

Über Schuberts Unvollendete Sinfonie

für SWF

Franz Schuberts Unvollendete Sinfonie in h-moll ist so wohlbekannt, daß sie einer analytischen Betrachtung kaum bedarf, falls der Zweck einer solchen Analyse darin bestünde, das Interesse an dem Werk zu erhöhen oder dem Hörer den Zugang zu dem Inhalt des Werkes zu erleichtern. Seitdem diese Sinfonie am 17. Dezember 1865 in Wien zum ersten Mal der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde, gehört sie zu den populärsten Werken der symphonischen Literatur. In den hundert Jahren, die seither vergangen sind, hat sie das Stillschweigen, in das sie über vierzig Jahre versenkt gewesen war, überwältigend wettgemacht.

Das Beiwort "unvollendet" pflegt die Vorstellung auszulösen, daß der Komponist im Wettlauf mit dem Tod unterlag und ein hoffnungsvoll fortschreitendes Projekt aufgeben mußte, weil ein grausames Schicksal es so bestimmt hatte. Auf viele unvollendete Arbeiten trifft das wohl zu, aber im Falle von Schuberts h-moll-Sinfonie ist davon nicht die Rede. Das vom Komponisten signierte Titelblatt gibt als Datum, an welchem wohl die Niederschrift begann, den 30. Oktober 1822, also immer noch sechs Jahre vor seinem Ableben, während welcher noch hunderte anderer Werke entstanden. Wie man weiß, liegen zwei Sätze der Sinfonie vollendet vor. Warum Schubert das so vielversprechende Projekt aufgab, entzieht sich wohl unserer Beurteilung. Für einen dritten Satz gibt es eine fragmentarische Skizze, worüber mehr später.

Über das Schicksal des Manuskripts ist nicht viel bekannt, außer daß Schubert es nicht lang nach der Vollen- dung der beiden Sätze es einem gewissen Joseph Hüttenbrenner übergab, mit dem Auftrag, es an dessen Bruder, Anselm, nach Graz weiterzuleiten. Dieser Anselm, drei Jahre älter als Schubert, war in Wien ein Schulkamerad des Komponisten gewesen, mit dem ihn auch nach seiner Rückkehr in die heimliche Steiermark eine lebenslange Freundschaft verband. Auch er war Musiker und hatte Ambitionen als Komponist, die immerhin zum Status

(2)

einer Lokalgröße ansreichten. Er war bis 1839 Präsident des neugegründeten Steiermärkischen Musikvereins. Aus nicht ganz klaren Gründen vermachte er 1841 seine Tagebücher, die zweifellos viel Information über Schubert enthalten. Nach dem Tode seiner Gattin, 1848, zog er sich mehr und mehr vom öffentlichen Leben zurück und starb zwanzig Jahre später, ein menschenscheuer, etwas schwermütiger Londerling.

Am 20. September 1823 richtet Schubert einen Brief an den Steiermärkischen Musikverein, worin er sich für die Ernennung zum Ehrenmitglied bedankt und dem Verein als Gegengabe die Partitur einer seiner Sinfonien verspricht.

Ob die später erfolgte Übergabe der Unvollendeten an Hüttenbrenner eine Art Erfüllung des Versprechens bedeuten sollte, ist eher fraglich. Jedenfalls behielt Hüttenbrenner das Manuskript für sich, bis es ihm 1865 der Wiener Kapellmeister Johann Herbeck herauslockte und zur Auf-führung brachte. Warum er es nicht früher ans Tageslicht beförderte, darüber kann man nur Vermutungen anstellen.

Es ist vielleicht unbillig, aber doch verführerisch, darüber zu spekulieren, was ein Werk wie diese un-vollendete Sinfonie zu einem Lieblingsstück des Publikums macht. Die Tatsache, daß es ein Fragment ist, hat gewiß eine gemütsbetonte Nebenbedeu-tung, einen sentimentalischen Unterton, da sie uns an die Gebrechlichkeit des Schönen in der Kunst und an die Vergänglichkeit ~~seiner~~ ^{seines} Schöpfers erinnert, obgleich gerade in diesem Fall, wie wir gesehen haben, die Assoziation nicht zutrifft, da Schubert offenbar an dem Projekt das Interesse verlor oder, bedrängt von der un-beschreiblichen Fülle ~~neuer~~ ^{neuer} musikalischen Ideen, die Existenz des Fragmentes einfach vergaß.

Diese ^{leicht} melancholische Aura allein würde aber kaum ⁽³⁾ genügen, um das Stück den Musikliebhabern in allen Welt so begehrenswert zu machen. ~~Es~~ Vermutlich ist es die sanft melancholische Atmosphäre, die den Inhalt des Werkes charakterisiert. Bekanntlich scheint der zeitgenössische Komponist beinahe vor nichts mehr zurück, als der Musik - nicht nur seiner eigenen, sondern aller Musik - irgendwelche semantische Bedeutungen zu unterschreiben. Während die romantische Geistesverfassung bis weit in unser Jahrhundert hinein die Überzeugung vertrat, daß Musik Gemütszustände mit großer Genauigkeit nicht nur ausdrücken konnte, sondern auch ausdrücken mußte, wenn sie ernst genommen und erfolgreich sein wollte, neigen wir heute zu der Ansicht, daß solche psychologisierende Assoziationen mit anderen musikalischen Gehalten eine durchaus freiwillige und völlig subjektive Leistung des Zuhörers darstellen, während das Wesen der Musik in ~~der~~ der Gestalt ihrer Tönenden Materie beschlossen ist. Was diesen Wandel der Einstellung verursacht haben mag, ließe sich von verschiedenen Gesichtspunkten diskutieren. Daß solche Veränderungen des allgemeinen Bewußtseins periodisch auftreten, läßt sich durch die ganze Geschichte des Abendlandes verfolgen.

Wenn wir der Unvollendeten Sinfonie soeben eine sanft melancholische Atmosphäre zuschreiben, so bezog sich das auf jene charakteristischen Eigenschaften ihrer Musik, denen ein traditioneller semantischer Kodex eine melancholische Bedeutung zuordnet. Eine solche Zuordnung muß auf langer ~~entstehender~~ Tradition beruhen, da erst die Tradition einen Reaktionsmechanismus entwickelt, der es erlaubt, mit bestimmten musikalischen Konfigurationen

regelmäßig bestimmte Vorstellungen ~~mit~~ emotionaler (4)
Natur zu verbinden. Wenn die Tonsprache ungewohnt
ist, d. h. von der Tradition abweichend und in über-
kommene Normen nicht einordenbar, kann der Reaktions-
mechanismus nicht funktionieren, und die traditioner-
bewussten Hörer sind enttäuscht, weil ihnen die Musik
"nichts sagt", wie sie das auszudrücken pflegen.

Dabei heute die Reaktionsfähigkeit von Hörern, die
willig sind zu glauben, was die Musik ihnen sagt, nicht
mehr ganz dieselbe ist wie zur Zeit der Hochblüte roman-
tischen Gefühls, läßt sich etwa an einem Bericht ermessen,
wovon ~~Wagner~~ ⁽¹⁸²³⁾ es in Linz passierte, daß in einer pri-
vaten Nachmittagsgesellschaft beim Vortrag einiger
Lieder durch Schubert und seinen getreuen Länger Johann
Michael Vogl die Damen dergestalt in Tränen aus-
brachen, daß das Konzert abgebrochen werden mußte,
worauf erst das ~~Lied~~ ^{Auffragen} von gutem Kaffee und Kuchen
die Stimmung wieder herstellte.

Es ist nicht anzunehmen, daß heute viele Hörer der Un-
vollendeten so oder ähnlich reagieren werden. Es scheint,
daß das Werk gerade deshalb so attraktiv ist, weil es
stimmungsmäßig so besonders gut ausgewogen ist. Ohne
einförmig zu sein, bewegt es sich ~~in einem~~ auf einer
nicht zu breiten Bahn emotionaler Strömungen von
vorwiegend sauffler, beruhigender Natur. Es ist cha-
rakteristisch, daß das Tempo der beiden Sätze nicht
besonders von einander verschieden sind. Der erste Satz
ist mit Allegro moderato bezeichnet, ~~und~~ ist also nicht
sehr schnell, der zweite mit Andante con moto, und ist
demzufolge nicht sehr langsam. Auch das Metrum ist
für beide Sätze das gleiche. Daß der dreiertige Takt
im ersten Satz als drei Viertel und im zweiten als
drei Achtel dargestellt ist, bedeutet nur einen gra-
phischen Unterschied. Dramatische Elemente fehlen

(Zitat von
Spaun, der
die Szene
beschrieb,
gebraucht
das etwas
stärkere
Wort "zu
heulen be-
gannen")

nicht. Sie sind, wie zu erwarten, besonders im ersten Satz. (5)
stärker ausgeprägt, aber auch hier gut diszipliniert
und dem lyrisch-besinnlichen Charakter des ganzen
als Kontrastierender Hintergrund eingebaut. Wenn
Maßhalten bezeichnend ist für den Ausdrucksbereich
dieser Sinfonie, so gilt das auch für die rein physische
Dimension. Dem Werk kann man kaum jene "himn-
liche Länge" nachsagen, die an ~~den~~ ^{den meisten} anderen instru-
mentalischen Sinfonien Schuberts je nach der Einstellung
des Betrachters lobend oder fadelnd hervorgehoben
worden ist. Die Diktion ist knapp und frei von
mechanisch-wörtlichen Wiederholungen langer Abschnitte.
Nur etwa die letzten fünfzig Takte des Andante-Satzes
mögen ein leichtes Mißgefühl von Ungeduld auslösen.

Wenden wir uns nun den kompositorischen Details
zu. Diese sind es nämlich, die dem Werk eine so uner-
schütterliche Position im Herzen der Musikliebhaber ge-
sichert haben, wenn diese auch ^{oft} nicht gern zugeben, daß
technische Sachverhalte etwas ~~mit~~ ^{nützlich} dem ästhetischen Wert
eines Werkes zu tun haben. Viele Musikstücke sind stim-
mungsvoll, ja sogar poetisch, was schon einen etwas höheren
Rang der von ihnen suggerierten Assoziationen bedeutet,
aber erst die Vervollendung ihrer könnenden Gestalt macht
~~die~~ ^{die} Botschaft überzeugend.

(der vortrefflichen Werke)

Die außerordentlich klare und einfache Gliederung
der Sinfonie macht es möglich, eines ihrer Formelemente
nach dem anderen zu betrachten. Hier ist zunächst
das erste solche Element:

Ex. 1 Takt 1 - 38.

Hier lassen sich drei verschiedene Bestandteile
deutlich unterscheiden. Die ersten acht Takte, für Celli
und Bass allein notiert, enthalten eine Grundidee,
die zunächst gar nicht weiter verwendet wird.
Sie wird abgelöst von dem so unverwechselbar

Charakteristischem Geplüster der Geigen, über dem sich 6
alsbald die weit ausgespannene melodische Linie
der Bläser erhebt, die man als das erste Thema
dieses Sonatensatzes bezeichnen kann. Es wird von
Nützen sein, vor allem den auf- und absteigenden
Sekundschritt im Auge zu fassen, der die weitere
Entwicklung dieses Abschnittes dominiert, zunächst
als Ausweichung zu einem betonten ^{oberen} Dissonanzton,
dann als repetierter Vorhalt mit Auflösung.

Aluvier T. 17-18, 20-21

Wie wir schon wahrgenommen haben, kommt dieser
Abschnitt, also das erste Thema dieses symphonischen
Satzes, zu einem vollen, absoluten Abschluß
in der Haupttonart H moll, mit einer fortissimo
Kadenz Dominante - Tonika. Man könnte nicht
überzeugenderes finden, wollte man die Komposition
an diesem Punkt zu ihrem totalen Ende bringen.

Und doch stehen wir erst an ihrem Anfang.
Was tut Schubert, um die Musik in Gang zu halten?
Antwort: fast gar nichts. Ein Minimum Übergang
leitet zum zweiten Thema; vier Takte, von denen
drei von einem einzelnen gehaltenen Ton erfüllt
sind.

ex 2: T. 38-42

Das gehaltene D ist die Dominante der nächsten
Tonart, G dur, und diese wird im vierten Takt
durch eine ganz knappe Kadenzwendung erreicht.
Das ist typisch für Schuberts Konzept sympho-
nischer Kontinuität. Es ist nicht anders in
der großen C der Sinfonie. Hier ist das Ende des
ersten thematischen Komplexes ^(im ersten Satz), ebenso definitiv wie
in der Unvollendeten, mit einem Übergang von zwei
Takten. noch ~~minimaler~~
weiter reduzierter

ex. 3. C dur, p. 19/20

⑦

Die Dominante der neuen Tonart, E moll, wird ganz kurz
berührt, und schon sind wir im zweiten Thema. Die gleiche
Situation findet sich im letzten Satz. Das erste Thema
stoppt auf seiner Dominante, kurze Generalpause, die Hörner
spielen die Dominante von G dur an, und das zweite Thema
setzt unvermittelt ein.

Ex. 4 C dur p. 220

Vergleichen wir damit etwa Beethovens Prozedur,
so wird ein ^{fundamentaler} ~~entscheidender~~ Unterschied deutlich.
Hier zum Beispiel der korrespondierende Übergang
vom ersten zum zweiten Thema im ersten Satz der
Pastoral Sinfonie:

Ex. 5 Beeth. VI,

Man fühlt deutlich, wie der Komponist den festen
Boden von F dur nach und nach verläßt und
in einer Passage von vierzehn Takten auf die Do-
minante von C dur hin manövriert. Die analoge
Stelle aus der Siebenten Sinfonie:

Ex. 6. Beeth. VII

Hier ist das Verfahren noch raffinierter. Während
Beethoven die Solidität der Grundtonart A dur
schon auflösen beginnt, behält er die Substanz
des ersten Themas noch bei:

Ulav.

weglassen

Für sieben Takte hält er sich in cis moll auf, und
erst dann wendet er sich definitiv der angestrebten
Dominant-Tonart E dur zu. Der Übergang ist so
fließend und kontinuierlich, daß man zunächst
nicht sicher sein kann, ob die Erreichung von E dur
auch mit dem Eintritt eines zweiten Themas zusammen-
fällt. Andere, charakteristische Motive, die erst ein
paar Takte später auftreten, könnten so gedeutet
werden. Und hier ist einer der wesentlichen Punkte,

in welchem sich die kompositorischen Denkweisen von Beethoven und Schubert unterscheiden. Beethoven strebt mehr und mehr danach, den ganzen Sonaten- oder Sinfoniesatz als ein in sich zusammenhängendes, von Punkt zu Punkt unausweichlich fortschreitendes Ganzes ~~darzustellen~~ darzustellen, einen Strom, aus dem sich thematische Elemente als vorübergehende Inseln abheben, ohne fest umrissene Gestalt zu gewinnen und zum Verweilen einzuladen. Der Unterschied wird ganz deutlich, wenn wir jetzt Schubert's zweites Thema betrachten, jene Melodie, der die Unvollendete zweifellos ihre legendäre Beliebtheit verdankt:

Ex. 7 Schubert, T. 42 - 61

Das ist nicht irgendwie unmerklich aus einem viel früher in Gang gesetzten Prozess nach und nach entwickelt, wie es bei Beethoven vor allem in seinen späteren Werken beobachtet werden kann. Es beginnt, als ob ihm nichts vorhergegangen wäre, und es bricht ab, weil es eben leider nicht weitergehen darf, denn wir sind ja mitten in einem Sinfoniesatz, und da gibt es noch viel zu tun, obschon man vielleicht lieber dieses schöne Lied weitererspinnen möchte. Denn dieses Thema ist präsentiert wie eines von den hunderten oder tausenden von Liedsätzen, die Schubert in seinem kurzen Leben geschaffen hat. Es ist für sein ganzes Lebenswerk charakteristisch, daß jede thematische Idee danach strebt, sich zu einem in sich geschlossenen lyrischen Gestalt zu kristallisieren. Das ist typisch romantisch und durchaus entgegengesetzt der konstruktiv vorwärtsdrängenden Kontinuität, wie sie Beethoven geprägt, Brahms weitergeführt und Schönberg in einer neuen Tonsprache fortentwickelt hat. Von ~~dem~~ ^{dem} lieblichen Gebilde dieses zweiten Themas wollen wir ~~also~~ vor allem die Konfiguration des dritten Taktes im Auge (oder im Ohr) behalten:

Klavier 7:4 1111

Das Lied bricht ab, und es folgt eine dramatische Geste, als ob ⁽⁹⁾ der Komponist sich plötzlich erinnert hätte, was man dem richtigen ~~sinfonischen~~ Stil schuldig ist. ~~Wieder~~ Auch die Fortsetzung entspricht ~~dem~~ der Vorstellung dieses Stils. Wir haben eine Passage, die aus einer ~~zwei~~ ^{zwei} tieferer und höherer Lage pendelnder Wiederholungen besteht.

Reihe
des eben hervorgehobenen Elementes des zweiten Themas besteht.

Ex. 8 73-84

Das klingt ein wenig wie Imitation, ~~abgesehen von Kontrapunkt~~
~~keine Rede sein kann~~, und damit erinnert es typisch an die Charakteristika der ~~sinfonischen~~ Durchführung. Der erste Teil des Satzes, die sogenannte Exposition, bringt das schöne Lied zurück und schließt seine verkürzte Fassung beruhigend ab.

Ex. 9 94-104

Die von der klassischen Tradition verlangte wörtliche Wiederholung der Exposition wie auch der nach der Wiederholung beginnende Durchführungsteil werden wieder ohne jede Überleitung durch anscheinend gänzlich kunstlose Juxtaposition angeschlossen.

Ex. 10 a) 104-109

b) 104-112

Die Durchführung befaßt sich vor allem mit der in den ersten acht Takteln des Werkes dargestellten, aber bisher außer acht gelassenen Idee. Vom zweiten Thema hören wir nur ab und zu den synkopierten Rhythmus, ~~ein~~ der den Eintritt der Liedmelodie begleitet

Klavier $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$

Hier ist jetzt der ~~ganze~~ Durchführungsteil:

Anfang des Ex. 11 114-154

Wir haben vorher das Wort "kunstlos" gebraucht. Das war natürlich nicht so gemeint, als hätte Schubert ~~nicht~~ in seiner sprichwörtlichen Naivität nicht gewußt, wie man richtig komponiert, was ihm ja oft genug vor-gehalten und nachgesagt worden ist. Wenn er seine Themen übergangslos nebeneinanderstellt, zeigt das nicht etwa, daß er keine Übergänge schreiben konnte,

sondern höchstens, daß seine Vorstellung von musikalischer ¹⁰ Struktur so beschaffen war, daß die von anderen Komponisten bevorzugte Technik des Übergangs nicht notwendig war. Die Durchführung, die wir im Augenblick betrachten, beweist, daß Schubert ein außerordentliches Feingefühl für motivische Beziehungen hatte. Die erste Phrase des ~~ersten~~ Themas, das er der Durchführung zugrunde legt, lautet:

Klarinetten p. p. p.

Sehr bald erscheint es in der Umkehrung, d. h. statt aufsteigen geht es abwärts:

Klar p. p. p.

Das aber bringt es in enge Nachbarschaft zu der Kette von Vorhalten, die wir im ersten Thema beobachtet haben:

Klar p. p.

Und die pizzicatos, die jetzt als ~~zweite~~ Unterbau der vom zweiten Thema bezogenen Lyrikopen auftreten, sind eine Vergrößerung, d. h. rhythmische Ausdehnung des vierten Taktes der Anfangsidee des ganzen Werkes.

Klar 166 - 169, und 115 - 119

Das alles ist ~~so~~ ^{so} geistreich und konzentriert wie ~~keine~~ ~~ähnliche~~ ~~Durchführungsideen~~, die man bei Beethoven finden kann, man es sich nur wünschen kann.

Die Knappheit dieser Durchführung ~~ist~~ ^{verleiht} ihr einigermaßen eine Ausnahmestellung in Schubert's ~~sonstigem~~ ~~Schaffen~~ Behandlung der Sonatenform, indem er sich hier auf das Material der Exposition und sogar auf einige wenige ^{ihrer} Elemente ~~beschränkt~~. In anderen Werken, vor allem in den Klaviersonaten, hat Schubert vielfach die Tendenz, die definitivsmäßig ^(wiederum) flüssige Substanz der Durchführung zu mehr oder weniger soliden liedhaften Bildungen gerinnen zu lassen. Ein markantes Beispiel ~~ist~~ ^{gibt} etwa die große D dur Sonate. Ihr ~~komplexer~~ ~~erster~~ thematischer Komplex hat hauptsächlich zwei Elemente:

Ex. II a) B dur Son. 1 - 10

b) fis moll Felle

^{2m}
~~Der~~ zweiten Komplex ~~enthalten~~ lassen sich etwa diese Gestalten 11
unterscheiden:

Ex. 12 g f dur mit III — zweimal!

und
b) Akkord Stelle gegen Schubert.

Die Durchführung nimmt sofort das erste Thema auf, aber statt es aufzulösen, wie es der Idee der Durchführung entspricht, bemittelt Schubert den ersten Takt als Stichwort zu einer kleinen lyrischen Gestalt, die man als Variation jenes Themas betrachten könnte.

Ex. 13 Beginn Durchführung

Etwas später verwendet er einen unscheinbaren Begleitungs-
rhythmus, um daraus einen anderen Lyricismus zu entwickeln:

Ex. 14 Des dur Stelle

Und damit nicht genug: dieselbe Figur dient ihm zu einem weiteren, besonders reizvollen poetischen Erguß, der mit der Substanz der Exposition sehr wenig und mit dem dynamischen Charakter ~~der~~ der traditionellen Durchführung gar nicht zu tun hat.

Ex. 15 D moll Stelle

~~Während~~ Während Schubert's Naturell ihm immer wieder dazu drängt, das fließend Vorwärtsdringende aufzuhalten und zu geschlossenen bedächtigen Formen zu kristallisieren, die er ^{off} nebeneinanderstellt, ohne sich über ihre Verbindung allzusehr den Kopf zu zerbrechen, zeigt der spätere ~~Beethoven~~ Beethoven die entgegengesetzte Tendenz. Er wartet mit der Aufarbeitung eines klar ausgesprochenen Themas gar nicht ^{ab} ~~ab~~, bis das überbreferte Formschema ^{(des Signal für} den sogenannten Durchführungsteil gibt, sondern er läßt das Thema erst gar nicht feste Gestalt annehmen. Hören wir etwa den ersten Abschnitt des A moll Quarta, opus 132:

Ex. 16 A moll Qu. 1-47

Harpe III

29 min.
2 1/2

In musikhistorischer Perspektive gesehen, ist Schubert's (12) Verfahren als fortschrittlich zu betrachten, da es den neuen Prinzipien romantischer Ästhetik entspricht. Jedoch auf lange Sicht ~~ist~~ ^{hat} die Gestaltungsweise Beethovens stärkere Geltung gewonnen. Die neue Musik des 20. Jahrhunderts mit ihrer Betonung der unabhängigen melodischen Linien und des stark verflochtenen kontrapunktischen Netzwerks hat die fließenden, dynamischen Charaktere des DurchführungsweSENS mehr in den Vordergrund gestellt als die verweilenden, in sich ruhenden lyrischen Gestalten. Als Beispiel möge der Anfang von Schönbergs Violin-Konzert gelten. Hier präsentiert sich als Hauptbestandteil des ersten thematischen Komplexes deutlich genug eine Phrase bestehend aus auf- und absteigenden Halbton-Schritten.

Ex. 17 Schönberg 1-8

Aber in der Fortsetzung verschwimmen die Konturen alsbald, kontrapunktische Gegenstimmen dehnen sich über die Einschnitte der individuellen Phrasen, das ursprüngliche Motiv erscheint verkümmert, in Ausprägung und so fort - in anderen Worten, das Bild des musikalischen Verlauf entspricht viel mehr dem Charakter, der traditionell für den Durchführungsteil reserviert war, als den ~~von Beethoven~~ bei Schubert stets klar artikulierten Gestalten der Exposition.

Ex. 18 Schönberg 1-35

Es ist jedoch interessant, daß in der neuesten Musik doch wieder etwas von Schubert's Vorstellungsweise reflektiert ist. So wie dort die vom einzelnen Gebilde ausgestrahlte Aura das ausschlaggebende Moment ist, während der durch fortgesetztes Beobachten und Vergleichen erfahrbare Zusammenhang eine geringere Rolle spielt, so haben auch viele unserer jüngeren Zeitgenossen ihre Sache auf den in jedem Augenblick von der tönenden Materie emanierenden

Reiz gestellt und auf eine zusammenhängend verfolgbare Struktur weitgehend verzichtet. Natürlich besteht ein himmelweiter Unterschied zwischen der romantischen Mentalität, die sich an der unerschöpflichen Sequenz einer poetischen Bildergalerie erfreut, und ~~dem~~ der existenzialistischen Disposition, die die Intensität des Erlebens vom Augenblick erwartet und eine Sinngebung des Zusammenhanges als unerheblich verwirft. Immerhin bestehen da gewisse Parallelen, ~~und~~ und es ist reizvoll sie zu beobachten, wenn auch ihnen geschichtlich und philosophisch nachzugehen den Rahmen ~~der~~ ^{unserer} Betrachtung bei weitem übersteigen würde.

Kehren wir jedoch nun zu der Unvollendeten zurück, denn unsere Analyse ist noch lange nicht vollendet. Der dritte Teil des ersten Satzes wird Reprise genannt, da sich in ihm die Vorgänge der Exposition wiederholen, wenn auch mit anderer Zielrichtung. Denn in der Exposition wird eine von der Grundtonart abweichende Tonalität ~~angesteuert~~ angesteuert, während in der Reprise jene Grundtonart befestigt werden soll. Wiederum ~~ist~~ liegt hier eine merkwürdige Kombination von kunstloser Einfachheit und kunstgriffiger Arglist vor. Da Schubert in seiner Exposition des ersten Themas, wie wir gesehen haben, keine fremde Tonalität angesteuert ~~hat~~, sondern das getan hat, was die Reprise von ihm erwartet, nämlich die Befestigung der Haupttonart, könnte er sich jetzt gewissermaßen zur Ruhe setzen und seine Exposition wörtlich wiederholen. Er ist auch in Bezug auf thematische Problemstellung nicht sehr arbeitsam, indem er auf jene zusätzliche Durchführung des Hauptthemas verzichtet, die bei Mozart und Beethoven an dieser Stelle ihrer Reprise eine so bedeutende Rolle spielt. ~~Hören wir etwa, ^{wie} ~~er~~ ~~in~~ ~~der~~ ~~letzten~~ ~~antiken~~ ~~Stelle~~ ~~angedeutet~~ ~~hat~~, ~~um~~ ~~die~~ ~~Wiederholung~~ ~~des~~ ~~Hauptthemas~~ ~~intentional~~ ~~zu~~ ~~veranlassen~~;~~

Statt dessen ist Schuberts Phantasie viel stärker mit den ton-⁽¹⁴⁾
artlichen Beziehungen seiner thematischen Komplexe beschäftigt.
Wie^{wir} schon bemerkt haben, weicht er von der konventionellen
Verteilung der Tonarten in der Sonatenform gleich am Anfang
ab, indem er das Hauptthema in der Haupttonart abschließt,
statt es einer Art Doppelpunkt zuzuführen, der auf die vom
zweiten Thema zu erwartende Tonart vorbereiten würde. Da
es sich um ein Stück in $\#$ moll handelt, müßte das zweite
Thema nach allen Regeln des strengen Rezeptbuchs in
der sogenannten parallelen Dur-Tonart stehen, d. h. in jener,
die die gleichen Vorzeichen hat wie die ursprüngliche Moll-
tonart. Also: $\#$ moll hat zwei Kreuze, daher ist die Tonart
des zweiten Themas D dur, welches bekanntlich auch zwei
Kreuze hat. Nicht so bei Schubert: er schließt sein Haupt-
thema in $\#$ moll, als sollte überhaupt nichts mehr nachkommen,
und verschiebt die Ebene des Geschehens ohne jeden Übergang
auf das völlig unerwartete Niveau von G dur. In der
Reprise sollte nunmehr das zweite Thema in der sogenannten
gleichnamigen Dur-Tonart stehen, d. h. jener, die denselben
Grundton hat wie die ursprüngliche Moll-Tonart, also in
unserem Falle $\#$ dur. Nicht so bei Schubert: jetzt nämlich
setzt er, was er in der Exposition hätte tun sollen, d. h. er
setzt das zweite Thema in die parallele Dur-Tonart, nämlich
 D dur. Das macht es aber nicht nur möglich, sondern
sogar notwendig, den Komplex des Hauptthemas so zu
variieren, daß sein Ende zu dem gewählten D dur des zweiten
Themas im selben Verhältnis steht wie das Ende des ersten
Themas in der Exposition zu dem G dur des dortigen
zweiten Themas. ~~Da~~ Da G eine große Terz tiefer liegt als
 $\#$, muß der ^{jetzt folgende} Abschluß des ersten Themas eine große Terz
höher liegen als D , d. h. Fis . Und so manövriert Schubert
sein Hauptthema mit ein paar chromatischen Verschie-
bungen nach Fis moll, ohne daß es jemand richtig merkt.
Wir hören jetzt die Reprise ~~des ersten~~ bis zur Mitte des zweiten Themas.

Ex. 18 Schubert 218 - 267 (im Vortrag
als zweites 18 gezählt)

Dass man nicht richtig merkt, was da passiert, ^{von Schuberts}
~~Werk~~ ist eines der Geheimnisse ^{des} Verfahrens. Die Er- (15)
klärung, die wir hier herausgearbeitet haben, klingt unbeschreiblich
viel komplizierter als die Musik, die sie zu erklären sucht. In den
ungesättigten Sonatensätzen, die Schubert geschrieben hat, experimentiert er
von Zeit zu Zeit immer wieder mit Tonartbeziehungen, die von der
etablierten Konvention abweichen. Jedoch die extra Schärfe, die er
anbringen muss, um die auf ungewohnten Niveaus ~~ausgelegten~~ ausgelegten
Teile in fließend elastischem Zusammenhang zu halten, sind den
wohlbekannten Mustern des traditionellen Vorrats so nahe verwandt,
dass die Originalität der Grundidee niemals schockierend wirkt,
ja oft nicht einmal bemerkt wird.

Ein solches extra Schärfer erscheint am Ende der Reprise
des zweiten Themas. Nachdem sich Schubert den Luxus geleistet hat,
dieses Thema in D dur vorzuführen statt in dem von der Tradition
verlangten H dur, muss er nun das musikalische Geschehen auf
dieses Niveau herunter ~~ab~~ bringen. Und er tut gerade das,
indem er an die Stelle, an der das zweite Thema in der Exposition
abbricht, eine viertaktige Sequenz anhängt, die das Niveau rein
mechanisch von D nach H herunterbringt. Das ist, vom Standpunkt
des Kompositionshandwerkes, ebenso primitiv wie raffiniert,
kunstlos wie arglistig. Nicht jeder kann sich das leisten.
Hier ist jetzt die zweite Teil des zweiten Themas mit Anschluss
an die ~~Fortsetzung~~. Fortsetzung.

Ex. 19 267 - 285

Die Coda des Satzes enthält keine weiteren Überraschungen.
Wie zu erwarten, beginnt sie so wie die Durchführung mit jenem
~~ersten~~ allerersten Gedanken des Satzes und stützt sich vor
allem auf dessen erste zwei Takte.

Greifbare, auf deutlich erkennbare Absichten des Komponisten
zurückführbare Beziehungen zwischen den beiden vollendeten
Sätzen der Unvollendeten herauszuarbeiten, wäre vermutlich
allzu weit hergeholt. Ein Komponist, der ~~so~~ ~~schon~~ ~~so~~ schnell
arbeitet wie Schubert, wird im allgemeinen nicht viel Zeit
darauf verwenden, ein längeres Werk mit unverschlungenen
zyklischen

Motivbeziehungen anzusetzen. Bei Schubert läßt sich 16
als vereinzelter Fall etwa die Klaviersonate in A dur
nachweisen, wo die Schlussakte des letzten Satzes vielleicht
als Zitat der ersten Takte des ersten Satzes aufgefaßt
werden können. Sehr wahrscheinlich ist jedoch, daß ge-
rade der floße Arbeiter, selbst wo er innerhalb eines
ausgedehnten Werkes bewirkt nach kontrastierenden Ideen
strebt, sich in einem ihm selbst weniger bewirten Bereich
gewisser allgemeiner Grundmuster bewegt, so daß ~~sich~~
auch in kontrastierenden Abschnitten manche ähnliche
Gesten beobachtet werden können.

Der zweite Satz der Unvollendeten beginnt mit zwei Taktten,
in denen die Kontrabässe ihre tiefste Oktave in gemessenem
pizzicato durchschreiten, was sich als Einleitung zu dem im
dritten Takt einsetzenden Thema der oberen Streicher er-
weist. Frgendwie erinnert diese einleitende Figur an den
Anfang des ersten Satzes, der ebenfalls ^{eine} tiefen Streichern
übergebene ~~und durch den Bereich der tiefsten Oktave absteigende~~ einleitende Passage darstellt, nur daß diese
länger und gewichtiger ist als die Bassfigur des zweiten Satzes.
Hören wir jetzt die erste Darstellung des Themas:

Ex. ²⁰ II 1-16


Wenn die ersten zwei Takte eine Erinnerung an den ersten Satz
wachrufen, so läßt sich das auch von dem melodischen Profil
des Themas sagen. Die Figur


Klav $\dot{1} \cdot \dot{2} \cdot \dot{1}$

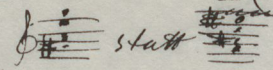
ist einigermaßen verwandt dem Sekundschritt, den
wir am Anfang des ersten Satzes wahrnahmen.

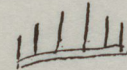


Klav $\dot{1} \dot{4} \dot{2} \dot{1}$

Ein auffallendes koloristisches Element ist der sogenannte
abwärts Akkord

Klav.  vor dem Ende des Themas.

Er entsteht dadurch, daß in dem Standardakkord
der 4. Stufe  drei Töne verändert werden:

gis zu g, Klav cis zu c (Klav) und a zu ais (Klav). Das (17)
 Resultat ist . Diese Alteration, oder Veränderung
 ist besonders typisch für das romantische Vokabular, und der
 so veränderte Akkord der 4. Stufe ~~ist ein Lieblingsstück~~
 in Schubert Handwerkszeug. Wir werden etwas später sehen, warum
 er ihn so gern und oft verwendet hat. Knapp vor Schluss des
 Themas wird die ruhige Achtelbewegung zum ersten Mal in
 Sechschrittel aufgelöst Klav Diese Formel, von Schubert


vollrecht etwas allen gründlich ausgemistet, führt zu einer
 Variante des absteigenden ~~ersten~~  Astes der thematischen Linie,
 statt Klav.  hört man jetzt , und das bringt
 auch wieder den Sekundschritt ~~ins~~ ins Spiel, jetzt stark
 verkürzt. Hier die Fortsetzung des Themas, die zu dieser eben
 besprochenen Schlusswendung führt.

Ex. 20 II 16 - 32

Im folgenden Abschnitt, der das volle Orchester mit einer Art
 lokaler Durchführung der thematischen Substanz beschäftigt,
 tritt die Besetzung des Sekundschrittes noch deutlicher hervor,
 (zum ersten Satz)
 da er jetzt auch analog rhythmisiert ist: Klav 29. 9

Wiederum führt ein rudimentärer Übergang zum
 zweiten Thema des Satzes. Vier Töne in den ersten zeigen,
 und das Thema setzt sogleich ein, in cis-moll, der parallelen
 Molltonart.

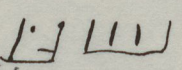
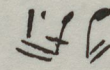
Ex. 21 II 60 - 83

Das ist eine weit ausgespannte Melodie, achtzehn
 Takte ohne Unterteilung durch periodenbildende
 Symmetrien, wie eine Hängebrücke, die sich ohne Pfeiler
 über ein weites Tal schwingt. Die Spannung wird ge-
 tragen von dem kanonischen Geschehen, das ~~ist~~ ^{von}
 jenem allerersten Akkord gespeist wird, ^{auf} den wir schon früher
 aufmerksam geworden sind. Hier ist es der Akkord
 der 6. Stufe von cis moll,  der zunächst

46

ganz wenig verändert wird, durch Lenkung des gis zum G (Klav.) Das aber macht ihn zum dominant Akkord von D dur, einer himmelweit entfernten Tonart. Nach den Konventionen des tonalen Zeitalters sind jene Tonarten nahe verwandt, deren Grundtöne im Quintenzirkel angeordnet sind, also beginnend mit cis ~~erhalten~~ erhalten wir die Reihe gis dis b, f c G d. Das heißt also, daß D dur sieben Stellen weit ~~entfernt~~ ^{abliegt} ~~ist~~ von cis ^{abliegt}, also nicht einmal ~~weiter~~ als entfernter Cousin zu betrachten. Aber durch den eben analysierten ältesten Akkord rückt diese Tonart in die nächste Nähe. Und in ein paar Takteln enthält Schubert denselben Akkord als eine Abderation der 4. Stufe von Des dur und wiederholt nun seine weitgeschwungene Melodie in dieser Tonart. Wiederum ist die Beschreibung des Prozesses viel unverständlicher als der musikalische Vorgang, den sie erklären soll, dem Ohr des Empfängers erscheint. Es darf angenommen werden, daß das nur deshalb so ist, weil wir Vorgänge dieser Art so oft wahrgenommen haben, daß ~~die~~ sie uns zur zweiten Natur geworden sind. Im Grunde genommen sind jedoch die Prozesse der tonalen Harmonie, die so oft und gern als ~~selbstverständliche~~ selbstverständliche Resultate naturgegebener Prinzipien hingenommen werden, äußerst kompliziert. Hier ist nun der zweite Teil dieses Themas, nämlich seine Wiederholung in Des dur:

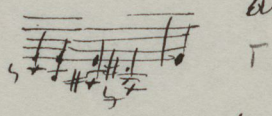
Ex. 22 II 84 - 95

Hier wird klar, warum wir bei der Besprechung des ersten Satzes ~~zu~~ auf jene von seinem zweiten Thema abgeleitete rhythmische Figur  besonders hingewiesen haben. ~~Die~~ ^{Die} ~~erscheint~~ ^{erscheint} ~~jetzt~~ ^{nämlich} ~~weder~~ ^{u. zw.} als Bestandteil eines ganz ~~and~~ ~~anderen~~ ~~Themas~~, wobei auch noch der von uns beobachtete Sekundschritt ppp wieder erscheint, jedoch rhythmisch vertauscht und in seiner Richtung umgekehrt, nämlich ab - auf statt auf - ab. 

Auch dieses Thema hat seine kurze, lokale Durchführung, die (19) auf hier dem vollen Orchester anvertraut ist. Sie ist der dramatische Höhepunkt des Satzes, indem hier die Bewegung noch weiter beschleunigt wird, durch Einführung von Zwei- und Dreißigsteln.

Ex. 23 II 96-110

Nach einigen hübschen Rundgängen durch andere Tonarten kehrt Schubert zum Ausgangspunkt zurück, um die Reprise einzuleiten. Ein ganz geringes Detail ist von Interesse. Der Konvention der Zeit entsprechend wäre es normal gewesen, das Ende des ersten Themas durch den Dominant Akkord einzuführen: (Klar)



Wiederum vermeidet Schubert

das Alltägliche, indem er den Dominantakkord einfach überspringt. Seine Variante ist durchaus originell, wenn auch nicht drastisch. Ex. 23a

24
II
130-142
51

Von hier an ist der Verlauf des Satzes durchaus parallel zu seinem ersten Teil, aber wiederum weicht die Verteilung der Tonarten vom konventionellen Schema etwas ab. Das zweite Thema erscheint nicht in der Haupttonart E dur, wie es erwartet werden konnte, sondern in A, zunächst moll, dann Dur, wie im ersten Teil. Das macht wiederum die Anbringung eines jener zusätzlichen Scharniere notwendig. Nach dem durchführungsartigen Einsatz des vollen Orchesters wird eine kleine Modulation eingeschoben; Sie führt uns zu jenem ~~dem so fest etablierten~~ charakteristischen allerersten Akkord ~~zurück~~ zurück, der schon mehrfach den Abschluß des musikalischen Verlaufes angezeigt hatte.

Ex. 25 II 237-261

Die Coda ist so gestaltet, daß zunächst wieder die Übergangstöne der ersten zeigen erscheinen, als wollte man noch einmal das zweite Thema bringen und nochmals in abtrogende Tonarten schweifen, jedoch die Holzbläser brechen zwei solcher Versuche sogleich ab, indem sie sich auf das Hauptthema besinnen.

Ex. 26 II 280-300

(20)

und die wohlbenützte Sechseckelfigur bringt den Satz zu Ende. Die Wiederholungen der einzelnen Strukturbestandteile in der zweiten Hälfte sind zwar wörtlich, was die musikalische Substanz betrifft, aber nicht mechanisch, indem die Verteilung dieser Substanz auf die Instrumente variiert wird. Noch kann man in dieser Linie nicht von jenem romantischen Klangfarbenbewußtsein sprechen, wie es sich eine Generation später bei Berlioz und Wagner nachdrücklich ausdrückt. Immerhin verwendet Schubert die verschiedenen Farbtöne seines auf das klassische Instrumentarium beschränkten Orchesters, um die architektonischen Linien der Zeichnung hervortreten und in wechselndem Licht erscheinen zu lassen. Es fällt auf, daß Schubert drei Posaunen vorschreibt, während nur je zwei Hörner und Trompeten vorgesehen sind. Das mag darauf zurückzuführen sein, daß den Posaunen etwas mehr chromatische Beweglichkeit angetraut werden konnte als den hauptsächlich auf die sogenannten Naturtöne beschränkten leichteren Blechbläser.

Es bleibt jetzt noch die fragmentarische Skizze für einen dritten Satz der Unvollendeten zu besprechen. Die Skizze besteht aus einem vollständigen Scherzo von 114 Takten, ~~von~~ wovon etwas mehr als die Hälfte als eine Art zweihändiger Klaviersatz ausgeführt ist, während ~~der~~ der Rest meist nur eine Tonlinie in der rechten Hand aufweist. Von einem Trio ist nur eine Melodielinie von 16 Takten vorhanden, etwa ein Drittel des Ganzen. ~~Die~~ Einige Charakteristika des Scherzo Fragmentes legen die Vermutung nahe, daß Schubert tatsächlich daran gearbeitet hat, als er noch ~~von~~ von den Ideen der ersten zwei Sätze erfüllt war und an eine Vollendung des ganzen Werkes denken mochte. Auch das Scherzo beginnt wie der erste Satz mit einer einstimmigen Tonlinie von acht Takten, die in der Tonart von H-moll eine Oktave absteigend

durchmischt, wenn auch diesmal fortissimo vom vollen Orchester (21)
gespielt.

Klav. Ex. 1-8

Diese acht Takte ~~haben~~ hat Schubert auch vollkommen
instrumentiert. Die Fortsetzung führt zu einer Wiederholung
dieser einleitenden Phrasen und so wie im ersten Satz die vom
zweiten Thema angeklagene Nebenart unorthodoxerweise
lyrisch ist, wendet sich auch hier die Musik dieser Tonart
zu.

56

Ex. 9-40

die darauf
folgende Reprise

Der zweite Teil des Scherzos hat den seit Beethoven zur Norm
gewordenen Durchführungskarakter. Es ist bemerkenswert,
daß auch hier ~~die~~ ^{in ihrer} Tonartverteilung dem Modell des ersten
Satzes folgt. Wir erinnern uns, daß dort das zweite Thema
in D dur statt in dem erwarteten H dur stand, und auch
hier wendet sich die Reprise des Scherzothemas dezidiert
nach D dur und verweilt dort auffallend lang, worauf
H moll umso eistiger wiederhergestellt wird. Dazu paßt,
daß der Schluß geradezu überstürzt und abrupt herein-
bricht, als ob man die in der D dur Episode versäumte Zeit
aufholen wollte. Normalerweise würde dem Viertakter

Klav. 109-112

ein symmetrischer Viertakter entsprechen: $\frac{p}{\#} \frac{p}{\#} | \frac{p}{\#} \frac{p}{\#} | 9 - |$

hier aber heißt es: 109-114.

~~Das ist unnahezu~~ Das ist unnahezu charakteristisch,
echt Schubertische Kompositionstechnik. Kein anderer
Komponist hat diese Störung und Wiederherstellung
des metrischen Gleichgewichtes mit solcher Virtuosität
gehandhabt.

Das Schöne an Schuberts Unvollendetem ist, daß sie, wie
alle wirklich bedeutenden Kunstwerke, aus verschiedenen
Blickwinkeln betrachtet werden kann und jedem
Betrachter ein anziehendes und interessantes Bild
bietet. Den Musikliebhaber, der sich von den emo-
tionellen Gehalten dieser Lyrik angenehm berührt
fühlt, mag es freuen zu hören, daß ihr Urheber
kein dumpfes Schwammel, sondern ein sehr aufge-
weckter, ja raffinierter Komponist gewesen ist.