

## Zur Analyse von Schuberts Klaviersonate in a-moll op. 42 \*

von Christoph von Blumröder, Freiburg i. Br.

Zumindest im allgemeinen Bewußtsein ist die Rezeption der Instrumentalmusik Franz Schuberts wohl auch heute noch von einem doppelten Dilemma gekennzeichnet. Denn zum einen wird Schubert, wie es exemplarisch eine entsprechende Einschätzung Hugo Riemanns (aus dem Jahre 1901) bekundet, zuallererst als der „Neuschöpfer des Liedes“ schlechthin betrachtet<sup>1</sup>, wodurch seine instrumentalen Werke Gefahr laufen, in den Hintergrund des ästhetischen Interesses gedrängt zu werden; Riemanns Feststellung, „daß in dem Klavierkomponisten Schubert der Liederkomponist überall gegenwärtig ist“, ist ebenso ein verbreiteter Topos geworden wie die damit verbundene Wertung, aus diesem Grunde fehle Schuberts ohne Stütze eines Textes komponierten Instrumentalstücken häufig „die strenge Logik des Aufbaues im großen“<sup>2</sup>. Zum zweiten werden Schuberts instrumentale Werke, wenn man sich mit ihnen analytisch beschäftigt, zumeist an der Musik Ludwig van Beethovens gemessen, indem man ihnen zwar durchaus nicht die Anerkennung versagt, dabei aber doch — so ebenfalls Riemann — betont, es gebühre „dem Instrumentalkomponisten Schubert ein Ehrenplatz in der Gefolgschaft Beethovens“<sup>3</sup>; daß dieses Urteil Riemanns zugleich bereits eine positive Veränderung gegenüber wiederum früher datierenden Äußerungen über die Instrumentalmusik Schuberts darstellt, zeigt beispielsweise Heinrich Kreißle von Hellborns (1865) noch zurückhaltendere Bewertung seiner Klaviersonaten: „Was Schubert in dieser Musikgattung geschaffen, läßt sich weder dem Umfang noch dem geistigen Gehalt nach den Claviercompositionen **B e e t h o v e n s** als ebenbürtig an die Seite setzen“<sup>4</sup>.

Clemens Kühn hat unlängst den eben skizzierten, doppelten Zwiespalt auf die prägnante Formel gebracht, Schubert werde „gegen sich selbst und gegen Beethoven ausgespielt“, und er hat konstatiert, Schuberts Instrumentalmusik bedürfe, „immer noch, der Rehabilitation“<sup>5</sup>. Kühns letzte Aussage, die bei manchem als erste Reaktion Erstaunen hervorrufen mag, bewahrheitet sich nicht zuletzt im Blick auf die Klaviersonaten, deren Untersuchung eigentlich bis heute ein Desiderat der Schubert-Forschung geblieben ist. Nach der 1927 erschienenen Monographie von Hans Költzsch<sup>6</sup>

\* Für den Druck eingerichteter Text des Probevortrages, den der Verf. am 6. Februar 1990 im Rahmen seines Habilitationsverfahrens an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br. gehalten hat.

<sup>1</sup> Hugo Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven*, Berlin 1901, S. 130.

<sup>2</sup> Ebda., S. 136.

<sup>3</sup> Ebda., S. 135.

<sup>4</sup> Heinrich Kreißle von Hellborn, *Franz Schubert*, Wien 2. Aufl. 1865, S. 523.

<sup>5</sup> Clemens Kühn, *Zur Themenbildung Franz Schuberts*, in: *Das musikalische Kunstwerk*, Festschrift Carl Dahlhaus zum

<sup>60</sup> Geburtstag, hrsg. von Hermann Danuser, Helga de la Motte-Haber, Silke Leopold und Norman Miller, Laaber 1988, S. 503.

<sup>6</sup> Hans Költzsch, *Franz Schubert in seinen Klaviersonaten*, Leipzig 1927.

— bei dem erneut der oben am Beispiel Riemanns belegte Topos, der Liederkomponist habe in seiner Instrumentalmusik ein gewisses kompositorisches Defizit nicht verbergen können, begegnet<sup>7</sup> — wurde ihnen erst in jüngerer Zeit wieder verstärkt Aufmerksamkeit zuteil<sup>8</sup>. Zudem wirkt aber gerade auch in diesem Bereich die lange vorherrschende Meinung, Schubert habe als Instrumentalkomponist sozusagen im Schatten Beethovens gestanden, trotz der dezidierten Replik von Carl Dahlhaus, solche Ansicht gelte „unter Eingeweihten als Torheit“<sup>9</sup>, weiterhin unerschütterlich nach. Und zweifellos ist dieser Sachverhalt ein Indiz dafür, daß Beethoven, dessen geradezu furchteinflößende kompositorische Bedeutung bekanntlich Schubert selbst bewußt war (ohne daß er freilich deswegen in Resignation verfallen wäre)<sup>10</sup>, die Norm und Tradition der Klaviersonate besonders nachhaltig geprägt hat, woraus noch Dietrich Kämper die Konsequenz gezogen hat, seinem 1987 veröffentlichten Buch über die Geschichte der Klaviersonate seit Schubert den Titel *Die Klaviersonate nach Beethoven*<sup>11</sup> zu geben, ein Titel, der das angesprochene Problem, das Kämper als einen Ansatzpunkt seiner Darstellung wählt<sup>12</sup>, ganz bezeichnend beim Namen nennt.

Darüber hinaus scheint dem Bemühen, ein gewissermaßen eigenständiges, den primären kompositorischen Intentionen Schuberts nahekommendes Verfahren der Analyse seiner Klaviersonaten zu finden, oft als ein nicht leicht zu überwindendes Hindernis die Theorie der Sonatensatzform im Wege zu stehen, eine Theorie, deren Kriterien im 19. Jahrhundert wesentlich von der Musik Beethovens abstrahiert wurden und die somit geradezu zwangsläufig immer wieder auf einen Vergleich mit Beethoven zurückzuführen droht. Und selbst wenn man heute zwischen Beethovens ‚dramatisch-dialektischer‘ und Schuberts ‚lyrisch-epischer‘ Sonatensatzform zu unterscheiden pflegt (und Ansätze einer spezifischen Formbeschreibung allerdings unter Bevorzugung der späten Werke Schuberts entwickelt werden<sup>13</sup>), so bleibt doch häufig eine Bezogenheit des analytischen Denkens auf Beethoven bestehen. An Schuberts *Klaviersonate in a-moll* D 845, die vor Ende Mai 1825 komponiert und im Erstdruck als op. 42 Anfang 1826 veröffentlicht wurde, kann das Gesagte verdeutlicht werden. Die Sonate bietet sich

<sup>7</sup> So schreibt Költzsch, es erweise sich „Schuberts innere Konstellation zur Sonatenform durchaus als problematisch“, er sei „nicht immer fähig, gewissen kompositionstechnischen Formforderungen Genüge zu leisten“, und seine Klaviersonaten beherrsche „ungemein oft, von 1815 bis 1828, ein Mangel an innerer, organischer Bewegung“ (ebda., S. 77).

<sup>8</sup> Stellvertretend erwähnt sei Arthur Godels Arbeit über *Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D 958–960)*, Baden-Baden 1985.

<sup>9</sup> Carl Dahlhaus, *Die Sonatenform bei Schubert*, in: *Musica* 32 (1978), S. 125.

<sup>10</sup> In Schuberts durch Josef von Spaun überlieferter Jugendäußerung: „heimlich im Stillen hoffe ich wohl selbst noch etwas aus mir machen zu können, aber wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?“ (*Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, hrsg. von Otto Erich Deutsch, Leipzig 2. Aufl. 1966, S. 150), darf freilich zum einen neben der tiefen Respektsbezeugung keineswegs der erklärte Anspruch einer eigenständigen kompositorischen Leistung überhört werden. Zum anderen wird meistens nicht hinreichend berücksichtigt, daß Schubert diesen Ausspruch im Alter von etwa fünfzehn Jahren getan haben soll, was dessen Aussagekraft hinsichtlich seines späteren Schaffens zumindest einschränkt, wenn nicht sogar fragwürdig erscheinen läßt.

<sup>11</sup> Dietrich Kämper, *Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin*, Darmstadt 1987.

<sup>12</sup> Siehe ebda., S. 1 und S. 21 ff.

<sup>13</sup> Vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, *Die Sonatenform im Spätwerk Franz Schuberts*, in: *AfMw* 45 (1988), der besonders den formbildenden Aspekt der Harmonik behandelt und auf dieser Grundlage nicht zuletzt Peter Gülkes ebenfalls an den späten Werken orientierter Auffassung des „Hineinkomponierens in ein bergendes Gehäuse“ widerspricht (S. 47; vgl. Peter Gülke, *Zum Bilde des späten Schubert*, in: *Musik-Konzepte*, Sonderbd.: *Franz Schubert*, München 1979, S. 156).

nicht zuletzt deshalb als Beispiel an, weil sie nach nicht weniger als neun zuvor verfaßten vollständigen und sieben Fragment gebliebenen, bis 1815 zurückdatierenden Klaviersonaten die erste gewesen ist, die Schubert einer Publikation für würdig erachtet hat. Man darf also davon ausgehen, daß dieses Werk zumindest der Selbsteinschätzung Schuberts gemäß einen wirklich individuellen kompositorischen Beitrag zur Gattung der Klaviersonate darstellt<sup>14</sup>.

\*

Walther Dürr hat Schuberts *a-moll-Sonate* op. 42 einer analytischen Betrachtung unterzogen, die erklärtermaßen vom Vergleich mit Beethoven ausgeht<sup>15</sup>. Die Schwierigkeiten, in die er sich dabei fast unweigerlich verstrickt, lassen sich exemplarisch seiner Analyse des ersten Satzes gleich am Beginn der Exposition entnehmen. Die im Sinne der Theorie der Sonatensatzform geforderte Lokalisierung des ersten und zweiten Themas ist ein Dreh- und Angelpunkt der Analyse, aus dem weitreichende Konsequenzen für die Gliederung des gesamten Satzes erwachsen. Dürr hat sich dafür entschieden, die ersten zehn Takte als das „Hauptthema“ zu bezeichnen, das in der Tonika steht und auf der Dominante endet; nach dem überleitenden Abschnitt der Takte 10 bis 25 folge das zweite Thema, das — wie Dürr sich ausdrückt — „aber [...] im Grunde nur eine Variante des Hauptthemas“ sei, einsetzend in Takt 26 auf der Tonika und ab Takt 30 in die parallele Durtonart sich wendend, um im Übergang zu Takt 40 förmlich nach C-dur zu kadenzieren; und dort schließe sich in der Tonikaparallele „eine variierte Neuformulierung“ des zweiten Themas an<sup>16</sup>.

Die skizzierte Einteilung ist in mehrerlei Hinsicht problematisch: Erstens — und dies muß gleich als ein gewichtiger Einwand festgehalten werden — deckt sich die von Dürr entworfene Gliederung insofern nicht mit der sinnlich-musikalischen Erscheinung des in Rede stehenden Abschnittes, als der musikalische Höhepunkt, der nach dem mit Takt 10 einsetzenden, lang auskomponierten Crescendo in Takt 26 erreicht wird, den Eintritt des zweiten Themas bilden soll; denn zumindest in Einklang mit der geläufigen Theorie der Sonatensatzform sollte ein zweites Thema nicht aus einer derart energischen musikalischen Gestalt wie hier bestehen, sondern in der Regel ein

<sup>14</sup> Daß Schubert der *Klaviersonate in a-moll* op. 42 besonderes Gewicht beigemessen hat, kann auch an ihrer im Blick auf seine sonstigen gedruckten Werke singulären Widmung abgelesen werden: Er eignete sie nämlich nicht einem seiner Freunde, Musiker oder Textdichter, sondern dem Erzherzog Rudolf zu. Walther Dürr hat die Motivation dieser Widmung dahingehend interpretiert, daß Schubert damit zum einen seine damalige Bewerbung um die Stelle eines Vize-Hofkapellmeisters unterstützen wollte — wobei der vermeintliche Gönner indes nicht der eigentliche Entscheidungsträger war, sondern das letzte Wort Kaiser Franz oblag — und zum anderen seine Sonate dem Erzherzog als dem gründlichen Musikkenner und Schüler Beethovens widmete (Walther Dürr, *Wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?*, in: *Musikkonzepte*, Sonderbd., S. 16, Anm. 31). Hinsichtlich des letztgenannten Gesichtspunktes kann die Vermutung hinzugefügt werden, daß Schubert sich so vielleicht auch öffentlich und demonstrativ einem Vergleich mit Beethoven im Sinne einer selbstbewußten Anknüpfung und Weiterführung der durch diesen repräsentierten, sozusagen denkbar besten Tradition stellen wollte.

<sup>15</sup> Dürr, S. 10ff.

<sup>16</sup> Ebda., S. 18f.

eher sangliches Moment der Spannungsrücknahme ausformen. Zweitens repräsentieren die Gebilde, die Dürr als erstes und zweites Thema klassifiziert, keinen harmonischen Kontrast; beide erklingen in der Tonika, so daß — wie jetzt nicht im einzelnen gezeigt werden kann — es in der Reprise unmöglich wird, die sonst dort übliche harmonische Angleichung zu vollziehen. Und drittens fehlt in der Reprise überhaupt das von Dürr so benannte erste Thema; es liefert vielmehr die kompositorische Substanz für die Durchführung, in der wiederum das zweite Thema unberücksichtigt bleibt. Und solche Unstimmigkeiten führen Dürr bei seiner zusammenfassenden Bewertung der Gesamtform des Satzes dann dazu, mancherlei Abweichungen einräumen zu müssen: Er resümiert, daß der Satz „durchaus die ‚Abtheilungen‘ des Sonatensatzes“ zeige, aber „im Grunde monothematisch“ sei und „daher auch auf eine eigentliche ‚Durchführung‘ verzichten“ könne; der Satz sei somit „nur zweiteilig“, indem die auf dem ersten Thema basierende Durchführung das in der Reprise fehlende erste Thema substituieren, und des weiteren liege ihm „jedoch keine klare tonale Entwicklung zugrunde“<sup>17</sup>.

Die Schwierigkeiten, die Dürr bei seiner am Modell der Sonatensatzform orientierten Analyse aus dem Umstand erwachsen, daß theoretisch vorausgesetzte Normen von Schubert kompositorisch nicht erfüllt werden, dürften hinreichend deutlich geworden sein. Sie bewirken eine von Einschränkungen durchzogene, verklausulierte analytische Aussageweise, die sich schon bei der Festlegung der Themen abgezeichnet hat. Und auch eine von Dürrs Vorstellungen abweichende Themenbestimmung würde die umrissenen Schwierigkeiten nicht ausräumen, sondern lediglich auf andere Bereiche des Satzes verlagern. Wenn man etwa — wofür einiges spricht und wovon beispielsweise Alfred Brendel auszugehen scheint<sup>18</sup> — den Beginn der Sonate dergestalt gliedert, daß die Takte 1 bis 10 und 10 bis 25 als zweiteilige Einleitung fungieren, die Takte 26 bis 33 den Hauptsatz mit dem ersten Thema in der Tonika enthalten und nach einer Überleitung in Takt 40 mit einem zweiten, sanglichen Thema auf der Tonikaparallele der Seitensatz anfängt, dann wäre damit zwar der musikalische Höhepunkt in Takt 26 als Einsatz des ersten Themas formtheoretisch adäquat erfaßt, und ebenso wäre der Prämisse des sowohl ausdrucksmäßigen als auch harmonischen Themenkontrastes Genüge getan. Doch im Blick auf die Gesamtform des Satzes, die so vor dem Hintergrund einer in Hauptsatz (Takte 26—33), Überleitung (Takte 34—39), Seitensatz (Takte 40—63) und Epilog (Takte 64—90) unterteilten Exposition auch eine reguläre Reprise (Takte 186—247) mit anschließender Coda (Takte 248—311) umfaßte, bestünde andererseits ein unübersehbares Manko darin, daß nun die Durchführung (Takte 91—185) auf keinem der beiden genannten Themen, sondern allein

<sup>17</sup> Ebda., S. 20.

<sup>18</sup> Siehe die entsprechenden Notenbeispiele für das Haupt- und Seitenthema der *a-moll-Sonate* in Alfred Brendels Text über *Schuberts Klaviersonaten 1822—1828*, in: *Nachdenken über Musik*, München 6. Aufl. 1982, S. 92. Die gleiche Einteilung hat vermutlich schon Költzsch vorgeschwebt, dessen entsprechende Bemerkung über „eine eigenartige kontinuierliche Exposition, in der erstes und zweites Thema fast untrennbar verwoben sind“ (Költzsch, S. 110), allerdings nicht völlig eindeutig ist.

auf dem kompositorischen Material der Einleitung fußen würde. (Nur am Rande sei angemerkt, daß der solchermaßen aufscheinende Aspekt formaler „Ambiguität“<sup>19</sup> den Gang der Erörterung an dieser Stelle abermals auf die Frage einer Abhängigkeit des Instrumentalkomponisten Schubert von „Beethovens Vorbild“<sup>20</sup> zurücklenken könnte.)

\*

Zieht man ein Fazit der bisher ausgebreiteten Überlegungen zum ersten Satz der *a-moll-Sonate* op. 42, so läßt sich nur schwer der Eindruck abwehren, daß eine primäre Orientierung an der Sonatensatzform nicht unmittelbar zum erwünschten Ziel eines angemessenen Verstehens der kompositorischen Intentionen Schuberts zu führen verspricht. Zwar soll hier keineswegs die von Dahlhaus hervorgehobene Problematik unterschätzt werden, dem Erklärungsmodell der Sonatensatzform etwas theoretisch Gleichwertiges entgegenzusetzen<sup>21</sup>. Doch scheint es einen Versuch wert, von ihm zumindest zeitweilig einmal abzusehen, um aus einer anderen Perspektive einen analytischen Zugang zu erproben, der näher an die musikalische Idee des betrachteten Satzes heranzuführen könnte.

Hinsichtlich des dabei zu wählenden Ansatzes hat Robert Schumann einen Fingerzeig geliefert; in einer Rezension der *a-moll-Sonate* schreibt er 1835 über den ersten Satz, dieser sei „so leicht und einfach aus zwei Stücken gebaut, daß man den Zauberer bewundern muß, der sie so seltsam in- und gegeneinander zu stellen weiß“<sup>22</sup>. Was Schumann als „zwei Stücke“ bezeichnet, ist der Inhalt der ersten vier Takte, die mit einer Verkettung zweier einstimmiger, oktavverdoppelt notierter Motive beginnen:

Notenbeispiel 1

<sup>19</sup> Vgl. C. Dahlhaus über Beethovens „neuen Weg“ seit der *Klaviersonate in d-moll* op. 31, Nr. 2 (*Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, S. 210ff.).

<sup>20</sup> In diesem Sinne hat Dürr (S. 20f.) auf die ersten Sätze von Beethovens letzten Klaviersonaten A-dur op. 101, E-dur op. 109, A-dur op. 110 und c-moll op. 111 hingewiesen, von denen Schubert Anregungen empfangen haben könnte.

<sup>21</sup> Dahlhaus, *Sonatenform*, S. 125.

<sup>22</sup> Robert Schumann, *Sonaten für das Pianoforte* (1835), in: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin Kreisig, Leipzig 5. Aufl. 1914, Bd. 1, S. 124.

Einem auftaktigen Dreitonmotiv ( $M_1$ ), das in Viertelbewegung in einem Halbton-Ganzton-Abstieg mit einem Vorschlag vor der Schwerpunktnote  $h$  die kleine Terz der  $a$ -moll-Tonika ausfüllt, folgt in gleicher Bewegungsrichtung, aber volltaktig, rhythmisch differenziert und mit vergrößertem Ambitus ein Oktavmotiv ( $M_2$ ), das unter Akzentuierung der Quinte, die zugleich das Verbindungsintervall der Motivkette bildet, in den Tonika-Dreiklangstönen abschwingt. An diese melodisch konzipierte, pianissimo vorgetragene Motivkonstellation schließt auftaktig im Mezzoforte eine harmonische Phrase (P) mit einem Orgelpunkt im Tenor auf dem Ton  $e$  an, die rhythmisch gleichförmig in Viertelwerten zwischen Tonika und Dominante (in verschiedenen Umkehrungen) alterniert und "un poco ritardando" auf der Dominante offen endet; die harmonische Phrase steht als solche im Kontrast zum Vorhergehenden, wird jedoch — über das dialektische Korrespondenzprinzip der Taktpaare hinaus — durch das Dreitonmotiv  $M_1$  untergründig mit dem Vorigen verknüpft.

Daß aus den eben beschriebenen „zwei Stücken“, wie Schumann sie genannt hat, der gesamte erste Satz der Sonate komponiert ist, wird im folgenden an einigen Beispielen ersichtlich werden. Indes stellt sich zuvor die Aufgabe, das Gebilde der ersten vier Takte noch etwas genauer zu charakterisieren. Und zu diesem Zweck bietet es sich an, den eingangs zitierten Topos, der Liederkomponist Schubert sei in den Klaviersonaten überall gegenwärtig, nun einmal wirklich beim Wort zu nehmen, indem man versuchen kann, ein spezifisches Merkmal seiner Liedkomposition auch im gegebenen Zusammenhang analytisch fruchtbar zu machen; gemeint ist das von Hans Heinrich Eggebrecht auf den Begriff gebrachte Prinzip, wonach zahlreiche Lieder Schuberts so beschaffen seien, „daß sie auf einen Erfindungskern reduzierbar sind, der zu Beginn des Gesanges real erklingt und als kompositorische Substanz dem ganzen Lied variativ zugrundeliegt“<sup>23</sup>. Denn dieser Begriff des Erfindungskerns trifft in gewisser Weise auch auf die *a-moll-Sonate* und ihren Anfang zu.

Dabei ist gar nicht unbedingt ausschlaggebend, daß es sich beim „Erfindungskern“ der Takte 1 bis 4 um eine sangliche, symmetrisch in Aufstellung und Antwort gegliederte Gestaltung handelt: der weich niedersinkende Sekundgang des Motivs  $M_1$  geht über in einen emphatischen Quint-Aufschwung und mündet in ein liedhaftes Abschwingen auf den Dreiklangstönen des Motivs  $M_2$ ; und die Oberstimme der antwortenden Tonika-Dominant-Phrase besteht aus einer Tonrepetition, die in einer über die Quarte eingesprungenen kleinen Sekunde abwärts endet. Vielmehr liegt das entscheidende Moment, das es erlaubt, diese vier Takte als Erfindungskern anzusprechen, darin begründet, daß an ihnen die musikalische Idee ablesbar ist, die Verlauf und Gehalt des Satzes prägt<sup>24</sup>.

Während freilich im Lied der musikalische Gehalt eines Erfindungskerns in Wechselwirkung mit dem vertonten Text zum Ausdruck kommt, ist er im vorliegenden Fall

<sup>23</sup> Hans Heinrich Eggebrecht, *Prinzipien des Schubert-Liedes*, in: *AfMw* 27 (1970), S. 89.

<sup>24</sup> Inwieweit man darüber hinaus auch im instrumentalmusikalischen Bereich von einem bestimmten „Ton“, wie ihn Eggebrecht für Schuberts Liedkomposition beschrieben hat (ebda., S. 92), reden könnte, bedürfte einer eingehenderen Untersuchung und muß deshalb im gegebenen Zusammenhang offengelassen bleiben.

allein in der musikalischen Faktur der ersten vier Takte verankert. Und so erhebt sich die Frage, wie man diesen Gehalt andeutungsweise verbalisieren kann. Einen Ansatzpunkt liefert dafür die eigentümliche Spannung, die dem Erfindungskern nicht nur aufgrund des Gegensatzes seiner Taktpaare, sondern bereits am Beginn zwischen dem Auftakt-Motiv  $M_1$  und dem demgegenüber akzentuiert einsetzenden, rhythmisch ab-schwingenden Oktavmotiv  $M_2$  innewohnt und die in den anschließenden Takten zu-nehmend zutage tritt (vgl. Notenbeispiel 2): Bei der einen Ganzton höher anhebenden Wiederholung des Erfindungskerns werden die ursprünglichen Motiv-Intervalle ver-

The first system of the musical score is annotated with several key elements:

- Erfindungskern:** A bracket above the first four measures indicates the 'Erfindungskern' (inventive core).
- Motifs:**  $M_1$  is marked above the first measure,  $M_2$  above the second measure, and  $P$  above the third and fourth measures.
- Repetition:** A bracket above measures 5-8 is labeled 'Wiederholung des Erfindungskerns' (repetition of the inventive core).
- Tempo and Dynamics:** The first measure is marked *pp*. The second measure has an accent (>) and *mf*. The third measure is marked *un poco ritard.* The fourth measure has an accent (>) and *mf*. The fifth measure is marked *pp* and *a tempo*. The eighth measure has an accent (>) and *mf*.
- Orgelpunkt:** A label 'Orgelpunkt' points to the final chord of the first system.

The second system continues the piece:

- Measures 9-10 are marked *un poco ritard.*
- Measure 11 is marked *a tempo* and  $M_2$ .
- Measures 12-13 are marked *cresc.*
- Measure 14 is marked  $M_2$ .
- The system ends with a label 'Orgelpunkt' pointing to the final chord.

The third system shows further development:

- Measure 15 is marked *fp*.
- Measures 16-17 are marked  $M_2$  and  $P$ .
- Measure 18 is marked *ff* and *(p)*.

Notenbeispiel 2

ändert (die Abfolge von kleiner und großer Sekunde im Motiv  $M_1$  wird vertauscht und der Ambitus des Oktavmotivs  $M_2$  zur None gespreizt, worin sich die Variabilität der Motive in den Grenzen ihrer Wiedererkennbarkeit abzeichnet); vor allem aber erscheint als Verbindungsintervall der Motivkette an Stelle der einstigen Quinte ein dissonanter Tritonus, der die Spannung, die zwischen den Motiven  $M_1$  und  $M_2$  keimhaft angelegt ist, jetzt verstärkt hervortreten läßt; und infolge dieses Spannungszuwachses erfährt die antwortende harmonische Phrase an ihrem Ende eine zwei-taktige Verlängerung im Sinne eines auskomponierten Ritardandos. Der in Takt 10 ansetzende Crescendo-Abschnitt beruht in klanglicher, horizontaler Hinsicht auf dem Orgelpunkt  $e$  der harmonischen Phrase  $P$ , zugleich aber in vertikaler Hinsicht auf dem Oktavmotiv  $M_2$  (womit eine zusätzliche, strukturelle Verwandtschaft zwischen  $M_2$  und  $P$  ans Licht gebracht wird); der Abschnitt entwickelt im Zuge einer Entfaltung der der Phrase  $P$  inhärenten Klangqualität das zunächst verborgene Potential des Oktavmotivs, worauf in Takt 26 das anfänglich scheinbar bruchlos in den Erfindungskern eingeflochtene Motiv  $M_2$  sich fortissimo mit einer in Gegenbewegung verdoppelten Kontraktion auf dem Tonika-Grundton verselbständigt; die antwortende harmonische Phrase wird dadurch zur leisen Dominant-Tonika-Bewegung umgedeutet, die in das Kontraktionsmotiv zurückleitet.

Um nun noch näher zu umschreiben, was die im Verlauf des Satzes offenkundig werdende Spannung für den Gehalt der Musik bedeutet, kann als Interpretationshilfe ein schriftliches Zeugnis Schuberts, das bislang vorzugsweise isoliert biographisch oder psychoanalytisch ausgelegt wurde, herangezogen werden; nämlich seine allegorische Erzählung *Mein Traum* (vom 3. Juli 1822), die — schon der Titel ist signifikant — unter Verwendung archetypischer Motive der romantischen Dichtung die Idee einer Wanderschaft „in ferne Gegend“ umkreist und folgende Schlüsselsätze enthält: „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“<sup>25</sup>. Nichts spricht dagegen, diese Aussage mit der skizzierten musikalischen Spannung des Erfindungskerns im Sinne eines spezifisch romantischen Zwiespalts zwischen „Liebe“ und „Schmerz“, zwischen Sehnsucht nach Versöhnung mit der realen Welt einerseits und desillusionierender, elender Wirklichkeits-erfahrung andererseits in Verbindung zu bringen. Allerdings darf dabei Schuberts Erzählung nicht als ein autobiographisches Zeugnis mißverstanden werden, sondern ist — unabhängig vom Gesichtspunkt literarischer Originalität — als eine poetische Äußerung aufzufassen. Und ebensowenig soll diese poetische Äußerung in eine bloß symbolische, also nur vermittelt wirksame Beziehung zur Musik<sup>26</sup> gesetzt werden, eine Beziehung, wie sie vor kurzem William Kinderman zwischen der „Dichotomie von innerer Vorstellung und äußerer Wahrnehmung“ sowie dem lyrisch-dramatischen, dur-moll-tonalen Themenkontrast in Instrumentalwerken Schuberts hergestellt

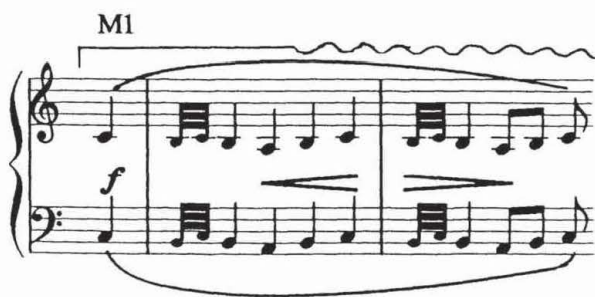
<sup>25</sup> Schubert. *Die Dokumente seines Lebens*, hrsg. von O. E. Deutsch, Kassel 1964 (= *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* VIII/5), S. 159.

<sup>26</sup> Vgl. H. H. Eggebrecht, Artikel *Symbol*, in: *Riemann Musiklexikon*, Sachteil der 12. Aufl., Mainz 1967, S. 921f.



hat<sup>27</sup>. Vielmehr ist die Gespaltenheit, die Schubert in seiner Erzählung in die poetische Metapher von „Liebe“ und „Schmerz“ gekleidet hat, eine unmittelbare Eigenschaft der Musik selbst, indem sie als Dualität einander widerstreitender Ausdrucksqualitäten den inneren Beweggrund des Erfindungskerns bildet. Und insofern kann unter Anspielung auf die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts etablierte Auffassung der Musik als eines subjektiven Ausdrucks von Empfindungen der Erfindungskern auch als Empfindungskern bezeichnet werden, gleichsam als musikalisches Sigel eines ästhetischen Subjekts<sup>28</sup>, das in sich den Keim einer zum Movers des Satzes werdenden Spaltung trägt.

Im Blick auf den ersten Satz insgesamt, dessen Verlauf hier nicht mehr in allen Einzelheiten zur Sprache gebracht werden kann, bleibt zum einen noch festzuhalten, daß ähnlich wie das Oktavmotiv  $M_2$  im weiteren auch das Dreitonmotiv  $M_1$  mittels einer wiederholten Drehbewegung um seinen zweiten Ton zu einer charakteristischen Gestalt ausgearbeitet wird, die erstmals in den Takten 82–83 begegnet:



Notenbeispiel 3

Zum anderen läßt das Ende des Satzes paradigmatisch das kompositorische Prinzip erkennen, nach dem der Erfindungskern in seiner ganzen Spannungsgeladenheit entfaltet worden ist, nämlich zerteilt in die zu gegensätzlicher Eigenständigkeit entwickelten Motive  $M_1$  und  $M_2$ , letzteres kombiniert mit der harmonischen Phrase P (vgl. Notenbeispiel 4); und zusätzlich erklingt in den Takten 271 bis 274 sozusagen eine fragmentarische Reminiszenz an die ursprüngliche Erscheinung des Erfindungskerns in Form einer — aus der Durchführung ab Takt 146 stammenden — Engführung seiner ersten Hälfte.

<sup>27</sup> William Kinderman, *Der thematische Kontrast in Schuberts Instrumentalmusik und die Dichotomie von innerer und äußerer Erfahrung*, in: *Musiktheorie* 3 (1988), S. 157; Kinderman spricht ausdrücklich von „symbolischen Konnotationen des thematischen Konflikts“ (S. 164) beziehungsweise allgemein von einem „latenten Symbolgehalt“ (S. 169).

<sup>28</sup> Zum Begriff des ästhetischen Subjekts, das in Analogie zum literaturtheoretischen ‚lyrischen Ich‘ vom biographischen Subjekt zu unterscheiden ist, siehe Dahlhaus, *Beethoven*, S. 60ff.

M<sub>1</sub>

256

pp

cresc.

P

Abspaltung P

263

ff

f(z)

f(z)

M<sub>2</sub>

269

f(z)

(fz)

p

pp

Reminiszenz Erfindungskern

275

pp

## Notenbeispiel 4

Darüber hinaus soll hinsichtlich der inhaltlichen Deutung einer in solcher Weise musikalisch auskomponierten Spaltung des ästhetischen Subjekts nicht unerwähnt bleiben, daß in Schuberts Lied *Totengräbers Heimwehe* D 842, das kurz vor der *a-moll-Sonate* im April 1825 entstand, ein Tongebilde verborgen ist, das eine gewisse Ähnlichkeit mit der eben genannten, entwickelten Gestalt des Motivs M<sub>1</sub> aufweist; es steht in *c-moll*, also im gleichen Tongeschlecht, verläuft allerdings in Achtelbewegung, weicht am Schluß rhythmisch ab und erscheint unisono in Singstimme und Klavierbegleitung

im Zusammenhang mit dem Text: „Von allen verlassen, dem Tod nur verwandt, verweil' ich am Rande, das Kreuz in der Hand, und starre mit sehndem Blick hinab in's tiefe, in's tiefe Grab!“ (vgl. Notenbeispiel 5). Inwieweit es erlaubt ist, angesichts dieser Parallele die im Lied angesprochene Todessehnsucht — im Sinne einer spezifisch

a-moll-Sonate D 845 (Mai 1825)

81

Totengräbers Heimweh D 842 (April 1825)

**Langsamer.**

Von al - len ver - las - sen, dem Tod nur ver - wandt, ver - weil' ich am Ran - de, das

*ppp*

Kreuz in der Hand, und star - re mit seh - nen - dem Blick hin - ab in's tie - fe, in's tie - fe Grab!

Notenbeispiel 5

romantischen Sonderform der Liebe — als Ausdrucksgehalt auch auf die entwickelte Gestalt des Motivs  $M_1$  in der *a-moll-Sonate* zu übertragen, muß indes als durchaus fragwürdig eingeschätzt werden. Zwar scheint bereits Költzsch hier eine mehr oder weniger bewußt von Schubert geknüpfte Verbindung erblickt zu haben, wenn er — unter Verkennung der tatsächlichen Entstehungschronologie von Lied und Sonate, die er in umgekehrter Abfolge annimmt — schreibt, daß im besagten Lied „Figuren [...] der *a-moll-Sonate* op. 42“ auftauchen<sup>29</sup>. Doch ob sich die beiden ähnlichen Bildungen nicht vielmehr unabhängig voneinander aus ihrem jeweiligen kompositorischen Kontext ergeben haben, mag in aller Skepsis angemerkt bleiben, ohne damit eine definitive Entscheidung, die für die Analyse der Sonate nicht ausschlaggebend ist, dem analytischen Urteil des einzelnen entziehen zu wollen.

\*

Die Einsichten, die aus dem vorigen Entwurf einer analytischen Betrachtung des ersten Satzes von Schuberts *Klaviersonate in a-moll* op. 42 resultieren, lassen sich in ihren wesentlichen Aspekten folgendermaßen zusammenfassen:

Erstens verspricht eine solche, vom Erfindungskern ausgehende Analyse, welche die originär instrumentalmusikalische Theorie der Sonatensatzform ergänzen könnte, eine weitgehende Annäherung an die zugrundeliegende kompositorische Idee des Satzes, indem sie den Zugang zu einer gewissermaßen inneren musikalischen Erfindungslogik eröffnet, die sich kompositionstechnisch als motivisch-klangliche Entwicklung auf der Basis des Kontrasts unter Einschluß liedhafter Wiederkehr- und Variantenverfahren beschreiben und theoretisch als Umsetzung eines zentralen Prinzips der Liedkomposition Schuberts begreifen läßt; und im Unterschied zur Theorie der Sonatensatzform und also in Abhebung von einem musikalischen Prozeß, der zwar ähnlich in einem motivisch-thematischen Grundgebilde wurzelt, dessen treibender Impuls jedoch die thematische Arbeit ist, findet somit die Analyse ihren Ansatzpunkt nicht bei Beethoven, sondern bei Schubert selbst.

Zweitens ermöglicht es die analytische Orientierung am Erfindungskern, wenn man ihn zugleich als Empfindungskern interpretiert, den Gehalt der Musik im Sinne der Entfaltung einer besonderen, romantischen Gespaltenheit des ästhetischen Subjekts unmittelbar zu benennen.

Drittens kann eine eigentümliche Verschränkung der Entwicklungslogik des Erfindungskerns mit derjenigen der Sonatensatzform konstatiert werden, die freilich nur schwer mit wenigen Worten zu umreißen ist. Sie scheint sich jedenfalls, betrachtet aus der Perspektive der kompositorischen Ausarbeitung des Erfindungskerns, sowohl in Einschränkungen des normativen Sinngefüges der Sonatensatzform als auch in Übereinstimmungen mit tradierten Funktionen ihrer Teile zu äußern; so bedeutet es eine

<sup>29</sup> Költzsch, S. 108.

I.

M<sub>1</sub>  $-1/2$   $-1$  M<sub>2</sub> P (8 J)

*pp* *mf* *un poco ritard.*

$\frac{t}{3} \rightarrow D$

II.

M<sub>1</sub>  $+1/2$   $+1$  P (6 J)

*pp*

$\frac{T}{3} \rightarrow D$  T

III.

M<sub>1</sub>  $+1$   $+1$  P (8 J)

*p* (*cresc.*) *ff*

$t \rightarrow \frac{D}{3} t$

IV.

47 M<sub>1</sub>  $-1/2$   $-1$   $-1$  M<sub>2</sub> P (8 J)

*f* (*~*) *fz*

$\frac{t}{3} \rightarrow D$

Notenbeispiel 6

Übereinstimmung, wenn zu Beginn der Exposition zwei gegensätzliche Themen aus dem Motiv  $M_2$  und der harmonischen Phrase P gewonnen werden, und ebenso verhält es sich bei der oben erwähnten Ausprägung des Motivs  $M_1$  zu einer eigenständigen Gestalt, die das Ende des Epilogs bildet und deren Dynamisierung mit der Durchführung einsetzt; hingegen ist es als Einschränkung zu bewerten, daß weder erstes noch zweites Thema in der Durchführung eine Rolle spielen<sup>30</sup>. (Eine eingehende Untersuchung des Verhältnisses von spezifischen Kompositionsprinzipien Schuberts zu überlieferten Formungsmodellen könnte schon bei der Faktur des über die ersten zehn Takte erweiterten Erfindungskerns ansetzen, die den „klassischen Sinngehalt“ einer Periode geradewegs umkehrt<sup>31</sup>, woraus folgt, daß auch der Erfindungskern, dessen Gestaltcharakter qualitativ höher als eine bloß motivische Grundformel, aber doch niedriger als ein geschlossenes Thema einzustufen ist, eigenartig schillernd zwischen den herkömmlichen Kategorien steht<sup>32</sup>.)

Und viertens gibt der Erfindungskern nicht zuletzt eine Richtschnur für die Analyse der gesamten *Klaviersonate in a-moll*, indem auch die übrigen drei Sätze in ihrer thematischen Substanz von ihm abgeleitet sind (siehe hierzu das Notenbeispiel 6). Zum einen ist dadurch die zyklische Einheit des Werkes gewährleistet, zum anderen wird somit die Spannung, die im Erfindungskern angelegt ist, erst im letzten Satz vollständig auskomponiert, und zwar in einem Rondo, das im Verlauf einer merkwürdigen Verquickung von Refrain und Couplet, das den Erfindungskern enthält, am Ende die Auflösung des Erfindungskerns und damit der musikalischen Identität des ästhetischen Subjekts herbeiführt.

<sup>30</sup> Die hier skizzierte Verschränkung hat bereits Eggebrecht aus der Perspektive der Liedkomposition mit der Feststellung angesprochen, daß sich bei Schubert „die Liedform vom Geist der Sonatensatzform durchtränkt zeigt“ (*Prinzipien*, S. 91), und er hat auch einen Ausblick auf die Instrumentalmusik gegeben (S. 106f.).

<sup>31</sup> Siehe Kühn, S. 506.

<sup>32</sup> Eine weitere Vertiefung verdiente zudem der Aspekt einer formalen Annäherung der *Klaviersonate in a-moll* op. 42 an die Gattung der Fantasie, den als erster Gottfried Wilhelm Fink in seiner Rezension des Werks berührt hat (vgl. *AmZ* 28 [1826], Sp. 137; dazu Kämper, S. 41 und S. 91ff.).