

Entwurf — Ausarbeitung — Revision Zur Arbeitsweise Schuberts am Beispiel des Liedes „Der Unglückliche“ (D 713)*

von Walther Dürr, Tübingen

„The idea of a consideration of Schubert's sketches and drafts for his finished masterpieces would until only a matter of forty years ago have seemed incredible“ — diese lakonische Feststellung, von Maurice Brown vor knapp 25 Jahren geschrieben¹, gilt nach wie vor: Von Schuberts Arbeitsweise, von dem Stellenwert, den Skizzen und Entwürfe dabei einnehmen, weiß man immer noch vergleichsweise wenig — und das hat verschiedene Gründe. Da ist zunächst ein ideologischer: Das Studium von Entwürfen oder auch nur von Korrekturen paßt nicht in das von der Romantik kultivierte Bild eines wie in Trance schnell und leicht dahinschreibenden Schubert, der, als man ihn mit Beethovens Arbeitsweise konfrontierte, nach Schindlers, wie oft wenig vertrauenswürdigem Bericht gesagt haben soll: „Zu solchen Korrekturen“ (wie im Manuskript des *Fidelio*) „habe er keine Zeit“². Natürlich ist in diesem Zusammenhang nicht ohne Bedeutung, daß von Schuberts Skizzen und Entwürfen lange Zeit nur wenige ediert waren — in erster Linie die umfangreichen Entwürfe zu den drei letzten Klaviersonaten³ (die dann auch für Studien und Analysen vielfach herangezogen wurden⁴) und die zur *h-moll-Sinfonie*⁵. Solche sporadischen Editionen bestätigten den Eindruck, daß die Arbeit aufgrund von Entwürfen bei Schubert eher die Ausnahme war. Daß dieser Eindruck auch heute noch verbreitet ist, erklärt sich wohl vor allem aus dem — ja doch keineswegs verwunderlichen — Umstand, daß der Komponist zwar seine ausgeführten Manuskripte sorgfältig aufbewahrt hat, wenigstens bis zur Drucklegung eines Werkes, nicht aber die Vorarbeiten dazu. So sind zwar fragmentarische Entwürfe erhalten, die Schubert noch auszuführen dachte (am bekanntesten etwa die Sinfonie-

* In diesem und in den folgenden Heften werden in freier Folge die überarbeiteten Fassungen der fünf Referate abgedruckt, die beim Kolloquium „Skizzen und verworfene Fassungen als Hilfen zur Werkinterpretation“ während der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 1990 in Augsburg gehalten wurden. Es sind dies die Beiträge von Sieghart Brandenburg, Walther Dürr, Ulrich Konrad, Giselher Schubert und Michael Struck. Den Abschluß wird ein Beitrag von Wolfgang Plath bilden, dessen Eröffnungsvortrag wegen Krankheit hatte ausfallen müssen. (Anm. d. Schriftleitung)

¹ Maurice J. E. Brown, *Drafting the Masterpiece*, in: *Essays on Schubert*, London 1966, S. 6.

² Anton Schindler, *Erinnerungen an Franz Schubert*, in: *Niederrheinische Musik-Zeitung*, 7. und 14. März 1857, zitiert nach Schubert. *Die Erinnerungen seiner Freunde*, gesammelt und hrsg. von Otto Erich Deutsch, Leipzig 2. Aufl. 1966, S. 363.

³ Die Entwürfe zu den drei Klaviersonaten in c-moll, A-dur und B-dur D 958—960 wurden zuerst, nicht ganz vollständig, gedruckt in *Schubert's Werke. Revisionsbericht. Serie X. Sonaten für Pianoforte*, Leipzig 1897, S. 9—43; Faksimile-Ausgabe: Franz Schubert, *Drei große Sonaten für das Pianoforte [...] Faksimile nach den Autographen in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek*, Begleittext von Ernst Hilmar, Tutzing 1987 (= *Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts* 1).

⁴ Arthur Godel, *Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D 958—960). Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse*, Baden-Baden 1985.

⁵ Franz Schubert, *Sinfonia in H moll*, Faksimile des Autographs, München 1923; Franz Schubert, *Sinfonie in h-Moll „Die Unvollendete“*, Faksimile des Autographs mit einem Nachwort von Walther Dürr und Christa Landon, München 1978 (= *Publikationen der Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* 3).

Fragmente in *D*-dur [D 615, 708 A und 936 A⁶] und *E*-dur [D 729], aber auch unvollendete Opern wie *Sakuntala* [D 701] und *Der Graf von Gleichen* [D 918]⁷); umfangreiche Skizzen zu vollendeten Werken aber kennt man vor allem aus Schuberts letztem Lebensjahr — er selbst ist nicht mehr dazu gekommen, sie zu vernichten, und seine Erben, Freunde und Autographensammler haben sie als Reliquien oder Wertpapiere getreulich bewahrt.

Wie aber sehen Schuberts Entwürfe aus, wie hat er gearbeitet? Zwei Verfahrensweisen lassen sich da unterscheiden. In früherer Zeit vor allem — grundsätzlich etwa bis 1818 aber auch später immer wieder — hat er in einer Partitur etwa die führenden Stimmen — Singstimmen in Vokalkompositionen, sonst die Violine I und charakteristische Bläserwürfe, manchmal auch den Baß — im Sinne eines „Verlaufsentwurfs“ (eines „continuity draft“) ausgeführt. Bezeichnend dafür ist etwa ein Vermerk Schuberts am Ende des *Gloria* der *Messe in F* (D 105): „Den 31. May 814 mit den Vocal = Stimen“. In einem zweiten Arbeitsgang dann überarbeitete er den Entwurf und füllte die freigebliebenen Systeme aus. Das Verfahren läßt sich deutlich verfolgen an unvollendet gebliebenen Kompositionen — etwa an der erwähnten *Sinfonie in E* vom August 1821. Diese ist bis zum Schlußstrich entworfen, in ihrem Verlauf abgesteckt; vollständig ausgeführt aber sind nur die ersten 110 Takte des ersten Satzes. Bei vollendeten Kompositionen läßt sich der ursprüngliche Entwurf vielfach rekonstruieren — etwa aufgrund verschiedener Tintenfarben, aber auch anhand der Korrekturen (sie fallen beispielsweise anders aus, wenn der Komponist, im ersten Arbeitsgang, genügend Platz hat, als wenn er, im zweiten Arbeitsgang, bereits durch Taktstriche gebunden ist). Dementsprechend notierte Schubert für Lieder in der Regel den Verlauf der Singstimme (vielfach noch ohne Text), dazu Vor- und Zwischenspiele sowie einzelne bedeutsame Passagen des Klaviers. Meist schrieb er einen solchen Entwurf bereits auf drei Systemen nieder und füllte diese dann später aus. War dies aber nicht möglich, weil er die Konzeption des Liedes (oder auch eines Klavierstücks) grundsätzlich änderte oder weil die Korrekturen bei der Ausarbeitung die Lesbarkeit des meist unmittelbar für den praktischen Gebrauch bestimmten Manuskripts allzusehr beeinträchtigt hätten, dann schrieb er das ganze Lied neu und das Dokument des ersten Arbeitsganges — wenn es sich je erhalten hat — gilt heute als „Skizze“.

Dies also ist das erste Verfahren. Dem zweiten begegnen wir seit etwa 1818 in steigendem Maße. Schubert notiert nun — meist gilt dies für große Partituren, Sinfonien, Opern, Messen, für solche Werke also, die er später selbst als das Höchste seiner Kunst bezeichnet⁸ — den Entwurf als Particell, in der Regel auf zwei Systemen

⁶ Franz Schubert, *Drei Symphonie-Fragmente D 615. D 708 A. D 936 A*, Faksimile der Autographe, Nachwort von Ernst Hilmar, Kassel 1978 (= *Documenta musicologica* II/6); dazu: Franz Schubert, *Drei Sinfonie-Fragmente D 615, D 708 A. D 936 A*, Umschrift der Skizzen von Peter Gülke, Leipzig 1982.

⁷ Franz Schubert, *Der Graf von Gleichen*, Faksimile des Autographs, hrsg. von Ernst Hilmar, Tutzing 1988 (*Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts* 2).

⁸ In einem Brief an Schott vom 21. Februar 1828 schreibt Schubert: „Dieß das Verzeichniß meiner fertigen Compositionen außer 3 Opern, einer Messe und einer Symfonie. Diese letztern Comp. zeige ich nur darum an, damit Sie mit meinem Streben nach dem Höchsten in der Kunst bekannt sind“. Vgl. *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und hrsg. von O. E. Deutsch, Kassel 1964 (= *Neue Schubert-Ausgabe* VIII/5), S. 495.

als Klavierparticell, eventuell (bei Vokalensemble-Sätzen) auch auf mehreren Systemen. Bei größeren Veränderungen während der Ausarbeitung braucht er nun nicht mehr ganze Bögen und Lagen aus seiner Partitur zu entfernen. Der Entwurf ist weiterhin ein "continuity draft", aber bereits der Umstand allein, daß Schubert die Gefahr sieht, bei der Ausarbeitung mit dem teuren Papier allzu verschwenderisch umzugehen, daß er also von vornherein mit größeren Änderungen rechnet, zeigt, daß ein solcher Entwurf einer Skizze im engeren Sinn recht nahekommt.

Jedoch: Nicht um die Bedeutung von Skizzen und Entwürfen in Schuberts Oeuvre, um den Stellenwert in seinem Schaffensprozeß soll es im folgenden gehen, sondern um ihren Erkenntniswert in der Analyse eines einzelnen Werkes, um die Möglichkeiten vergleichender Analyse. Wir gehen dabei zunächst von zwei kleineren Beispielen aus und wenden uns dann den verschiedenen Fassungen des Liedes *Der Unglückliche* zu.

Zweimal vollständig niedergeschrieben hat Schubert ein unscheinbares, weitgehend unbekanntes Lied: *Die Befreier Europas in Paris*, D 104, vollendet am 16. Mai 1814. Sechs Wochen zuvor hatten die alliierten russisch-österreichisch-preußischen Truppen Paris erobert; der Gelegenheitsdichter Johann Christian Mikan hat daraufhin für ein „Deklamatorium“ einer „Mad. Schröder“ ein vielstrophiges Gedicht verfaßt, das den Einzug der Truppen feierte⁹. Schubert, der die Niederlage Napoleons, das Ende des Krieges in verschiedenen Kompositionen besungen hat¹⁰, hat auch dieses Gedicht vertont, und zwar noch bevor es im Druck erschienen ist¹¹. In seiner ursprünglichen Niederschrift ist das Lied ein schlichter Gesang, der mit einer Fanfare beginnt: „Sie sind in Paris“, dann zu einer konventionellen Begleitung im Erzählton deklamiert und, nach einem kurzen lyrischen Einschub „nun ist uns der Friede gewiß“, mit Fortissimo-Akkorden endet. Die zweite Fassung — durch Korrekturen in die erste eingetragen — unterscheidet sich nicht wesentlich von dieser, nur ist für die erzählenden Partien die Klavierbegleitung noch weiter zurückgenommen. Dann aber streicht Schubert alles aus, was er bisher geschrieben hatte, und schreibt das Lied ganz neu.

Wieder korrigiert er dabei an den Begleitfiguren der erzählenden Partien, gibt ihnen durch Punktierung mehr Richtung und Dramatik und verbindet dies mit einer Steigerung der Dynamik vom Mezzoforte über Forte zum Fortissimo — vor allem aber fügt er dem Lied ein längeres Nachspiel an. Dies schließt nun nicht mehr martialisch im Fortissimo, sondern lyrisch mit einer ganz neuen, kantablen Melodie, die im Pianissimo verklingt. Was Schubert damit erreichen wollte, läßt vielleicht eine weitere Änderung erkennen: In dieser dritten Fassung des Liedes nämlich verzichtet er auf den lyrischen Einschub „Nun ist uns der Friede gewiß“ — er behält den erzählenden Ton bei. Es war

⁹ Die drei Fassungen des Liedes sind abgedruckt in *Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke* IV/7, vorgelegt von W. Dürr, Kassel 1968, S. 24f. und 182ff. (dazu zwei Faksimiles des Autographs, S. XVIII f.), den vollständigen Text des Gedichtes findet man in dem Beiheft *Quellen und Lesarten* zu diesem Band, Kassel 1979, S. 9f.

¹⁰ Man vgl. hierzu die beiden Vertonungen von *Auf den Sieg der Deutschen* als Lied (D 81) und als Kanon (D 88) vom Herbst und November 1813, die Körner-Lieder *Trinklied vor der Schlacht* (D 169), *Schwertlied* (D 170), *Gebet während der Schlacht* (D 171) vom März 1815 (nach der Rückkehr Napoleons von der Insel Elba) und die ebenfalls auf Körnersche Texte geschriebenen Duette *Jägerlied* (D 204) und *Lützows wilde Jagd* (D 205) vom Mai 1815.

¹¹ Den Textdichter und die gedruckten Quellen des Textes hat Dietrich Berke ermittelt, vgl. *Zu einigen anonymen Texten Schubertscher Lieder*, in *Mf* 12 (1969), S. 486f.

ihm wohl bewußt geworden, daß die Fortissimo-Akkorde des Schlusses die lyrische Partie als bloßen Kontrast erscheinen lassen, wie die Piano-Figuren zuvor. Daß es Schubert aber nicht um Sieg und Triumph zu tun war, sondern um die Schlußzeile jeder Strophe, die Gewißheit des Friedens, das wollte er nun durch das kantable Nachspiel deutlich machen. Und daß dies wirklich seine Absicht war, bestätigt der Vergleich der verschiedenen Fassungen des Liedes.

Diese hatte Schubert, wie gesagt, jeweils ganz ausgeführt — erst durch die Korrekturen der zweiten und die Niederschrift der dritten Fassung wurden die früheren, gleichsam im Nachhinein, zum Entwurf. Einen Entwurf im engeren Sinne hingegen besitzen wir für den ersten Teil, für die ersten zwölf Lieder der *Winterreise*. Schubert hat dafür zunächst einen vollständigen „Verlaufsentwurf“ geschrieben, der noch heute durch blässere Tinte deutlich von der späteren Ausarbeitung zu unterscheiden ist¹². In diesem ursprünglichen Entwurf begann das zweite Lied, *Die Wetterfahne*, folgendermaßen:

Notenbeispiel 1

Statt des uns heute vertrauten Drei-Sechzehntel-Auftakts sehen wir zu Beginn des Vorspiels einen Achtel-Auftakt, wie beim Einsatz der Singstimme. Auch melodisch korrespondiert der Auftakt des Vorspiels mit dem der Singstimme: Der Sexte $e' - c''$ dort entspricht hier die Terz $c'' - e''$. Es zeigt sich so, daß das Unisono-Vorspiel des Liedes vom Unisono-Einsatz der Singstimme abgeleitet ist, daß es also nicht, wie man ohne Kenntnis des Entwurfs vielleicht denken mag, zunächst isoliert dasteht, Windböen illustrierend, die mit der Wetterfahne spielen, und dann Material gibt für ähnliche

¹² Der Entwurf ist abgedruckt in *Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke IV/4 (b)*, vorgelegt von W. Dürr, Kassel 1979, S. 260ff.; zu den Quellen der *Winterreise* s. den Anhang *Quellen und Lesarten* ebda., S. 299ff., und den separaten Kritischen Bericht zu diesem Band, Tübingen 1984 (mschr.), S. 165ff.

Figuren der Klavierstimme im Fortgang des Liedes. Schubert hat vielmehr wohl den Gang der Singstimme im Vorspiel nachzeichnen, aber zugleich intensivieren wollen: durch Verwandlung von stufenweisen melodischen Fortschreitungen in Akkordbrechungen, durch rhythmische Differenzierung der Auftakte (die er dann bei der Ausarbeitung auch auf den Anfang überträgt), durch stärkere Dynamik (f statt p). Dabei spielt sicherlich die Vorstellung von Windböen eine Rolle — doch ist ihre musikalische Gestalt nicht im Kontrast zum eigentlichen Liedbeginn erfunden, sondern — ein für Schubert charakteristisches Verfahren — durch Variation.

Wenden wir uns Schuberts im Januar 1821 entstandenen Lied *Der Unglückliche* (D 713) zu. Mit ihm verbindet sich eine verbreitete, auch heute nicht selten zitierte Anekdote. Kunigunde Vogl, die Frau des mit Schubert eng verbundenen Sängers Johann Michael Vogl, berichtet um 1850 ihrer Tochter Henriette, Schubert habe einmal gerade dieses Lied, das er nach seiner „Eigenheit“, wie sie sagt, „auf zahllose Fleckchen abgerissenen Papiers“ geschrieben hatte, nicht wieder erkannt, als Vogl es ihm — nun von einem Kopisten ordentlich abgeschrieben — vorgelegt habe. „Das ist nicht übel“, habe Schubert gesagt, „von wem ist es denn?“¹³. Nun wäre es keineswegs verwunderlich, wenn Schubert sich an irgendeines seiner kleinen Gelegenheitslieder, etwa aus den Jahren 1815/16, später nicht mehr erinnert hätte — für Lieder, die nach seiner Bekanntschaft mit Vogl entstanden sind, ist das aber höchst unwahrscheinlich. Und bei diesem, für Schubert, wie wir sehen werden, bedeutsamen Gesang ist das ausgeschlossen. Der Komponist hatte dafür nämlich zunächst einen Entwurf geschrieben, und zwar, was bei Liedern selten ist, von vornherein als Entwurf, als Particell auf zwei Systemen, die Singstimme und die Baßstimme vollständig ausführend¹⁴. Diesen Entwurf kann Kunigunde Vogl nicht gemeint haben, denn ihn hätte der Sänger sicher nicht kopieren lassen. Auf der Grundlage des Entwurfs dann hat Schubert eine erste ausgeführte Fassung geschrieben, und zwar keineswegs auf einem Fleckchen abgerissenen Papiers, sondern auf zwei normalen Bögen, von denen ein ganzes Blatt leergeblieben ist (auch der häufige Hinweis, Schubert hätte mit Papier gegeizt, gehört in den Bereich der Legende). Dabei aber ist es nicht geblieben: Diese erste vollständige Fassung des Liedes diente Schubert vermutlich für eine gegenüber der ersten Fassung stark veränderte Reinschrift, von der freilich nur mehr eine Abschrift für den Grafen Karl Haugwitz zeugt¹⁵. Die Reinschrift ihrerseits hat Schubert dann noch einmal überarbeitet, als er das Lied im Frühjahr 1827 zum Druck gab — es erschien im August des Jahres bei Anton Pennauer in Wien als op. 87, Nr. 1.

Wie nun verhalten sich die vier — oder vielmehr, wenn man Reinschrift und Druckfassung zusammennimmt — drei Fassungen zueinander? Was läßt sich aus den Ände-

¹³ Vgl. Franz Schubert. *Die Erinnerungen seiner Freude*, S. 249; vgl. hierzu das Vorwort zu *Neue Schubert-Ausgabe IV/4*, S. XVIII f. Die Anekdote mag einen wahren Kern haben, vgl. Caroline Pichlers Bericht (*Erinnerungen*, S. 347) und O. E. Deutschs Anmerkungen dazu.

¹⁴ Entwürfe dieser Art hat Schubert mehrfach während der Zeit seines Unterrichts bei Antonio Salieri angefertigt, so etwa die *Arien Serbate, o Dei custodi* (D 33), *Misero pargoletto* (D 42), *Vedi quanto adoro* (D 510) — der Lehrer hat ihm das Verfahren vermutlich nahegelegt.

¹⁵ Zur Quellenlage des Liedes vgl. den Anhang *Quellen und Lesarten* in *Neue Schubert-Ausgabe IV/4 (b)*, S. 291, und den kritischen Bericht zu dem Band, S. 106 ff.

rungen für die Analyse ableiten? Wir betrachten zunächst den Beginn des Liedes im Detail, beschäftigen uns dann mit Varianten, die die Konzeption des Liedes betreffen, und schließlich mit einigen ausgewählten Einzelfragen, die für die Analyse von Bedeutung sein mögen.

Der Beginn des Liedes in Entwurf, erster Niederschrift und Druckfassung zeigt bedeutsame Unterschiede: Der Entwurf beginnt ohne Vorspiel (Schubert hat, sonst tut er das gelegentlich, auch keinen Platz gelassen für eventuell nachträglich einzutragende Takte); eine Tempobezeichnung fehlt noch (die erste Tempoangabe findet man zu

Entwurf

Die Nacht bricht an mit lei-sen Lüf-ten sin-ket sie
auf die mü-den Sterb-li-chen her-ab, der sanf-te

1. Fassung

Langsam

Die Nacht bricht an mit lei-sen Lüf-ten sin-ket sie

pp simile >

2. Fassung

Langsam

Die

pp

8

Nacht bricht an, mit leisen Lüften sinket sie auf die

simile

pp

Notenbeispiel 2

Beginn des zweiten Liedabschnitts: „Etwas lebhafter“), es fehlt auch eine Angabe zur Dynamik. Die Taktart ist im Entwurf wie in der ersten Niederschrift $12/8$; sie wird in der Druckfassung geändert in $6/8$. Die Baßlinie ist im Entwurf bewegter — das gilt übrigens für das ganze Lied: Schubert erfindet den Baß zunächst als selbständig geführte Stimme; der Kontrast der beiden Linien — Singstimme/Baß — wird bei der Ausarbeitung vielfach durch andere Kontraste (harmonischer und rhythmischer Art) ersetzt.

Was bedeutet all das? Eine zunächst vielleicht unscheinbare Korrektur im Entwurf hilft uns da weiter: Anstelle der triolischen Rhythmen in der Klavierstimme notierte Schubert in den ersten drei Takten zunächst eine Art daktylischen Schreitrythmus:

urspr. Fassung

korr. Fassung

Notenbeispiel 3

Diese für Schubert charakteristische Bewegungsart hat sich ihm, das scheint inzwischen kaum bezweifelbar¹⁶, zu einem spezifischen Zeichen entwickelt: Es weist auf einen Weg in die Fremde, auf das Überschreiten von Grenzen, in das Reich des Todes. Ursprünglich war es Schubert wohl auf dieses Zeichen angekommen — möglicherweise lag darin vielleicht gar der Grund, daß er, was bei Liedern ja ganz ungewöhnlich ist, in diesem Entwurf nicht nur die Singstimme, sondern auch den Baß vollständig aufzuzeichnen beabsichtigte (und dies dann auch durchgeführt hat). Wie kam er auf das Zeichen? Der Text der ersten vier Verse gibt uns dazu einen Hinweis:

Die Nacht bricht an, mit leisen Lüften sinket
 Sie auf die müden Sterblichen herab,
 Der sanfte Schlaf, des Todes Bruder, winket
 Und legt sie freundlich in ihr täglich Grab.

Die Halbstrophe enthält zahlreiche Stichworte, die Schubert unmittelbar angesprochen haben dürften: „Nacht“, „sanfter Schlaf“, „des Todes Bruder“, „täglich Grab“ — der Weg „hinüber“ ist damit gleichsam vorgezeichnet, scheint nur mehr der musikalischen Ausführung zu bedürfen. Das daktylische Schreitmotiv bot sich Schubert wie natürlich an. Aber das Gedicht im Ganzen nimmt dann eine andere Wendung: Nacht, Einsamkeit und Grabesnähe weisen dem Sänger keine Wege, sie werfen ihn vielmehr auf sich selbst zurück:

Und jetzt, da ich durch nichts gestöret werde,
 Laß deine Wunden bluten, armes Herz.

So heißt es in der folgenden, zweiten Halbstrophe. Schubert muß gesehen haben, daß ihn die Stichworte der ersten auf einen Irrweg geleitet haben: Er strich die daktylischen Schreitrhythmen und ersetzte sie durch eine in „Triolen“ belebte gleichmäßige Viertelbewegung, die dann auch das Muster gab für das nachkomponierte Vorspiel.

Bei der Ausführung des Entwurfes allerdings verwandelte sich das Muster mehrfach. Den ‚gehenden Baß‘ versetzte der Komponist in die Mittelstimmen und bewahrte nur das rhythmische Motiv Triole-Viertel, verband dieses aber mit gleichsam auf einem Orgelpunkt ruhenden, sich auf- und wieder abbauenden, dabei wie unmerklich modulierenden Harmonien, die freilich doch nur eine in einen Halbschluß führende I-IV-I-V-Kadenz beschreiben: Nicht mehr auf einen Weg deutet dieses Vorspiel (und entsprechend der Beginn des Liedes), sondern auf ein in gewisser Weise statisches Stimmungsbild. Die Änderung bezeichnet Schubert mit halbtaktigen Portato-Bögen — bei ihm nicht selten Hinweis auf ‚Bedeutung‘, hier aber auch Betonung des Statisch-Ruhenden. Erst die folgende, im Entwurf mit „Etwas lebhafter“, in der Druckfassung mit „Etwas geschwinder“ bezeichnete Passage setzt dem scheinbar konfliktlosen Notturmo das Leid des Einzelnen entgegen, dem „sanfter Schlaf“ gerade nicht vergönnt ist: „Jetzt wachet auf der lichtberaubten Erde vielleicht nur noch die Arglist und der Schmerz“.

¹⁶ Hierzu etwa W. Dürr, *Semantische Zeichen in Schuberts Instrumentalmusik*, in: *Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*, Kongreßbericht Bologna 1987, Turin 1990, S. 781 ff.

Konfliktlos? Diesem, aus der ersten Niederschrift resultierenden Eindruck widerspricht Schubert dann doch in der Druckfassung: Dort teilt er nicht nur die metrisch differenzierten $12/8$ -Takte in kürzere, unter gleichmäßigen Ikten verlaufende $6/8$ -Takte (und nimmt dem musikalischen Verlauf damit ein wenig von dem Eindruck gleichmäßigen Wogens) — er verkürzt zugleich auch das Portato auf die Triolenfiguren und bezeichnet jede zweite Takthälfte mit Akzenten (die an- und abschwellenden Takte 3—4 nimmt er da nicht aus): Das Vorspiel erscheint damit durchweg auftaktig; das heißt aber auch: nicht mehr statisch-ruhend, sondern zielgerichtet, zum Dominant-Schluß drängend. Dann aber, mit Takt 8, setzt die Singstimme ein, mit eigenen Auftakten, die regelrecht zum Niederschlag jedes Taktes führen, während die Klavierstimme an ihrer im Vorspiel exponierten Bewegung festhält. In der Taktordnung scheint etwas nicht zu stimmen, Singstimme und Klavierstimme passen nicht zueinander — was zunächst so ausgeglichen statisch erschien, ist konfliktgeladen. Isoliert sieht sich der Sänger in der anbrechenden Nacht:

Notenbeispiel 4

Wenden wir uns nun dem Lied im Ganzen zu. Dabei scheint es mir wichtig, zunächst auf ein vielleicht banales, aber oft vergessenes Faktum hinzuweisen: Nicht nur Varianten, Änderungen im Verhältnis von Entwurf und ausgeführter Fassung sowie von dieser und revidierter Version geben Hinweise für die Analyse, auch Nicht-Geändertes, von Fassung zu Fassung Wiederkehrendes kann da aussagekräftig sein. Für das Lied *Der Unglückliche* bedeutet das: Wie in der Mehrzahl der Schubertschen Lieder, für die wir Entwürfe besitzen, liegt die Disposition des Werkes, die Gliederung in Abschnitte und ihr spezifischer Charakter von Anfang an fest. Das hat mit den Bedingungen der Liedkomposition zu tun¹⁷: Sie beginnt nicht mit der Niederschrift des Entwurfes, sondern bereits mit der Interpretation der Dichtung durch den Komponisten. Der Verlauf des Liedes ist noch in Schuberts Zeit durch das Gedicht weitgehend vorge-

¹⁷ Bei Instrumentalkompositionen kann das anders sein: Die Beobachtung ergibt sich nicht aus den Besonderheiten eines Verlaufs-Entwurfs — Einschübe, Änderungen, Kürzungen zeigen sich da in manchmal umfangreichen Korrekturen, in Einlagen, Überklebungen, in der Entfernung ganzer Lagen.

geben. Soweit im sogenannten „durchkomponierten“ Lied dem Komponisten dennoch verschiedene Möglichkeiten der Gliederung offenstehen, verfestigt sich ihm eine bestimmte Disposition bei mehrmaliger Lektüre des Textes: „Schubert“, so berichtet etwa Leopold von Sonnleithner über die Entstehung des *Ständchens* (D 920, Text von Franz Grillparzer), „nahm das Gedicht in die Hand, ging in eine Fensternische, las es ein paarmal aufmerksam durch und sagte dann lächelnd: »Ich hab's schon, es ist schon fertig, es wird recht gut werden.« Nach einem oder zwei Tagen brachte er die Komposition“¹⁸. So zeigt sich, daß die Dichtung bei vergleichender Analyse gewissermaßen als ein erster Vorentwurf anzusehen ist, noch ohne Ton, jedoch bereits als eine Art „continuity draft“, Maße und Gliederung vorgebend.

Das Gedicht für sein Lied *Der Unglückliche* fand Schubert in Caroline Pichlers Roman *Olivier*. Die Prinzessin Adelinde singt es dort zur Harfe. In „düsteren Minor-tönen“ bereitet sie, so heißt es einleitend¹⁹, „die Hörenden auf die feyerliche Trauer eines Gesanges vor, welcher, Olivier mochte Adelinden oder die Gräfin Wiltek“ (in jedem Falle eine sehr viel Höhergestellte) „lieben, nur zu viele Stellen hatte, die sein Herz tief bewegen mußten“. Olivier, der sich auf Musik versteht („er weiß die schönsten Lieder und Romanzen, und ich glaube, er dichtet und setzt sie alle selbst“, S. 162), fühlt sich in der Tat von dem Lied persönlich getroffen; er verläßt „das Zimmer, ehe noch das Lied zu Ende war“. Es scheint, daß sich auch Schubert in dem Lied wiedererkennt, mit dem Liedermacher Olivier identifiziert hat. Zunächst vielleicht nur im Grundsätzlichen, später, als er das Lied zusammen mit *Die Hoffnung* (D 637) und *Der Jüngling am Bache* (D 638) zum Druck gab, wohl auch ganz präzise in seiner unglücklichen Beziehung zu Caroline Esterházy²⁰.

Caroline Pichler gliedert das Gedicht in vier Strophen von je acht Zeilen. Es sind Strophen, die sich freilich aufgrund regelmäßiger Binnenzäsuren und aufgrund des Reimschemas (abab/cdcd) auch als Vierzeiler lesen ließen, verlangten nicht die anspruchsvollen Blankverse ausgedehntere Formen. Die erste Strophe bietet die Situation: den Anbruch der Nacht, den Schmerz des Sängers. Die zweite Strophe bringt nichts eigentlich Neues, sie variiert — auch formal in den imperativen Strukturen — die letzte Zeile der ersten Strophe: „Laß deine Wunden bluten, armes Herz!“ — „Versenke dich in deines Kummers Tiefen“ — „Berechne die verlornen Seligkeiten“. Die dritte Strophe wendet sich zurück in die Vergangenheit, erläutert die beschriebenen Qualen: „Du hast geliebt, du hast das Glück empfunden“ — „Da stürzte dich ein grausam Machtwort nieder“. Die letzte Strophe endlich zieht die Konsequenzen: „Zerrissen sind nun alle süßen Bande“; nur eines noch hält den Sänger in dieser Welt: „Im Götterglanz erscheint die heil'ge Pflicht“ — nämlich der Gesellschaft zu dienen, auch indem man ihre Konventionen akzeptiert.

¹⁸ Franz Schubert. *Die Erinnerungen seiner Freunde*, S. 130. Man denke hier an Johann Friedrich Reichardts Bemerkung „Meine Melodien entstehen jederzeit aus wiederholtem Lesen des Gedichts von selbst, ohne daß ich darnach suche“, vgl. Heinrich W. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770—1814*, Regensburg 1965 (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 3), S. 48.

¹⁹ Caroline Pichler, *Olivier*, neue verbesserte Auflage Wien 1821 (= *Sämmtliche Werke* 8), S. 166f. Das Lied hat im Roman keinen eigenen Titel.

²⁰ Vgl. hierzu das Vorwort zu *Neue Schubert-Ausgabe IV/4*, S. XV.

Schubert nun behandelt den vorgegebenen Text vergleichsweise frei: im Formalen, in der Disposition der Verse und Strophen, wie im Inhaltlichen. Wenn beides dennoch bereits im Entwurf festliegt, ist dies ein Zeichen dafür, daß die gesamte Auseinandersetzung mit dem Text vor jeder Niederschrift liegt. Die fünfhebigen Jamben — die Schubert, wie jeden an viertaktigen „Sätzen“ orientierten Komponisten, vor besondere Probleme stellten²¹ —, gestaltet er anfangs (durch Dehnungen in der ersten Vershälfte und in der Verskadenz) zu Achthebern um und erreicht so Zwei- bzw. (in der letzten Fassung) Viertaktigkeit, die er durch instrumentale Einschübe freilich gleich auch wieder aufbricht (im weiteren Verlauf dann ist der Pentameter flexibel behandelt, das metrische Schema wird treu bewahrt: „Jetzt wachet auf der lichtberaubten Erde“, oder auch, durch Textwiederholung, zerstört: „dem jede, jede Seligkeit der Erde weicht“). Wie frei Schubert dabei mit Zäsuren umgeht, zeigt bereits der Beginn: Das Enjambement zwischen erstem und zweitem Vers verbietet eigentlich eine Zäsur zwischen den Versen — Schubert aber notiert eine solche Zäsur nach dem Auftakt zu Vers 2 bereits im Entwurf und unterstreicht sie in den ausgeführten Fassungen durch einen Echo-Takt. Die Versstruktur wird damit von Anfang an verschleiert, sie ist dem Komponisten offensichtlich nicht wichtig: Ihm geht es um den Langvers überhaupt, der ruhiges Steigen und Fallen, Spannung und Entspannung ermöglicht (und den er dazu noch zusätzlich dehnt). Ihm geht es um die ‚wogende‘ Alternation von Hebung und Senkung.

So frei, wie mit dem Vers, geht Schubert auch mit der Strophe um: Die erste Strophe teilt er, wieder bereits im Entwurf und unverändert dann in den beiden ausgeführten Fassungen, in zwei Vierzeiler, und gestaltet den ersten als eigenen musikalischen Abschnitt, als die Natur, die Umwelt beschreibende Introduction. Dann aber faßt er den zweiten Vierzeiler mit der ganzen zweiten Strophe zu einer Einheit zusammen: Der Sänger tritt auf, steht im Konflikt mit der Umwelt (was Schubert im Konflikt zwischen Singstimme und Klavierstimme bereits in der Introduction angedeutet hatte). Dieser weit gefaßte zweite Abschnitt von zwölf Versen gibt ihm die Möglichkeit zu breit angelegter Steigerung, zu ekstatischer Rückerinnerung an die „verlorenen Seligkeiten“ — und zu um so härterem Kontrast in der letzten Zeile: woraus die „harte Hand des Schicksals dich verstieß“. Die Dialektik goldner Jugendzeiten und grausamer Gegenwart ist Schuberts Thema. So teilt er dann von der dritten Strophe den ersten Vierzeiler, der von vergangenem Glück spricht, ab und setzt ihn gegen den folgenden, hart als Rezitativ gefaßten Zweizeiler: „Da stürzte dich ein grausam Machtwort nieder“. Diesen hebt er durch den letzten Zweizeiler, das Traumbild einer „bessern Welt“ beschwörend, scheinbar wieder auf. So hat Schubert aus einer Folge von 8 + 8 + 8 eine Folge von 4 + 12 + 4 + 2 + 2 gemacht. Er hat die inhaltlichen Schritte des Gedichtes nachvollzogen und dabei dessen Form zerstört.

Das aber nun erlaubt ihm, auf die Gestalt der letzten Strophe keinerlei Rücksicht mehr zu nehmen. Wir haben gesehen, daß Schubert im Entwurf anfangs mit dem Gedanken spielte, die Erinnerung an goldne Jugendzeiten, an das Traumbild einer

²¹ Hierzu Rufus Hallmark und Ann Clark Fehn, *Text Declamation in Schubert's Settings of Pentameter Poetry*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 9, Göttingen 1979, S. 80ff.

bessern Welt zugleich nach dem Vorbild des Liedes vom *Wanderer* als Weg aus Fremde und Einsamkeit in eine neue Utopie zu deuten. Er hat diese Möglichkeit verworfen, die grausame Realität als solche akzeptierend, ganz ähnlich, wie er das ein gutes Jahr zuvor in der *Strophe* aus „*Die Götter Griechenlands*“ (D 677) getan hat. In dieser Realität aber nun noch als „einen Lichtstrahl“ die „heil'ge Pflicht“ zu erkennen, geht über sein Vermögen. So nutzt er den Ausweg, den der Kontext ihm bietet: Der Romanheld Olivier hatte das Zimmer verlassen, „ehe noch das Lied zu Ende war“; Schubert tut ein gleiches, streicht von der vierten *Strophe* die letzten sechs Verse, so daß ihm für den Schluß des Liedes nur noch das Verspaar bleibt: „Zerrissen sind nun alle süßen Bande, mir schlägt kein Herz mehr auf der weiten Welt“. Da bleibt kein Raum für irgendeinen Lichtstrahl oder Götterglanz. Schubert setzt diese Verse in hartem, nur durch ein kurzes Zwischenspiel gemildertem Kontrast zur glückverheißenden Traumwelt des vorangehenden Abschnittes. Ob er bereits im Entwurf daran gedacht hatte, die Schlußverse unvertont zu lassen, ist nicht zu sagen — der Entwurf ist nur bis zum Beginn des Schlußteiles erhalten. Für alle übrigen Partien aber steht außer Zweifel, daß der ‚Verlauf‘ des Liedes von Anfang an festlag, so auch in der Tonartenfolge, selbst in allen Modulationen. Sie sind vermutlich Teil der dem Entwurf vorausgehenden Textinterpretation. Einen „Minoreton“ verlangte der Kontext — Schubert wählt als Grundtonart *h-moll*. Damit allerdings greift er nicht nur die Anregung der Dichterin auf, er gibt dem Lied auch einen bestimmten Affekt, ähnlich den Definitionen bei Chr. Fr. Daniel Schubart und Gustav Schilling²². Danach scheint die Tonart *h-moll* Klage, Verstörung, Todeserwartung zu bezeichnen; sie beherrscht die Außenteile. Der zweite Abschnitt, in dem der Sänger sich darstellt, geht von *h-moll* aus, kehrt auch dahin zurück, ist aber dann, seiner dramatischen Disposition gemäß, von kontinuierlichen Modulationen geprägt, die anfangs vor allem aus den für Schubert so bedeutsamen Unterterz-Rückungen resultieren²³. Dann folgt, im dritten Abschnitt, in der Erinnerung an vergangenes Glück, *H-dur*, die Tonart der Ekstase, und — nach dem Rezitativ — in abermaliger, durch die vorangehenden Modulationen gleichsam bereits thematisierter mediantischer Rückung, *G-dur*, die Tonart ruhiger und befriedigter Leidenschaft: „und dein stilles Glück, dein allzuschönes Traumbild, kehrte wieder“. Wir wissen freilich: dies Bild ist Illusion; unvermittelt wendet sich das Lied nach *h-moll* zurück und schließt in bitterer Klage.

Wir sahen, wie die drei Fassungen gerade in ihrer Übereinstimmung Schuberts Interpretation im Großen bestätigen — wenden wir uns nun den Differenzen, dem Detail zu: Bei einem Vergleich des Entwurfs mit der ersten ausgeführten Fassung fällt —

²² Vgl. hierzu etwa W. Dürr, *Ausweichungen ohne Sinn, Ordnung und Zweck — Zu Tonart und Tonalität bei Schubert*, in: Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.), *Franz Schubert — Der Fortschrittliche! Analysen — Perspektiven — Fakten*, Tutzing 1989 (= *Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts* 4), S. 80.

²³ Die Modulationen sind von Takt 31—47 im wesentlichen vom Terzabfall (= T) bestimmt, zeigen in Takt 47—61 ausgeglichene, durch Kadenz befestigte Partien und führen dann in irregulären Modulationen zum Schluß: T. 31—36 *h - G⁷ (T) - c - As⁷ (T)*; T. 37—42 *des - A⁷ (T) - d - B⁷ (T) - es*; T. 43—47 *H⁷ (T) - a⁶* (Trugschluß auf „Wunden“) - *c⁷*; T. 47—51 *G - g (I-IV-V-I)*; T. 52—55 *B - b (I-IV-V-I)*; T. 56—61 *b* (endet mit Halbschluß); T. 63—67 *fis^{7b} - F⁷ - A⁷*; T. 68—73 *F (T) - As* (Halbschluß); T. 74—77 *As*; T. 78—81 *A*; T. 82—85 *f^{6#} - (e-f-g: unisono) - C*; T. 86—91 (*c-as-fis: unisono*) - *G^{5/6#} - Fis* (Halbschluß).

darauf wurde schon hingewiesen — die vergleichsweise lineare Konzeption des Basses auf. Was das bedeutet, läßt sich etwa an dem Abschnitt Takt 118 ff. zeigen: „Und dein stilles Glück“.

118 *Singstimme (1. Fassung)* 120

und dein stil - les Glück —, dein all - zu schö - nes Traum - bild, kehr - te

Entwurf

1. Fassung

122 124 126

wie - der zur bes - sern Welt, und dein stil - les

Notenbeispiel 5

Wenn Schubert die Baßführung in den späteren Fassungen ändert, zurücknimmt, verbindet er damit offenbar keine grundsätzlich andere Konzeption — er versucht vermutlich nur, im Entwurf verschiedene Momente, die sich in den ausgeführten Fassungen auf unterschiedliche Parameter verteilen, in einer Linie zusammenzufassen (die er im übrigen natürlich, wie gesagt, auch unter dem Eindruck notierter Zweistimmigkeit als in sich kohärente Stimme faßt). So zeigt sich in den Triolen im ersten und dritten Taktviertel sowohl die rhythmische Bewegung, die in der ausgeführten Fassung der rechten Klavierhand anvertraut ist, als auch die vollständige, später in ruhigen Akkorden notierte Harmonie. In Takt 122 deutet Schubert im Entwurf den später selbständigen Baßeinwurf an. Daneben aber finden sich auch Gedanken, die in den ausgeführten Fassungen nicht wiederkehren — etwa die Überleitungsfigur in Takt 123 und 125 (entsprechend später in Takt 131 und 133); Schubert fürchtete offenbar, die in der Singstimme auch im Entwurf deutlich abgesetzten, und damit nach Rednerart hervor-

gehobenen Textworte „zur bessern Welt“²⁴, durch die weiterführende Baßfiguration musikalisch einzubinden und so dem intendierten Effekt entgegenzuwirken.

Vergleicht man des weiteren die ausgeführten Fassungen untereinander, das Kompositionsmanuskript mit der Druckfassung, dann bestätigt sich der Eindruck, der sich bereits in den ersten Takten aufdrängte: Die Druckfassung wirkt dramatischer, präziser. So setzt Schubert etwa für den Abschnitt Takt 47 — 55, mit Beginn der zweiten Strophe — „Versenke dich in deines Kummers Tiefen“ —, zur neuen Grunddynamik Mezzoforte die Anweisung „ben marcato“ und fügt überdies jedem punktierten Viertel einen Akzent hinzu. Offensichtlich will er bereits hier der Gefahr eines resignativ-klagenden Affekts vorbeugen: Nicht ergebene Hinnahme der gesellschaftlichen Schranken, sondern trotzige Abwehr zeige das Lied. Betonung der dramatischen Momente zeigt sich auch in Änderungen der Tempoangaben: „geschwinder werdend“ setzt Schubert zu Takt 74 (vor den Schlußversen der zweiten Strophe), und dann „Geschwind“ statt „Etwas geschwinder“ in Takt 92 zu Beginn der dritten Strophe. All dies hat natürlich Konsequenzen für den Schluß des Liedes. Dieser ist in der ersten ausgeführten Fassung mit einem bis zum Schlußtakt geltenden „p“ bezeichnet; die Sexten der rechten Hand des Klavierparts sind mit Bögen versehen, die ein dem „p“ angemessenes, allgemeines Legato andeuten.

In der Druckfassung hingegen steht zu Beginn des Abschnitts „mf“; die Bögen sind getilgt. Bei der Wiederholung der beiden Schlußverse „Zerrissen sind nun alle süßen Bande“ setzt Schubert gar „f“ — erst vier Takte vor Schluß, bei einer letzten Textrepetition: „mir schlägt kein Herz mehr auf der weiten Welt, auf der weiten Welt“ findet sich dann ein „pp“ — prompt verbunden mit einem Legatobogen, aber auch mit der Aufgabe der bis dahin dominierenden punktierten Rhythmen. Der kämpferische Ton, zeigt dies, ist vielleicht nur Attitüde — der einsame Sänger, dem kein Herz schlägt, hat auch keinen konkreten Gegner.

Während so die Druckfassung im Ganzen zugespitzter, präziser, aktiver wirkt, zeigt die Dynamik dort — wenn man von den erwähnten Schlußtaktten einmal absieht — ein anderes, ausgewogeneres Bild. Zwei Beispiele nur mögen das belegen: In den Takten 75 — 90 findet man in der ersten Fassung 14 verschiedene Zeichen, zwischen ff, ffz und pp schwankend, in der Druckfassung dagegen zwölf Zeichen, zunächst ein breit angelegtes, zum Fortissimo führendes crescendo, dann achtmal fz, endlich p und pp. In dem Abschnitt Takt 110 — 118 erreicht Schubert in der ersten Fassung — vom Forte ausgehend — Fortissimo, crescendiert zu neuerlichem Fortissimo und Forzatissimo und schließt mit Fortepiano. In der Druckfassung folgt auf Forte ein Crescendo zum Fortissimo, dann ein Forzato und endlich ebenfalls Fortepiano. Der Eindruck größerer — dem bisherigen Befund widersprechender — Dramatik, den die dynamische Kurve der ersten Fassung erweckt, täuscht freilich: Nicht geringere Dramatik zeichnet die Druckfassung aus, sondern großflächigere Disposition: In Schuberts Textrevisionen, in Reinschriften wie in Druckvorlagen, begegnen wir immer wieder ähnlichem: Der

²⁴ Vgl. hierzu Kurt von Fischer, *Zur semantischen Bedeutung von Textrepetitionen in Schuberts Liederzyklen*, in: *Schubert-Kongreß Wien 1978*, Graz 1979, S. 335ff.

Komponist reguliert, was zunächst wie Wildwuchs erscheint. Dabei mag einiges von der „Spontaneität“ einer „Urfassung“ verloren gehen²⁵ — die Komposition gewinnt dabei an Zielgerichtetheit, an Prozeßhaftigkeit.

*

Zusammenfassend können wir folgendes sagen: Auch die Details, das sollte dieser letzte Hinweis deutlich machen, bestätigen im wesentlichen, was der Vergleich der drei Fassungen bereits im Großen gezeigt hat. Schubert suchte bei der Ausarbeitung und Revision dieses — für ihn sicherlich zentralen — Liedes inhaltliche Aspekte zu verdeutlichen, jene, in denen sein Lied sich von dem des Romans unterscheidet. Nicht um Annahme der „harten Hand des Schicksals“ und ihrer Vergoldung als „Lichtstrahl einer heiligen Pflicht“ ging es ihm, sondern um ihre Zurückweisung, nicht um Einordnung in gesellschaftliche Konvention, sondern um trotzig-kämpferische Isolierung. So bemächtigt er sich des Textes, interpretiert ihn neu aus seiner Sicht und scheut sich auch nicht, ihn wesentlich zu ändern — vor allem durch Tilgung der letzten sechs Verse, die zu jener Maxime führen, die nicht die seine war. Das Verhalten Oliviers, des Romanhelden, mit dem Schubert sich offenbar persönlich identifiziert hat, gab ihm hierzu auch die äußere Rechtfertigung; in anderen Fällen, anderen Liedern allerdings bedurfte es einer solchen nicht — man denke nur an die Tilgung der jeweils letzten acht Verse in Schuberts Gedicht *Die Forelle* (D 550) oder in Rückerts *Greisengesang* (D 778)²⁶.

Wir sind in der Analyse von einem Vergleich zweier ausgeführter Fassungen mit dem Entwurf ausgegangen — an ihm hat sich die Analyse orientiert. In einem solchen Vorgehen aber liegt auch ihre Beschränkung: Eine geschlossene, alle wesentlichen poetischen und musikalischen Parameter berücksichtigende Analyse läßt sich so nicht entwickeln, denn nur dort, wo Differenzen der Fassungen Fragen aufwerfen, kann sie ansetzen. Es zeigt sich somit folgendes:

1. Eine an der Überlieferung, an den Quellen orientierte Fragestellung kann nicht Ausgangspunkt der Analyse sein — schon gar nicht im Lied, in dem jedem in den musikalischen Quellen faßbaren Kompositionsprozeß die Auseinandersetzung mit dem Text als einem in die Komposition eingehenden Parameter vorausgeht.

2. Die vergleichende Quellenanalyse kann jedoch einerseits analytische Befunde, die anhand des endgültigen Notentextes nur hypothetisch zu formulieren sind, bestäti-

²⁵ Heinrich Schenker vergleicht etwa Manuskript und Druckfassung in *Franz Schubert: Gretchen am Spinnrade. Neue Ergebnisse einer Handschrift-Studie*, in: *Der Tonwille* 4 (1923), S. 3ff.; dabei glaubt er, der die autographe Druckvorlage nicht kannte, alle regulierenden, die Spontaneität der „Urfassung“ verwässernden Eingriffe einem Redakteur zuschreiben zu müssen, „der, musikalisch eine ungeniale Natur, bloß darauf ausging, den Trieben des ihm nahestehenden Durchschnittsmenschen zu schmeicheln“.

²⁶ Die vierte, von Schubert nicht mehr in Musik gesetzte Strophe der *Forelle* führt das Lied vom Allgemeinen, in manchen Zügen an das zur gleichen Zeit entstandene Mayrhofer-Lied *Wie Ulfru fischt* (D 525) Erinnernde, ins Konkrete, zu einer Verhaltensanweisung für junge Mädchen; die letzten beiden Strophen des *Greisengesangs* wenden das Bild einer romantischen Traumwelt ins Locker-Anakreontische.

gen und sichern; sie kann andererseits Prozesse offenlegen, die sonst verborgen bleiben (erinnert sei in unserem Lied an die Änderung des Bewegungsmodells zu Beginn des Entwurfs).

3. Für die Analyse ist es verhältnismäßig unerheblich, in welcher Weise Vorstadien einer Komposition notiert sind, ob sie sich in Korrekturen erkennen lassen, in ausgeführten Entwürfen oder gar in Alternativfassungen. Die Auflösung von Korrekturen, der Abdruck von Skizzen und Entwürfen ist daher — unter diesem Gesichtspunkt — bei der Edition von ähnlicher Bedeutung, wie der von Parallelversionen.

4. Nicht nur Differenzen der Fassungen sind bedeutsam für die vergleichende Analyse — auch Gemeinsamkeiten sind von Belang; die Beobachtung, daß bestimmte Dispositionen und Parameter von Anfang an unverändert bleiben, vermag Grundkonzeptionen eines Werkes offenzulegen.

So bleibt denn festzuhalten: Im schwierigen Verhältnis der Trias Autor - Werk - Rezipient erlaubt vergleichende Analyse, gerade im Hinblick auf den ersteren, mehr als nur Vermutungen zu äußern. Und umgekehrt: Ein Verzicht auf vergleichende Analyse (und das ist bekanntlich nicht selten) bedeutet eben auch Verzicht auf Möglichkeiten der Verifikation.

Zur Relation von Quellenbefunden und analytischem Erkenntnisgewinn im Spätwerk Robert Schumanns *

von Michael Struck, Kiel

I

Als Wilibald Gurlitt 1927 zur Wiener Beethoven-Zentenarfeier einen Beitrag über „Robert Schumann in seinen Skizzen gegenüber Beethoven“¹ schrieb, waren seine Ausführungen musikwissenschaftlich auf der Höhe ihrer Zeit. Der kurze, konzentrierte Aufsatz umriß prägnant einen geistesgeschichtlich-stilkritischen Ansatz, von dem aus das Oeuvre des „Romantikers“ Schumann lohnend interpretierbar erschien. Darüber hinaus — und dies war der eigentliche Schwerpunkt, das Neue seiner Darlegungen — resümierte Gurlitt erste Ansätze der Skizzenforschungen zu Schumanns Schaffen. Dies geschah keineswegs selbstzweckhaft. Vielmehr wirkten die herangezogenen Quellenbefunde im Vergleich zu denjenigen Beethovens, die schon seit Jahr-

* Vgl. oben S. 221, *-Anmerkung.

¹ Wilibald Gurlitt, *Robert Schumann in seinen Skizzen gegenüber Beethoven*, in: *Beethoven-Zentenarfeier Wien 1927*, Wien 1927, S. 91ff.; Wiederabdruck in: *Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht. Teil 1: *Von musikgeschichtlichen Epochen*, Wiesbaden 1966 (= *BzAfMw* 1), S. 198ff.