

Markus Waldura (Saarbrücken)

Franz Schuberts *Wandererfantasie*: Form und thematischer Prozess

1. Zur Forschungslage

Franz Schuberts Fantasie in C D 760, für die sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts der Titel *Wandererfantasie* eingebürgert hat, gehört als erster Versuch, die vier Sätze des standardisierten Formulars der Sonate durch Aufhebung ihrer Selbstständigkeit und gemeinsame Thematik zu einer zyklischen Einheit zu verschmelzen, zu den richtungsweisenden Kompositionen des 19. Jahrhunderts. Experimente Schumanns und Liszts mit der zyklischen Vereinheitlichung der mehrsätzigen Sonatenform konnten hier anknüpfen. Die von Liszt geschaffene Gattung der Symphonischen Dichtung, in der die Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit zum grundlegenden formalen Gestaltungsprinzip wird, verdankt Schuberts Fantasie wesentliche Anregungen.

Angesichts der epochalen Bedeutung des Werkes erstaunt es, dass es in der Forschung bislang nicht die Beachtung gefunden hat, die seinem Stellenwert entspricht. Umfangreichere monographische Studien zum Werk liegen bislang ausschließlich in amerikanischen Dissertationen vor.¹ Aufsätze, die die Fantasie zum alleinigen Gegenstand haben, orientieren wie diese Dissertationen meist eher einführend über das Werk, wobei neben Aspekten der Werkgeschichte auch strukturelle Befunde wie die thematische Vereinheitlichung, die Durchkomposition des viersätzigen Zyklus und die Tonartenkonstellation angesprochen werden.² Ähnlich allgemein sind notwendigerweise die analytischen Aussagen in Publikationen gehalten, die die Fantasie in einem übergeordneten Zusammenhang berücksichtigen, seien es Gesamtdarstellungen von Leben und Werk wie Maurice Browns kritische Schubert-Biographie³ oder Peter Gülkes *Franz Schubert und seine Zeit*⁴, seien es Führer durch Schuberts kompositorisches Schaffen wie der *Franz Schubert Musikführer* von Walther Dürr und Arnold Feil⁵ und das *Schubert-Handbuch* von Walther Dürr und Andreas Krause⁶. Immerhin bringt der Handbuch-Artikel zu D 760 u. a. mit dem Hinweis auf

- 1 Chunghwa Hur, *Schubert's Wanderer fantasia: A creative springboard to Liszt's sonata in B minor*, Diss. University of Arizona 1997; Alexander Victor Panku, *The Wanderer Fantasie by Franz Schubert: An analysis*, Diss. Temple University Philadelphia 1991.
- 2 Elaine Brody, „Mirror of His Soul. Schubert's Fantasy in C (D 760)“, in: *The piano quarterly* 27 (1979), S. 23–31; Edward T. Cone, „Schubert's symphonic poem“, in: *Hearing and knowing music: The unpublished essays of Edward T. Cone*, Princeton / Oxford 2009, S. 153–158; Charles Fisk, „Questions about the persona of Schubert's Wanderer fantasy“, in: *College music symposium* 29 (1989), S. 19–30; Yiyi Li, „On the structure and performance of Schubert's fantasy in C major, D 760“, in: *Wuhan Yinyue Xueyuan xuebao/Huangzhong: Journal of Wuhan Conservatory of Music* 4:84 (2007), S. 119–123.
- 3 Maurice J. E. Brown, *Schubert. Eine kritische Biographie*, Wiesbaden 1969.
- 4 Peter Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit*, Laaber 2002.
- 5 Walther Dürr / Arnold Feil, *Franz Schubert Musikführer*, Leipzig 2002.
- 6 Walther Dürr / Andreas Krause (Hrsg.), *Schubert-Handbuch*, Kassel u. a. 1997; zu D 760 siehe S. 400–403. Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang auch das Kapitel VII „Freies Spiel von Geist und Hand“. Fantasie und Capriccio“, in: Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente Teil 2. Von 1750 bis 1830* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 7,2), Laaber 2003, S. 49–89.

den Einfluss Schubert'scher Opernouvertüren zugleich auch neue Aspekte in die Deutung des Werkes ein. Dies gilt nicht minder von Hans-Joachim Hinrichsens Erkenntnissen über die Tonartendisposition von D 760⁷ und von den Thesen Andreas Krauses, der in dem Werk den „Schlußpunkt der [...] zumeist fragmentarischen Formexperimente“ der unvollendeten frühen Klaviersonaten sieht⁸ und den Konnex der Gesamtform aus den Tonartrelationen erklärt, die eine zur äußeren Form teilweise querstehende „innere Sonatenform“ konstituieren.⁹ Auch Michael Raab, der sich in zwei Publikationen mit D 760 auseinandergesetzt hat, gelangt in seiner Dissertation über Schuberts instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder zu Einsichten in die zyklische Anlage des Werkes, die über das von der Themenstellung der Arbeit vorgegebene Erkenntnisinteresse hinausgehen.¹⁰

Raab wertet für seine Formanalyse auch die erste und einzige deutsche Aufsatzpublikation aus, die die zyklische Einheit der viersätzigen Fantasie in einer detaillierten Analyse untersucht. Doch der Deutungsansatz, den Marc-André Souchay in seinem Aufsatz *Schubert als Klassiker der Form* von 1928/29¹¹ verfolgt, erscheint problematisch; denn Souchay möchte mit dem Nachweis motivischer und harmonischer Querbeziehungen belegen, dass Adagio, Presto und abschließendes Allegro zusammen eine Variante des Eröffnungssatzes bilden – ein Vorgehen, das die Frage, wie die zyklische Einheit des Werkes funktioniert, bereits im Vorhinein entscheidet und Souchay mitunter zu gewaltsamen analytischen Konstruktionen nötigt.

Angesichts dieser entweder cursorischen oder ausschnitthaften Behandlung des Forschungsgegenstands erscheint das Verständnis jener thematischen Prozesse und formalen Besonderheiten, die die zyklische Einheit des Werkes bewirken und zugleich seinen Fantasiecharakter ausmachen, nach wie vor vertiefungsbedürftig. So bleibt etwa die Aufzählung von Themenbezügen zwischen den Sätzen von D 760 in allen Publikationen unvollständig. Bei der Bewertung und Abgrenzung formaler Einheiten kommen die Forscher zu einander teilweise widersprechenden Ergebnissen, ohne die abweichende Meinung der Kollegen zu registrieren oder gar nach der Ursache für diese einander widersprechenden Urteile zu fragen. Dass eine Diskussion solcher kontroverser Forschungsergebnisse bislang weitgehend unterblieb, erklärt sich nicht zuletzt aus dem erwähnten Einführungscharakter etlicher Publikationen.

7 Hans-Joachim Hinrichsen, *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts*, Tutzing 1994.

8 Andreas Krause, *Die Klaviersonaten Franz Schuberts. Form. Gattung. Ästhetik*, Kassel u. a. 1991, S. 160.

9 Ebd., S. 159–163. So berechtigt der Hinweis ist, dass, wenn man die enharmonische Verwechslung ignoriert, die Tonarten cis-Moll, Gis-Dur/As-Dur und Des-Dur als quintverwandt angesehen werden können, so weitet die Annahme einer bloß tonal gegebenen Sonatenform das Verständnis dieser Form in problematischer Weise. Krause selbst hat denn auch diese Auffassung von Sonatenform als „sehr weit gefaßt“ bezeichnet (ebd., Fußnote 159, S. 172).

10 Michael Raab, *Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*, München 1997. Andere Publikationen, die sich mit dem Liedbezug von D 760 auseinandersetzen, vertiefen das Thema nicht in gleicher Weise: Zsuzsanna Domokos / Ágnes Gádor, „Bezüge zwischen Lied und Instrumentalmusik: Schuberts Wandererfantasie und Schumanns Fantasie in C-Dur“, in: *Schubert durch die Brille: Internationales Franz Schubert Institut – Mitteilungen* 18 (Januar 1997), S. 83–87; Yueh-Reng Lin, *The impact of the lied on selected piano works of Franz Schubert, Robert Schumann, and Johannes Brahms*, Dissertation University of Cincinnati 2004.

11 Marc-André Souchay, „Schubert als Klassiker der Form“, in: *ZfMw* 10 (1928/29), S. 141–155.

Beide benannten Defizite begründen die Notwendigkeit einer erneuten Formanalyse des Werkes, die sich zwei Aufgaben zu stellen hat: erstens die bereits vorliegenden Erkenntnisse über thematische Querbeziehungen zu bündeln und zu ergänzen und zweitens der Frage nachzugehen, weshalb die Beschreibung formaler Strukturen im Falle von D 760 zu einander widersprechenden Aussagen führt. Dass die Ursache dafür in der Mehrdeutigkeit der formalen Gestaltung selbst liegt, wurde bisher nur von wenigen Autoren erkannt und reflektiert. Ein methodischer Grundsatz einer neuerlichen Analyse von D 760 muss deswegen darin bestehen, mehrdeutige formale Befunde nicht durch die Entscheidung zugunsten einer Deutungsalternative aufzulösen, sondern sie als solche explizit zu konstatieren. Die genaue Beschreibung solcher Mehrdeutigkeiten versteht sich zugleich als Versuch, den von Schubert gewählten Gattungstitel „Fantasie“ zu erklären, der sich angesichts der Nähe der Komposition zum viersätzigen Sonatensatzzyklus nicht von selbst versteht.

2. Formanalyse

Die Formanalyse der vier nur durch Doppelstriche voneinander getrennten Sätze der Fantasie steht am Anfang der folgenden Untersuchung. Eine Darstellung der die gesamte Komposition überspannenden thematischen Beziehungen schließt sich an. Ziel der Analyse von Form und Thematik ist es, die zyklische Einheit von D 760 sowie die im Fantasiecharakter des Werkes begründeten Abweichungen von der Sonatenform über bisherige Erkenntnisse hinaus differenzierter zu beschreiben und zu verstehen. Die in den folgenden analytischen Anmerkungen angegebenen Taktzahlen entsprechen denen der historisch-kritischen Gesamtausgabe, der zufolge die Takte des Gesamtwerkes durchgezählt werden.

Erster Satz

Der *Allegro con fuoco ma non troppo* überschriebene erste Satz – und damit das Werk – beginnt mit einem sonatentypischen Hauptthema. Auf Vorbilder klassischer Sonatenthemen verweist zum einen der durch Fortissimo-Dynamik, vollgriffigen Akkordsatz und marschartigen Rhythmus gegebene Energico-Charakter – auf die Ähnlichkeit mit dem Beginn von Beethovens Klaviersonate op. 106 wurde in der Literatur bereits hingewiesen.¹² Zum andern entspricht auch die Form des Themas der vieler klassischer Sonatensatz-Hauptthemen: Auf die modifizierte Sequenzierung einer Taktgruppe folgt als zweiter Themenabschnitt eine längere Reduktionsphase, die in eine abschließende Kadenz mündet. Themen, die eine derartige Anlage aufweisen, werden in den Formenlehren Arnold Schönbergs und seiner Schüler als „Satz“ klassifiziert. Zahlreiche Sonatensätze Mozarts und Beethovens beginnen mit Themen, die sich diesem Formtypus zuordnen lassen.

Verglichen mit vielen dieser Themen ist Schuberts Thema ungewöhnlich komplex gebaut. Da die in Satzform gehaltenen Themen klassischer Sonatensätze meist von einer Zwei- oder Viertaktgruppe eröffnet werden, erscheint schon die Dreitaktigkeit seiner Eröffnungsphrase als Normabweichung.¹³ Die Fortsetzung des Themas unterscheidet sich von einschlägigen

12 Andreas Krause, „So frei und eigen, so keck und mitunter auch so sonderbar. Die Klaviermusik“, in: *Schubert-Handbuch*, hrsg. von Walther Dürr / Andreas Krause, Kassel u. a. 1997, S. 380–435, hier S. 400; Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit*, S. 203.

13 Brody konstatiert die „asymmetrical phrase structure of the opening pitches... The first statement, comprising 17 bars, is further subdivided into uneven lengths.“ (Brody, „Mirror of His Soul. Schubert's

klassischen Themen dadurch, dass die Verkürzung der syntaktischen Einheiten in der folgenden Reduktionsphase nicht einfach aus der Abspaltung einer Teilphrase, sondern aus dem Umbau der Ausgangsgestalt resultiert: In der Zweitaktphrase der Takte 7f., die die erste Stufe des Reduktionsprozesses bildet, wird das vom daktylischen Rhythmus bestimmte erste Motiv des Themas zwar von einem auf einen halben Takt verkürzt, jedoch seinerseits modifiziert sequenziert. Zugleich wird die aufsteigende Dreiklangsbrechung, die in der Dreitaktphrase die Mitte einnahm, an den Phrasenbeginn vorgezogen, wo sie nun Auftaktfunktion übernimmt. Da diese Zweitaktphrase ihrerseits wiederholt und in der Folge weiter verkürzt wird, weist die Reduktionsphase zwischen T. 7 und 13 ihrerseits Satzform auf. Eine solche Potenzierung der Satzanlage ist auch in klassischen Sonatensatzthemen häufig dann zu beobachten, wenn der Reduktionsprozess von einer Viertaktgruppe ausgeht.¹⁴

Trotz der beschriebenen Besonderheiten dürfte das Thema von Hörern, die mit Beethovens Sonaten vertraut waren, als typisches Hauptthema eines ersten Sonatensatzes gehört worden sein. Sie mussten nach einem solchen Beginn mit einem regulären Sonatensatz rechnen. Diese Erwartung wird zunächst auch durch die modifizierte Wiederholung des Hauptthemas bestätigt, die hier wie in anderen Sonatensätzen die Überleitungssektion eröffnet. Doch deren Gestaltung selbst ist mit dem Modell der Sonatenform nicht befriedigend zu erklären: Denn während der Hörer von der Überleitung seit Beethoven die beginnende Verarbeitung des Hauptthemas erwartet, wird der *ff*-Akkordschlag von T. 32 zum „Startschuss“ für Sechzehntelpassagen, die zwar aus der im Hauptthema enthaltenen Dreiklangsbrechungskomponente herauswachsen, dann aber in Sechzehntelfiguren auspendeln, die jeglichen Bezug zum Hauptthema vermissen lassen – so rigoros wird kaum in einer der früheren Klaviersonaten Schuberts, in denen die Überleitungen mitunter noch virtuoses Passagenspiel zulassen, der Faden der thematischen Entwicklung gekappt. Man sollte bei der Beschreibung dieses Abschnitts jedoch nicht die Norm der Sonatenhauptsatzform zugrunde legen, an der gemessen das Ausbleiben thematischer Arbeit zweifellos als Defizit zu werten wäre. Vielmehr ist in Betracht zu ziehen, dass sich hier eine Gattungseigentümlichkeit der von Schubert ja einzig im Werktitel genannten Gattung der Fantasie auswirkt, nämlich jene quasi improvisatorische Freiheit, die sich hier erstmals in diesem Satz als unvermitteltes Nacheinander von Heterogenem realisiert. Abschnitte, welche, wie der vorliegende, elementare Spielfiguren in pausenloser rascher Bewegung aneinanderreihen, sind in Fantasien der Klassik und frühen Romantik häufig anzutreffen (man denke nur an T. 125–138 in Mozarts *c-Moll-Fantasie* KV 475) und werden in der Literatur mitunter als „toccatenhaft“ bezeichnet und damit einer Gattung zugeordnet, die im 18. Jahrhundert ebenso wie die Fantasie für improvisatorisch freie Gestaltung stand. Der

Fantasy in C (D 760)“, S. 26, Spalte 1). Dass der erste Vortrag der Phrase von der Tonika zur Dominante, der zweite von der Dominante wieder zur Tonika zurückführt, entspricht dem üblichen harmonischen Verlauf solcher Themenanfänge. Jüngere Formenlehren würden T. 1–6 wegen der ihnen zugrunde liegenden authentischen Kadenz als Periode klassifizieren. Für die Bewertung als Satz ist jedoch das melodische Sequenzverhältnis zwischen den Schlüssen der beiden Phrasen ausschlaggebend: Ab der dritten Zählzeit von T. 5 liegt in der Melodiestimme eine exakte Obersekundtransposition von T. 2f. vor. Schönberg und im Anschluss an diesen auch Erwin Ratz klassifizieren so eröffnete Themenanlagen als Satz. Siehe dazu: Markus Waldura, „Periode oder tonale Sequenz: Überlegungen zur Struktur von Mozarts Themen“, in: *Mozart Studien* 11, hrsg. von Manfred Hermann Schmid, Tutzing 2002, S. 11–72.

14 Auch das Hauptthema von Beethovens op. 106, 1 ist als potenziertes Satz gebaut.

Fantasiecharakter des Werkes manifestiert sich an dieser Stelle demnach darin, dass Schubert die Überleitungssektion als toccatenhafte Spielepisode gestaltet.¹⁵

Da die Sechzehntelfigurationen der Spielepisode mit dem vorausgehenden Hauptthema kontrastieren, erscheint ihr unvermittelter Beginn mit einem *ff*-Schlag zugleich als Zäsur und als unerwarteter Einbruch von etwas Neuem. Dies ist im Blick auf weitere, ähnlich abrupte Übergänge im weiteren Verlauf des Satzes hervorzuheben.

Die nächste Lizenz von der Norm der Sonatenform, der Eintritt des Zweiten Themas in der Tonart der großen Obermediante E-Dur, ist hingegen nicht notwendig als Beleg für den Fantasiecharakter des Werkes zu werten, sondern kann mit dem Verweis auf Schuberts personalstiltypisch freie Handhabung der Sonatenform erklärt werden. Sonatensätze, in denen am Ende der Überleitung wie hier die Ebene der Dominanttonart erreicht, das zweite Thema dann aber überraschend in einer anderen Tonart eingeführt wird, finden sich bei Schubert sowohl in den frühen Klaviersonaten¹⁶ als auch in jenen der 1820er-Jahre.¹⁷

Dass das Hauptthema nach dem in E-Dur verharrenden Seitensatz unvermittelt in der Grundtonart wiederkehrt (T. 70–82), könnte auf den ersten Blick als Einfluss einer weiteren Gattung, der des Rondos oder Sonatenrondos, interpretiert werden. Doch entspricht das, was den Raum zwischen den beiden ersten Vorträgen des Hauptthemas und seiner erneuten Wiederkehr ausfüllt, so wenig einem Rondo-Couplet, dass schon von daher das abermalige Auftreten des Hauptthemas in der Grundtonart als weitere, überraschende Abweichung vom Schema der Sonatenhauptsatzform erscheint – ein Bruch, in dem sich erneut die improvisatorische Grundhaltung der Fantasie geltend macht.

Auch die Dramaturgie der Stelle spricht gegen einen Rondo-Bezug: Nachdem die fallenden Sequenzen im Schlussabschnitt des Seitensatzes einen Spannungsabbau bewirkt hatten, erscheint der Einsatz des Hauptthemas keineswegs als vorhersehbare Wiederkehr eines Rondo-Refrains, sondern als Neubeginn, der durch seinen Impuls eine Fortsetzung des Verlaufs überhaupt erst ermöglicht. Für diese Auffassung spricht auch der unvermittelte Wechsel von Tonart, Dynamik und Satzstruktur an der Grenze von T. 66 und 67. Das Akkordtremolo, das die Fuge zwischen dem Seitensatz und dem Hauptthemeneinsatz T. 70ff. ausfüllt, setzt sich von dem stimmig-polyphon konzipierten Tonsatz der vorausgehenden Takte kontrastierend ab und taucht aus dem vorgeschriebenen Pianissimo als etwas Unerwartetes und Neues auf. In T. 67 liegt somit eine ähnlich abrupte Zäsur vor wie am Beginn der Spielepisode der T. 32ff. – die Rückleitungen zum Rondo-Refrain in Schuberts Sonatenrondos vermitteln dagegen zwischen Couplet und Refrain unter Wahrung der Kontinuität.

Der Eindruck, dass mit dem Akkordtremolo etwas Neues beginnt, steht auch einer Deutung des Themeneinsatzes als Schlussgruppenthema in der „falschen“ Tonart entgegen.¹⁸

15 Ursprünglich wurde die zweite Hauptthemenversion bereits in T. 27, also mitten in der Reduktionsphase abgebrochen, worauf dann in T. 28 der verkürzte DD97 über *a* eintrat. Der quasi improvisatorische Überraschungseffekt, den der unvermittelte Beginn der Spielepisode erzeugt, war in dieser Version demnach noch weit deutlicher ausgeprägt. Siehe *Klavierstücke II*, hrsg. von Christa Landon und Walter Dürr (= Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NGA] VII/2/5), Kassel u. a. 1984, S. 157.

16 D 613, 1.

17 D 840, 1.

18 So Brody: „For his closing theme, the composer returns to the principal Theme (bar 70 ff)“ (Brody, „Mirror of His Soul. Schubert's Fantasy in C (D 760)“, S. 26, Spalte 2).

Der Neueinsatz des Hauptthemas in T. 70ff. liegt eindeutig jenseits einer Formzäsur, an der die Exposition mehr abbricht als schließt, nicht vor einer solchen.

Damit erhebt sich die Frage, wie die formale Funktion dieses Themeneinsatzes zu deuten ist. Gehört der erneute Einsatz des Hauptthemas in der Tonika bereits zur Durchführung? Dagegen spricht der für einen Durchführungsbeginn unübliche Einsatz des Hauptthemas in der Tonika, der eher eine Wiederholung der Exposition erwarten lässt.¹⁹ In einem regulären Sonatensatz wäre diese durchaus zu erwarten, und der erneute Tonika-Einsatz des Hauptthemas scheint auf diese Konvention anzuspitzen. Zugleich verhindert die variative Umbildung des Hauptthemenkopfes T. 70–72 jedoch, dass der Eindruck einer bloßen Wiederholung entsteht. Diese Umbildung intensiviert eine Tendenz zur akzessorischen Veränderung des Hauptthemenkopfes, die sich bereits an der ersten Wiederholung des Hauptthemas in T. 18ff. beobachten lässt. Schlägt in T. 18–20 der weiblichen Endung der ersten Dreitaktgruppe des Themas lediglich ein weiterer Akkord nach, so tauschen in T. 70–72 und 73–75 die ersten beiden Takte der Dreitaktgruppe die Oktavlage – eine freie Richtungsumkehrung des melodischen Verlaufs, die die motivische Substanz des ersten Themenabschnitts weitgehend unangetastet lässt.²⁰

Wer sich nach dem Erklängen des so variierten Themas auf eine vielleicht ebenso variierte Wiederholung der Exposition einstellt, erlebt jedoch eine erneute Überraschung: Der *ff*-Einsatz der eigentlichen Durchführung in T. 83 durchkreuzt derartige Erwartungen so abrupt, dass man beim Hören hier nicht so sehr die Fortsetzung eines schon begonnenen Formteils als erneut eine jähe Wendung des Formverlaufs konstatiert. Da der Einsatz der Durchführung die Zieltonika der das Thema beschließenden a-Moll-Kadenz zur Ausgangsharmonie einer neuen Zweitaktgruppe umfunktioniert, bleibt nicht nur die Exposition, sondern auch der sie verdrängende Neueinsatz des Hauptthemas unvollständig – eine Häufung von Diskontinuitäten, die zweifellos dem Fantasiecharakter des Satzes geschuldet ist. Die Entsprechungen zwischen der Zäsur in T. 83 und dem abrupten Übergang von der zweiten Aufstellung des Hauptthemas zur Überleitungsepisode in T. 32 sind dabei nicht zu übersehen: Beide *ff*-Einsätze ereignen sich formal an derselben Stelle des Hauptthemenverlaufs, nämlich am Ende des zweiten Themenabschnitts, und an beiden Stellen wird das bereits zuvor geforderte Fortissimo erneut vorgeschrieben.²¹

Wurden einige Abweichungen von der Gestaltung der Sonatensatzexposition von der Forschung schon bemerkt und gedeutet, so gilt die nun folgende Durchführung hingegen geradezu als Musterbeispiel für Schuberts Gestaltung dieses Formteils²² und damit als Beleg für die Nähe des Satzes zur Sonatenform. So weist sie nicht nur eine auch für andere

19 So deutet Krause den Themeneinsatz T. 70ff. Allerdings betrachtet er das Durchführungsthema (T. 112–131) als neues Zweites Thema – eine Deutung, die den Durchführungscharakter der Satzpartie, in die dieses Thema eingelassen ist (T. 83–165), ignoriert (Krause, *Die Klaversonaten Franz Schuberts*, S. 160).

20 Zu einer ausführlicheren Beschreibung der Modifikationen des Hauptthemas siehe drittes Kapitel des Aufsatzes „Der thematische Prozess“.

21 In der ersten Niederschrift von D 760 ging der Crescendo-Gabel, die hier noch in T. 27 stand, die Dynamik-Angabe „*f*“ voraus. In der endgültigen Fassung fehlt diese Dynamik-Angabe. Die Crescendo-Gabel blieb jedoch stehen, was, nach dem in T. 27 nunmehr angezeigten „*ff*“, sinnlos erscheint (siehe *Klavierstücke II*, S. 157).

22 Die Durchführung „zeigt [...] eine derartige Bündelung personalstilistischer Merkmale, dass sie [...] als besonders typische Schubertsche Durchführung gelten kann.“ (Hinrichsen, *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts*, S. 260).

Durchführungen Schuberts kennzeichnende symmetrische harmonische Disposition auf.²³ Auch die Einführung eines kantablen Durchführungsthemas, die, gemessen an der klassischen Norm der Sonatenform, als romantische Lizenz gewertet werden könnte, hat ein Vorbild in einem früheren Sonatensatz Schuberts, und zwar im Durchführungsthema des ersten Satzes von D 537. Das Durchführungsthema in D 760 weist nicht nur einen ganz ähnlichen, beschwingten Charakter auf. Seine Motivik wird auch, wie die Motivik des Durchführungsthemas in D 537, 1, in der vorausgehenden Durchführungssektion sorgfältig angebahnt.²⁴

Gerade der Verweis auf D 537, 1 aber ist kaum geeignet, die Regelmäßigkeit der Durchführung von D 760, 1 zu erweisen, weicht dieser Satz doch selbst erheblich von der Norm klassischer Sonatensätze ab.²⁵ Außerdem lässt sich zeigen, dass es auch in der Durchführung von D 760, 1 zu unerwarteten Wendungen kommt. Dies wäre zwar für eine Durchführung an und für sich nicht ungewöhnlich. Doch die Tatsache, dass sich derartige Einbrüche des Unerwarteten vom Beginn des Satzes ab in fast regelmäßigen Abständen in allen seinen Formabschnitten ereignen, hat zweifellos etwas mit dem Fantasiecharakter des Werkes zu tun.

Eine erste solche unvorhergesehene Wendung im Verlauf der Durchführung vollzieht sich in T. 108, wo auf den verminderten Dreiklang *f-gis-b* und den F-Dur-Sextakkord der Dominantseptakkord von Es-Dur folgt. Dieser Akkordschlag, der der Verarbeitung des zweiten Themas ein jähes Ende bereitet, wird trotz des bereits vorgeschriebenen *ff* durch einen dieser Dynamikangabe angepassten Sforzato-Akzent (*ffz*) besonders hervorgehoben – eine Entsprechung zu den *ff*-Vorschriften der Takte 32 und 83. Der Sechzehntel-Abwärtslauf, der sich aus einer Achtelnote löst, ist mit jenem in T. 83 überdies fast identisch. Das unerwartete Neue, zu dem er hinleitet, ist das kantable Durchführungsthema. Dieses bildet nach Charakter und *pp*-Dynamik zum vorausgehenden Durchführungsabschnitt zwar den denkbar größten Kontrast, wird in jenem Abschnitt, wie bereits erwähnt, jedoch zielstrebig angebahnt.

Dass nach dem Diminuendo ausklingenden Durchführungsthema wiederum unvermittelt der Hauptthemenkopf im Forte einsetzt, ist gelegentlich als Reprisensignal, die Tonart Des-Dur als Vorausdeutung auf das im zweiten Satz wichtige Cis-Dur und die grundtongleiche Molltonart seines Variationsthemas interpretiert worden.²⁶ Für die Frage nach Fantasie-Einflüssen auf die Sonatenform des Satzes ist hervorzuheben, dass hier der zweite harte Schnitt innerhalb der Durchführung erfolgt. Da der erste dieser beiden Schnitte den Eintritt des lyrischen Durchführungsthemas, der zweite hingegen die Fortsetzung des „normalen“ Durchführungsgeschehens – zunächst, ab T. 132, die Verarbeitung des Hauptthemas – ermöglicht, erscheint das zwischen diesen beiden Zäsuren eingelassene Durchführungsthema als Episode. Der Verlauf kehrt somit das

23 Dazu siehe ebd. S. 260–262.

24 Zur Ableitung des Durchführungsthemas siehe im 3. Kapitel des Aufsatzes „Der thematische Prozess“, S. 258f.

25 So ersetzt das kantable Durchführungsthema das in der Exposition fehlende selbstständige Zweite Thema. Einen Verstoß gegen klassische Normen stellt auch die Transpositionsreprise dar, die sich ähnlich allerdings in zahlreichen frühen Sonatensätzen Schuberts findet.

26 „The apparent return of the first theme starts from measure 132 in D flat Major, which is the Neapolitan key of the main key, C Major, and also the parallel major to the key of next movement, c-sharp minor. We can find many examples of this ‚false‘ beginning of the recapitulation in his piano sonatas, string quartets and symphonies.” (Hur, *Schubert’s Wanderer fantasie*, S. 25).

Moment quasi improvisatorischer Diskontinuität hervor, während sich die Einbindung des Durchführungsthemas in die das Werk durchziehenden motivischen Entwicklungsprozesse und seine zentrale Funktion für den harmonischen Plan der Durchführung²⁷ erst der Analyse erschließen. Der Einschubcharakter des Durchführungsthemas erinnert zugleich an die ähnliche Stellung des dritten Hauptthemeneinsatzes in T. 70ff., das ebenfalls von zwei Zäsuren flankiert wird.

Verläuft die weitere Durchführung bis zum endgültigen Erreichen der Dominante von C-Dur in T. 165 im Zeichen kontinuierlicher Verarbeitung von Hauptthema und zweitem Thema, so wird in der Überleitung zum zweiten Satz der letzte und nachhaltigste Eingriff in das Schema der Sonatenform gestaltet: die Verweigerung der Reprise. Mit dem Erreichen der Dominante in T. 165 wäre die harmonische Voraussetzung für deren Eintritt gegeben. Doch in T. 167 erklingt unerwartet der verkürzte Dominantseptnonenakkord von fis-Moll. Diese Rückung aus dem Bereich der Dominante kommt so unvermutet, dass sie in der Folge durch das mehrfache Alternieren des Dominantseptakkords und des Rameau'schen Quintsextakkords von fis-Moll bekräftigt werden muss. Gingen die abrupten Wendungen bisher von einem einzelnen Akkordschlag aus, so wird zur Umlenkung des Formverlaufs nach dem Ende der Durchführung eine ganze Serie von Akkordschlägen aufgeboten, die erst ausbleiben, als der Modulationsprozess auf der Dominante von cis-Moll, der Tonart des zweiten Satzes, zur Ruhe kommt.

Die Analyse des ersten Satzes hat demnach gezeigt, dass sein Formverlauf im Großen und Ganzen zwar der Sonatenform folgt, dass er aber in allen Abschnitten zugleich von abrupten Umschwüngen gekennzeichnet ist, die einen Eindruck improvisatorischer Willkür hervorrufen und die offenbar jenes Element fantasieartig freier Gestaltung repräsentieren, die der Gattungstitel erwarten lässt. All diese inszenierten Konstruktionsbrüche kulminieren im Abbruch der Sonatenform am Ende der Durchführung, der aus diesen vorausgegangenen Brüchen die Konsequenzen zieht: Diese letzte, gravierendste Abweichung vom Schema der Sonatenhauptsatzform kommt nach so viel komponierter Diskontinuität also keineswegs unvorbereitet.

Zweiter Satz

Erschließen sich im ersten Satz einige Abweichungen von der Sonatenform erst der eingehenden Analyse, so ist die fantasieartig freie Handhabung der Variationsform im zweiten offenkundig und wurde in der Literatur schon vielfach konstatiert.²⁸ Sie lässt sich

27 In der von Hinrichsen herausgearbeiteten harmonischen Disposition bilden die Tonarten Es-, As- und Des-Dur des Durchführungsthemas die tragende Mittelachse der Durchführung. (Hinrichsen, *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts*, S. 261f.)

28 „Umgreift das eigentliche Thema des Satzes dieses selbst und seine erste Variation, dann kann auch die Variationsfolge, die daraus erwächst, nur so frei und ungewöhnlich sein wie das Thema selbst“ (Dürr / Feil, *Franz Schubert Musikführer*, S. 298). „Die Eindringlichkeit der formal recht freien, von fernher auf das Variationsreglement blickenden Beschwörung hat viel zu tun mit der Psychologie des Erinnerns“ (Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit*, S. 205). „These original strains are heard several times in a free variation form, in which they are adorned by an abundance of pianistic figuration, and sometimes separated by passages in which the figuration goes its own way.“ (Brian Newbould, *Schubert. The Music and the Man*, London 1997, S. 347). „Genauso schwer zu erfassen ist der zweite Satz. Ihn als Variationensatz zu bezeichnen, wirft erhebliche Probleme auf. Bereits die erste ‚Variation‘ weicht völlig vom Thema ab, das erst später wieder erkennbar Vorlage wird. Nach vier (oder zwei?)

aber auch schon am äußeren Erscheinungsbild des Satzes ablesen: So verzichtet Schubert in diesem Satz auf eine ausdrückliche Benennung des Themas und der Variationen, sowie auf deren Abtrennung durch Doppelstriche und auf ihre Zählung.²⁹ Damit fehlen dem Analytiker wertvolle Orientierungshilfen. Dass sie Schubert verweigert, lässt vermuten, dass Mehrdeutigkeit der Gliederung wie der formalen Funktion von Satzabschnitten zur Konzeption des Satzes gehört.

Dass genau dies der Fall ist, lässt auch die widersprüchliche Deutung einzelner Formelemente in der Literatur vermuten. Umstritten ist bereits die Eingrenzung des Variationsthemas selbst. Besteht es aus den ersten acht Takten des Satzes (T. 189–196)³⁰ oder gehören die folgenden neun Takte (T. 197–205) dazu?³¹ Oder beschränkt es sich gar auf die erste Viertaktgruppe?³² Die Frage, wo das Thema endet, hat Konsequenzen für die Bewertung der ihm folgenden Formabschnitte: Sieht man die ersten acht Takte als Variationsthema an, so muss man die folgenden neun Takte konsequenterweise als erste Variation interpretieren.³³

Dass die Meinungen der Forscher derart auseinandergehen, ist ein Indiz dafür, dass die Ursache für die Abgrenzungsschwierigkeiten in der Sache selbst liegt und zwar in dem Verhältnis der beiden ersten, in T. 196 bzw. 205 endenden Formabschnitte des Satzes. Diese lassen sich einerseits als Halbsätze einer 17 Takte umfassenden Periode deuten. Der in diesem Fall als Nachsatz anzusehende Abschnitt T. 197–205 weist andererseits jedoch auch Merkmale einer ersten Variation auf. Diese Ambivalenz wird sich als wesentliches Merkmal der Satzkonzeption erweisen: Auch die Abgrenzung späterer Variationen bereitet ähnliche Schwierigkeiten.

regulären Variationen passiert wieder etwas Neues, erst am Ende wird das Thema nochmals zitiert, die Variationselemente machen also nur einen sehr geringen Teil des Satzes aus.“ (Raab, *Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*, S. 119). „Was dann folgt, sind nicht Variationen, sondern freie Umgestaltungen, begleitet und umrahmt von immer reicheren Figurationen“ (Walter Riezler, *Schuberts Instrumentalmusik*, Zürich / Freiburg 1967, S. 44). „Wie in dem langsamen Satz sogar die Variationenform ‚zersetzt‘ ist, ist das ganze Werk voll von echt phantastischen Zügen“ (Ebd., S. 46).

29 In den in mehrsätzigen Werken enthaltenen Variationssätzen Schuberts markieren sonst Wiederholungszeichen sowohl die im Thema vorgegebene Binnenzäsur als auch die Grenze zwischen den Variationen, so im *Forellenquintett*, in der *Klaviersonate* D 845 und im *Streichquartett d-Moll* D 810.

30 So die Sicht von Brody: „This balanced, eight-bar adagio theme“ (Brody, „Mirror of His Soul. Schubert's Fantasy in C (D 760)“, S. 26, Spalte 2). Raab entscheidet sich, nachdem er eine Gliederung in Viertaktgruppen erwogen hat, letztlich ebenfalls für diese Auffassung: „Melodisch betrachtet gehören jedoch die gesamten acht Takte zusammen, T. 1–4 als Vordersatz, T. 5–8 als melodisch gleich beginnender Nachsatz.“ (Raab, *Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*, S. 104).

31 Riezler sieht die 9 Takte in E-Dur als Nachsatz (Riezler, *Schuberts Instrumentalmusik*, S. 44).

32 „Das Thema ist viertaktig: zweitaktiger Vordersatz mit Wendung zur Dominante, zweitaktiger Nachsatz mit Kadenzierung in der Tonika.“ (Krause, „So frei und eigen, so keck und mitunter auch so sonderbar. Die Klaviermusik“, S. 402).

33 „Wieder führt eine Quintole weiter, die fortlaufende Sechzehntelbewegung charakterisiert das Folgende aber nun deutlich als erste tatsächliche Variation im Sinne des Figuralatzes...“ (Krause, „So frei und eigen, so keck und mitunter auch so sonderbar. Die Klaviermusik“, S. 402); „Only the theme and the first variation use both phrases from the lied.“ (Hur, *Schubert's Wanderer fantasie*, S. 26). Raab identifiziert das Thema zwar auch mit den ersten acht Takten, sieht in den folgenden neun Takten jedoch keine Variation. (Raab, *Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*, S. 105). Klarer distanziert er sich von der Auffassung des Abschnitts als Variation auf S. 112 (siehe Fußnote 36).

Die Entscheidung, die ersten 17 Takte als Einheit aufzufassen, lässt sich unter anderem damit begründen, dass alle Viertaktgruppen von einem melodisch und rhythmisch gleichartigen ersten Takt eröffnet werden. Die melodische und harmonische Differenzierung, die den Aufbau der syntaktischen Einheit voranbringt, vollzieht sich jeweils im zweiten Takt der zweitaktigen Bauglieder: So antwortet dem öffnenden Halbschluss von T. 190 der Ganzschluss von T. 192 – eine Abfolge, die die Deutung der ersten vier Takte als komplette viertaktige Periode nicht völlig abwegig erscheinen lässt.³⁴ Sinnvoller ist es aber, nicht die viertaktige, sondern die achttaktige Einheit der Takte 189–206 als Periode aufzufassen. Denn sie zeigt eine für achttaktige Perioden typische Anlage: Beide Viertaktgruppen – die dann als Vorder- und Nachsatz anzusehen wären – beginnen mit einem identischen Zweitaktglied. Die zweiten Zweitaktglieder beider Halbsätze verlaufen dann harmonisch und, dadurch bedingt, auch melodisch abweichend. Dass der Nachsatz in der parallelen Dur-Tonart kadenziert, hat allerdings zur Folge, dass der Abschluss der Periode nicht als völlig befriedigend empfunden wird und man eine Fortsetzung erwartet. Diese Erwartung löst die zweite Periode ein, die in der am Ende des ersten Achttakters durch den Ganzschluss etablierte Tonart der Tonikaparallele E-Dur einsetzt, um dann den Weg zurück zur Ausgangstonika einzuschlagen. Diese harmonische Gegenbewegung zurück zur Ausgangstonart wird zwar durch vielfache phrygische Halbschlüsse auf deren Dominante Gis-Dur aufgehalten, rechtfertigt aber dennoch eine Deutung der zweiten Periode als übergeordneter Nachsatz des Themas – eine Auffassung, die einer Interpretation als erster Variation entgegensteht.

Bestätigt wird diese Sicht noch dadurch, dass auch die Zweitaktglieder der zweiten Periode, jeweils vom gleichen ersten Takt aus immer wieder anders geraten als jene der ersten. Läge hier tatsächlich eine Variation vor, so müssten alle Abschnitte der neuen Periode den harmonischen Verlauf der entsprechenden Themensegmente der ersten Periode beibehalten – in den meisten Variationssätzen Schuberts ist das wenigstens in den ersten Variationen der Fall, hier jedoch nicht: Zwar wendet sich das erste Zweitaktglied von Periode II wie das erste von Periode I in der neuen Tonart von der Tonika zur Dominante, doch schon das zweite kehrt nach cis-Moll zurück und mündet in den schon erwähnten mehrfach wiederholten phrygischen Schluss auf dessen Dominante, für den es in Periode I kein Vorbild gibt.³⁵ Aber nicht nur harmonisch, vor allem auch melodisch bringen die Zweitaktglieder von Periode II Neues, indem sie Elemente aus den Takten 16–22 des Liedes in sich aufnehmen und damit auch dem melodischen Verlauf gegenüber Periode I eine neue Wendung geben.³⁶ All diese Befunde legen es nahe, die Takte 189–205 als *e i n e* Melodie anzusehen, deren beide Perioden ihrerseits in einem übergeordneten Vordersatz-Nachsatz-Verhältnis stehen, nicht als eine Abfolge von Variationsthema und erster Variation.

34 Aus diesem Grunde zieht auch Raab die Eingrenzung des Themas auf die ersten vier Takte in Betracht (Raab, *Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*, S. 104).

35 Vgl. Hur: „The cadences of the next variation set are reversed: the first phrase starts and ends with E Major, and the second phrase starts in E Major and ends in c-sharp minor.“ (Hur, *Schubert's Wanderer fantasie*, S. 25).

36 Die Tatsache, dass in diese Periode Bezüge zu einer weiteren Partie des Liedes einfließen, wertet auch Raab als Argument gegen die Auffassung als Variation: „Die harmonischen Vorgänge und die Gliederung in 9+4+5 Takte und nicht zuletzt das Auftauchen eines weiteren Themenbruchstückes des Liedes (dort T. 16/17) machen es unmöglich, diesen Abschnitt als Variation auf das Thema zu beziehen.“ (Raab, *Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*, S. 112).

Für diese Auffassung spricht auch, dass sich die späteren Variationen zwar hauptsächlich auf Periode I beziehen. Zumindest ein rhythmisches Element aus Periode II wird in ihnen jedoch in die Melodie von Periode I integriert. Periode II ist demnach – wenn auch in weit geringerem Maße als Periode I – Gegenstand der Veränderung, mithin selbst nicht Variation, sondern Thema.

Wenn man Periode I und II zusammen als Variationsthema auffasst, so hat dieses, verglichen mit anderen Themen Schubert'scher Variationsätze, freilich eine unkonventionelle Form. Während diese Themen stets aus zwei – meist wiederholten – Abschnitten bestehen und sich als kunstvolle Überformungen traditioneller melodischer Modelle wie der Barform deuten lassen, fehlen derartige Teilwiederholungen in T. 189–205, da sich die Melodie immer weiter entwickelt. Diese atypische Anlage resultiert nicht zuletzt aus dem Bezug zur Melodie des zugrundeliegenden Liedes.

Für die Deutung von Periode II als erste Variation spricht lediglich, dass mit ihrem Beginn eine Sechzehntelbegleitung anhebt, wie sie für eine Figuralvariation typisch wäre. Diese Begleitung stellt die erste Stufe einer schrittweisen rhythmischen Belebung der Begleitung dar, die sich in den folgenden Variationen fortsetzt. Mit diesem Argument begründet Hur seine Entscheidung, das erste Stadium dieser Rhythmusbeschleunigung als eigene Variation aufzufassen.³⁷ Die formale Funktion von Periode II erscheint insofern in gewissem Grade als ambivalent: Obwohl Teil des Variationsthemas, stellt die Kombination ihrer Melodie mit einer Sechzehntelbegleitung ein typisches Variationsmerkmal dar.

Auch der folgende Abschnitt T. 206–214 hat einander widersprechende Deutungen erfahren. Dürr interpretiert ihn im *Schubert-Musikführer* als sehr freie Variation.³⁸ Diese Sichtweise kann sich darauf berufen, dass in den ersten Takten des Abschnittes der Wander-Rhythmus des ersten Thementaktes erklingt. Doch seine Abspaltung und zweimalige Umharmonisierung signalisiert eher den Beginn eines Durchführungsabschnitts denn den einer Variation. Die zweifache Diminuierung der aus dem Wanderrhythmus herausgelösten anapästischen Folge Achtel – Achtel – Viertel in T. 211 kann zwar als Variationstechnik gedeutet werden – ganz ähnlich wird der Schreitrythmus des Variationsthemas in der dritten Variation des langsamen Satzes im *d-Moll-Quartett* D 810 rhythmisch verkleinert. Doch dieser fragmentierte und diminierte Wanderrhythmus profiliert eine Akkordfolge, die sonst keinen Bezug zum Thema erkennen lässt: Ab T. 210 besteht der Abschnitt nur noch aus Kadenzten, die jeweils auf der Dominante von Cis-Dur enden. Krause sieht im *Schubert-Handbuch* in diesem Abschnitt daher keine eigenständige Variation, sondern einen Rückgriff auf die dem Adagio vorangestellte Überleitung.³⁹ Damit konstatiert er indirekt, dass dieser Satz neben Variationen auch frei gestaltete Abschnitte enthält, was durch den Fantasiecharakter der Komposition gedeckt ist. Eine Deutung des Abschnitts als fantasietyphisches, toccatenhaftes Zwischenspiel erscheint in der Tat naheliegend.

Nach diesem Exkurs greifen die in den Takten T. 215–230 folgenden Variationen auf die Melodie des Variationsthemas zurück. Die Melodie wird in ihnen so wenig verändert,

37 „As Example 6 shows, the note values of the accompaniment progressively quicken as the movement evolves, changing from quarter notes in the theme, to sixteenth notes in the first variation, to triplet sixteenth notes in the second variation, thirty-second notes in the fourth variation, and finally to sixty-fourth notes in the last variation.“ (Hur, *Schubert's Wanderer fantasie*, S. 26) Aus dem Zitat und aus dem ihm folgenden Notenbeispiel geht hervor, dass Hur T. 197–205 als erste Variation ansieht.

38 Dürr / Feil, *Franz Schubert Musikführer*, S. 298.

39 Krause, „So frei und eigen, so keck und mitunter auch so sonderbar. Die Klaviermusik“, S. 402.

dass nur die alle vier Takte wechselnde Begleitung die Deutung als Variationen überhaupt rechtfertigt. Die Veränderung des Themas selbst, so geringfügig sie ist, kompliziert den Bezug zur Ausgangsgestalt: Denn während die Haupttöne mit denen der ersten Viertaktphrase des Themas übereinstimmen, verweist die Sechzehntelumspielung des *fisis* im zweiten Takt der Phrase (T. 216) auf die Sechzehntelgruppe im zweiten Takt (198) von Periode II. Somit stellt die Durvariante der ersten Viertaktgruppe des Variationsthemas eine Synthese aus den beiden eröffnenden Viertaktgruppen der Perioden I und II dar – eine Synthese, die freilich hauptsächlich Periode I berücksichtigt.⁴⁰

Der Wechsel des Begleitmusters und des Tongeschlechts in T. 219 hat einige Forscher veranlasst, hier den Beginn einer neuen Variation anzusetzen.⁴¹ Doch ein mehrdeutiger Befund erschwert die Formgliederung: Denn bei der Viertaktphrase T. 219–222 handelt es sich nicht um den Vordersatz von Periode I, sondern um ihren Nachsatz. Dies lässt der Verlauf der Takte 221 und 222 erkennen, der dem der Takte 195 und 196 entspricht. Von daher gehören die Dur-Version des Periodenvordersatzes T. 215–218 und der zur Grundtonart des Satzes zurückkehrende Nachsatz T. 219–222 zusammen. Die Übernahme der umspielenden Sechzehntelgruppe auch in die Nachsatzgestalt verstärkt den Eindruck, dass hier eine Einheit vorliegt, zusätzlich.⁴² Widersprüchliche Signale machen demnach eine eindeutige Deutung des formalen Befunds unmöglich: Die Zusammengehörigkeit der Halbsätze ist ebenso unbestreitbar eine Tatsache wie die durch den Wechsel des Tongeschlechts und des Begleitmusters signalisierte Zäsur.⁴³

Auch die folgende Viertaktgruppe 223–226 wird in der Literatur als eigene Variation gezählt, was sich mit dem abermaligen Wechsel des Begleitmusters und des Tongeschlechts rechtfertigen lässt. Melodisch und harmonisch liegt jedoch eine Wiederholung von T. 215–218 vor, so dass weniger der Eindruck einer neuen Variation, denn der einer reprisenartigen Wiederkehr jener Viertaktgruppe entsteht. Es lassen sich demnach nicht nur T. 215–222, sondern auch T. 215–226 als Einheit auffassen.

Dass die T. 227–230 eine selbstständige Variation bilden, steht dagegen außer Frage. Denn in dieser Variation liegt erstmals eine Figuralvariation vor, in der die rhythmische Belebung auch die Melodietöne erfasst. Die Verlagerung der Melodie in die Mittelstimme, zu der sich die höchsten Töne der in der linken Hand gespielten Akkordfigurationen ergänzen, setzt diese Viertaktgruppe ebenfalls von den vorausgehenden Taktgruppen ab. Schließlich bezieht sich auch diese Variation wieder auf die erste Viertaktgruppe des Variationsthemas, was zusammen mit den übrigen erwähnten Veränderungen eindeutig einen Neubeginn signalisiert.

40 Krause sieht im *Schubert-Handbuch* in der Sechzehntelfigur eine Anspielung auf den T. 50 des Liedes und damit auf die Textstelle „wo meine Freunde wandeln gehn, wo meine Toten auferstehn“ (ebd. S. 403).

41 Hur, *Schubert's Wanderer fantasie*, S. 27; Lin, *The impact of the lied on selected piano works of Franz Schubert, Robert Schumann, and Johannes Brahms*, S. 25.

42 Raab beschreibt den Befund so: „Die beiden Hälften des Themas werden getrennt variiert, der in der Grundtonart verharrende erste Viertakter erscheint in Cis-Dur, der modulierende zweite in cis-moll“ (Raab, *Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*, S. 112).

43 Auf die Schwierigkeiten, die die Abgrenzung der Variationen bereitet, hat bereits Brody hingewiesen: „This [...] adagio theme submits to a series of variations which are not clearly separated.“ (Brody, „Mirror of His Soul. Schubert's Fantasy in C (D 760)“, S. 26). Auch Raab konstatiert: „Jeder Versuch, einzelne Variationen im zweiten Satz zu zählen, ist zum Scheitern verurteilt“ („Phrygische Wendung und Mediantik. ‚Der Wanderer‘ und die ‚Fantasie‘“, in: *Musiktheorie* 13, 2 [1998], S. 140).

Nach mehreren streng an das Thema gebundenen Variationen kommt der aus den Vierundsechzigstelfiguren von T. 227–230 herauswachsende themenfreie Abschnitt für den Hörer überraschend – eine jener unvorhersehbaren Wendungen des Formverlaufs, die dem Fantasiecharakter des Werkes Rechnung tragen. Auch das von Albertifiguren und Akkordkaskaden bestimmte Gepräge des Abschnitts verweist auf diese Gattung. Wie in T. 206–214 liegt hier eine toccatenhafte Spielepisode vor.

Obwohl in den Takten 237–244 abermals die erste Zweitaktgruppe des Variationsthemas aufgegriffen wird, ist in ihnen weniger eine neue Variation, denn eine Satz-Coda zu sehen. Dafür spricht, dass das Thema hier von Anfang an auf seine eröffnende Zweitaktphrase verkürzt wird, die wie ein Erinnerungsbruchstück mehrmals wiederholt und dann auf ihre neu angehängte Schlusswendung reduziert wird.

Insgesamt zeigt auch der zweite Satz der Fantasie die schon am ersten Satz beobachtete Mischung aus Bezugnahme auf tradierte Formmodelle des mehrsätzigen Sonatenzyklus und deren fantasieartig freier Handhabung. Auf die Gattung Fantasie verweisen vor allem die am Thema und der Variationsfolge aufgewiesenen formalen Mehrdeutigkeiten, sowie die in einem Variationssatz unüblichen Zwischenspiele, die in ihrem Appassionato-Charakter an Partien des ersten Satzes erinnern.

Dritter Satz

Auch im dritten Satz von D 760 fehlen alle äußerlichen Hinweise auf jenen Satztypus, dem dieser Satz in der Literatur wiederholt zugeordnet wurde. Es fehlen sowohl die Satzbezeichnungen „Scherzo“ und „Trio“, als auch jene Doppelstriche, die normalerweise die Wiederholung von deren beiden Abschnitten einfordern. Die Bezeichnung als Scherzo und Trio ist demnach ein Akt der Interpretation, der sich an Taktart, Tempo und Charakter des Satzes bzw. seiner Abschnitte orientiert: Die Tempobezeichnung *Presto*, der vorgeschriebene Dreivierteltakt und der gehämmerte daktylische Rhythmus belegen die Nähe des Satzes zu dem von Beethoven geprägten Scherzotypus. Der im Satzmittelteil vorherrschende Legatovortrag einer überwiegend in Vierteln dahinfließenden Melodik entspricht dem Charakter Schubert'scher Trios. Das Fehlen von Doppelstrichen und Satzbezeichnungen deutet wie im zweiten Satz darauf hin, dass hier ein von der Tradition der Sonate vorgegebener Satztypus nicht unverändert aufgegriffen, sondern mit der in einer Fantasie zu erwartenden Freiheit abgewandelt wird.

Die Bezeichnung des Satzes als Scherzo wird denn auch von manchen Autoren relativiert⁴⁴ und von einigen überhaupt vermieden. Zu ihnen gehört Marc-André Souchay, der den dritten Satz – zusammen mit dem vierten – als zweite Variante des Eröffnungssatzes ansieht. Dieselbe Sichtweise findet sich – im Anschluss an ihn und weniger dezidiert – bei Raab, der konsequenterweise zur Bezeichnung des Satzes ebenfalls lediglich die Tempoangabe verwendet.

Interpretiert Souchay die enge Anlehnung des dritten Satzes an den ersten als Ergebnis einer von ihm zuerst bei Beethoven festgestellten Art der Variationstechnik, so folgt Gülke zu ihrer Erklärung dem von William Newman entwickelten Konzept der *double function form*, demzufolge die Sätze einer Sonate in einem Satz zugleich die verschiedenen

44 Hur etwa spricht von einem „modified Scherzo and Trio“ (Hur, *Schubert's Wanderer fantasie*, S. 45), Gülke von „dem As-Dur-Presto [...] das Scherzo vertretend“ (Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit*, S. 203).

Formteile der Sonatenhauptsatzform repräsentieren: Nach seiner Auffassung handelt es sich bei dem dritten Satz um die im ersten Satz vorenthaltene Reprise, die freilich irregulär in einer „falschen“ Tonart verläuft.⁴⁵ Diese Auffassung trägt der Tatsache Rechnung, dass das Hauptthema des dritten Satzes lediglich als triplizierte Variante des Hauptthemas des ersten Satzes erscheint – eine Entsprechung, die vom Hörer vor allem deswegen als Reprisensignal erlebt wird, weil das dem zweiten Satz zugrundeliegende Liedzitat weit weniger eng auf jenes Hauptthema bezogen ist.

Im Hinblick auf die Form des dritten Satzes ist demnach zu untersuchen, worin erstens die Abweichungen von der traditionellen Scherzo-Anlage bestehen, bis zu welchem Grade zweitens die von Souchay und Raab vertretene These, bei dem dritten Satz handle es sich um eine triplizierte Variante des ersten, nachvollziehbar ist und ob sich drittens die formalen Abweichungen von der Scherzoform gegebenenfalls aus der Anlehnung des Satzes an die Form des ersten erklären lassen.

Der Satz beginnt in der Tat mit einer triplizierten Version des Hauptthemas des ersten Satzes. In dieser Version sind alle drei Abschnitte des ursprünglichen Hauptthemas der Takte 1–17 wiederzuerkennen: Die sequenzierte dreitaktige Eröffnungssphrase (die hier sechs Takte umfasst, da zwei Dreivierteltakte einem Viervierteltakt im ersten Satz entsprechen), die – hier motivisch allerdings stark abweichende – Reduktionsphase und der abschließende Kadenzbereich. Wie im ersten Satz folgt sogleich – wie dort in reduzierter Dynamik – eine zweite Variante des Themas (T. 275–302). In dieser wird, wie im ersten Satz, die Reduktionsphase durch eine anders gestaltete ersetzt. Darauf folgt der fast unveränderte Kadenzabschnitt des Themas, der im ersten Satz an dieser Stelle fehlt.

Durch diese Erweiterung der zweiten Themenvariante werden beide Varianten im Taktumfang aneinander angeglichen. Sie umfassen – zählt man die beiden einleitenden Takte des Satzes (T. 245f.) nicht mit – jeweils 28 Takte. Schon diese Symmetrie kann als Annäherung an die Scherzoform interpretiert werden: Entsteht sie in der regulären Scherzoform durch die vom Doppelstrich geforderte Wiederholung des Scherzo-A-Teils, so hier dadurch, dass dem Thema seine umfanggleiche Variante folgt. Der Norm der Scherzo-Form entspricht auch, dass die Kadenzabschnitte beider Themenvarianten hier auf der Dominante der Tonart kadenzieren, nicht, wie im ersten Satz, auf der Dominante der Tonikaparallele. Dem tonalen Schema des Scherzo-A-Teils wird so Genüge getan.

Nach der doppelten Aufstellung des Hauptthemas beginnt in T. 303 ein modulierender Satzabschnitt, der mit seiner Fortissimo-Dynamik und seinen mehrere Oktaven durcheilenden Dreiklangsbrechungen an die toccatenhafte Spielepisode erinnert, die im ersten Satz die Überleitung zum Zweiten Thema vertritt. Anders als dort hält der in der linken Hand gegenwärtige daktylische Rhythmus während des gesamten Abschnitts jedoch den Bezug zum Hauptthema. Dass die Triolenfigurationen zweimal losbrechen, erscheint hingegen wieder als strukturelle Analogie zu T. 32–44.⁴⁶ Auch in harmonischer Hinsicht

45 „[...] ist in der Fantasie das [...] Adagio umschlossen vom ersten, sonatengemäß gebauten Satz und dessen Rekapitulation im Tripeltakt, dem As-Dur-Presto; das Scherzo vertretend übernimmt es zugleich die Funktion der Reprise, die verhindert wurde, weil in die Durchführung das Adagio einfiel. Der Wichtigkeit dieses Einbruchs wegen und, weil zugleich Scherzo, als Reprise ‚uneigentlich‘, zudem in einer ‚falschen‘ Tonart, lässt das Presto Etlliches vom Auftrage einer Reprise unerfüllt – eben das übernimmt das Finale.“ (Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit*, S. 203).

46 Souchay verweist zugleich auf den abweichenden harmonischen Verlauf im dritten Satz: „Im folgenden rückt Harmonieschritt mit Harmonieschritt. Dass die Takte 73–78 (III [NGA: 317–322]) nicht gleich sind den Takten 59–72 (III [NGA: 303–316]), während die Takte 38–44 (I) die Takte 32–37 (I) fast

fallen Parallelen auf: Der verminderte Septakkord *g-b-des-fes*, den die in T. 305ff. einsetzenden Dreiklangsbrechungen umspielen, stellt die enharmonische Verwechslung des verminderten Septakkords cis-e-g-b dar, der im ersten Satz den Dreiklangsbrechungspassagen der Takte 33f. zugrunde liegt.

Wie schon die andere Notierung verrät, gehört der Septakkord im dritten Satz in den Kontext einer anderen Tonart, nämlich in eine erweiterte Kadenz in Ces-Dur. In dieser Tonart tritt in T. 323–338 ein neues Thema ein. Seine Tonart steht zum Es-Dur des Satzhauptthemas mithin ebenso in einem mediantischen Verhältnis wie das E-Dur des Zweiten Themas zum C-Dur des Hauptthemas im ersten Satz. Auch die motivische Beziehung des neuen Themas zum Hauptthema des Scherzos ist ähnlich ohrenfällig wie die der beiden Expositionsthemen dort: Daktylisch rhythmisierte Tonrepetitionen bilden in beiden Themen den Ausgangspunkt der melodischen Erfindung. Das zweite Thema – als solches soll das neue Thema der Takte 323–338 fortan bezeichnet werden – wird wie jenes des ersten Satzes eine Oktave höher wiederholt.⁴⁷

Bis hierhin scheint der Verlauf des *Presto* die These, es handele sich bei ihm um eine triplizierte Variante des ersten Satzes, zu bestätigen. Doch der Versuch, auch die nun folgenden Satzabschnitte auf die entsprechenden Partien des Eröffnungssatzes zu beziehen, tut den formalen Befunden Gewalt an. Zwar wandert nach der Aufstellung des zweiten Scherzothemas in T. 323ff. dessen Melodie wie in der Fortsetzung des Zweiten Themas im eröffnenden *Allegro con fuoco ma non troppo* in den Bass (dort T. 62–66), doch diese Entsprechung allein rechtfertigt es nicht, wie Souchay in den Takten 339ff. einen jener Themenfortspinnung analogen Formabschnitt zu sehen.⁴⁸ Zu erheblich sind die Unterschiede zwischen beiden Partien: Die Sequenz der Takte 63–66 setzt nicht nur den am Ende des Themennachsatzes (T. 59–62) beginnenden melodischen Abstieg fort, sondern trägt darüber hinaus die vom Halbschluss am Ende des Nachsatzes vorenthaltene Tonika nach, gehört demnach noch zum Zweiten Thema. Die *ff*-Vorschrift zu Beginn von T. 339 setzt den in diesem Takt beginnenden Abschnitt hingegen schon dynamisch von dem im Piano vorzutragenden Thema ab. Die Abspaltung und dreimalige Transposition der – variierten – ersten Viertaktgruppe des Themas weist die Takte 339–350 als typischen Durchführungsabschnitt aus. Wollte man ihn zu einer Phase des ersten Satzes in Beziehung setzen, so kommt statt der Themenfortspinnung T. 61–66 viel eher die erste Phase der dortigen Durchführung T. 83ff. in Frage, die ebenfalls das Zweite Thema jenes Satzes verarbeitet und dieses ganz ähnlich zuerst dem Klavierbass anvertraut. Auch in ihrem *Appassionato*-Charakter stimmen beide Satzpartien überein.

In den folgenden Takten 351–363 verdichten sich die Bezüge dieser Partie des dritten Satzes zur Durchführung des ersten Satzes noch weiter – liegt in ihnen doch eine nur harmonisch veränderte triplizierte Variante der Takte 132ff. vor, mit denen dort die Verarbeitung des Hauptthemas einsetzt:

genau wiederholen, hat seinen Grund darin, dass das ‚zweite Thema‘ des dritten Satzes in Ces dur steht, das vorbereitet werden soll.“ (Souchay, „Schubert als Klassiker der Form“, S. 146).

47 So schon ebd., S. 147.

48 Ebd.

1. Satz, Fragment des Hauptthemas T. 132f.:

3. Satz, T. 351ff.:

Notenbeispiel 1

Wie im ersten Satz werden in dem Durchführungsabschnitt also zuerst das Zweite Thema und dann das Erste verarbeitet. Das kantable Durchführungsthema, das im ersten Satz die beiden Durchführungsabschnitte trennt, fehlt in der sehr viel knapperen Durchführung der Takte 339–363 dagegen.

Diese Deutung der Takte 339–374 geht zwar wie Souchays Interpretation davon aus, dass im *Presto* eine triplizierte Variante des Eröffnungssatzes vorliegt, sie nimmt aber anders als jener nicht an, dass Schubert alle Abschnitte des Eröffnungssatzes in derselben Reihenfolge in die neue Form übertragen hat, sondern konstatiert mehrere Auslassungen: Sowohl die Themenfortspinnung der T. 63–66, als auch der erneute Einsatz des Hauptthemas in C-Dur und der kantable Durchführungsgedanke des *Allegro con fuoco* entfallen. Damit macht sich die Deutung des dritten Satzes den Ansatz Souchays grundsätzlich zu eigen, zieht jedoch in Betracht, dass die Transformation des Ausgangssatzes in ein scherzohaftes *Presto* die Auslassung und Umstellung einzelner Formelemente einschließen könnte. In der Tat kann man die These vertreten, dass zwei der erwähnten ausgelassenen Formelemente gar nicht übergangen, sondern verschoben wurden: der Hauptthemeneinsatz in der Grundtonart aus T. 70–82 an das Ende der *Presto*-Durchführung (T. 375–404) und der kantable Durchführungsgedanke der Takte 111–131 in den trioartigen Mittelteil dieses Satzes. Dass das komplette Trio-Thema eine triplizierte Variante des Durchführungsthemas aus dem eröffnenden *Allegro* darstellt, wurde bislang übersehen.⁴⁹

Aber auch die Annahme, Schubert habe die Formelemente des Ausgangssatzes im *Presto* wie Puzzle-Teile umgeordnet, kann nicht alle Abweichungen seiner Form von der des ersten Satzes erklären. Ein Puzzle-Teil bleibt übrig: der Einsatz des Zweiten Scherzo-Themas in den Takten 405–422. Die Tatsache, dass in den Takten 375–422 beide Themen des *Presto*-Rahmenteils nacheinander in der Grundtonart erklingen, wirft die Frage auf, ob dieser Satzabschnitt als Reprise einer Sonatenform gedeutet werden kann – eine Auffassung, die folgerichtig die Deutung des gesamten *Presto*-Rahmenteils (also der Takte T. 245–422) als

49 Zum analytischen Nachweis siehe das dritte Kapitel „Der thematische Prozess“ S. 259f.

komplette Sonatenform nach sich zieht. Dieser Deutung zufolge bilden die beiden Vorträge des Satzhauptthemas T. 245–302 den Hauptsatz der Exposition. Die Takte 303–338 sind in Analogie zum ersten Satz als Überleitung und Zweites Thema aufzufassen; der modulierende Abschnitt der Takte 339–374, dessen Bezüge zur Durchführung des ersten Satzes oben aufgezeigt wurden, übernimmt die Funktion einer Durchführung.

Die dem ersten Satz nachgestaltete Sonatenform beschränkt sich der hier vertretenen Auffassung nach somit auf den Rahmenteil des *Presto*. Diese Deutung vermeidet die Gewaltsamkeiten von Souchays Interpretation, die davon ausgeht, die Anlage des gesamten *Prestos* einschließlich des Mittelteils und der stark veränderten Wiederholung des Rahmenteils resultiere aus der schrittweisen Transformation aller Abschnitte der Sonatenform des Ausgangssatzes – ein Vorgang, der sich nach Souchays Meinung noch im Schlussteil der Fantasie fortsetzt.⁵⁰

Interpretiert man den *Presto*-Rahmenteil für sich als Sonatenform und vergleicht diese mit jener des ersten Satzes, so wird zudem ein Unterschied zwischen beiden Werkpartien sichtbar, den Souchays Parallelisierung des kompletten dritten Satzes mit dem ersten nicht hervortreten lässt. Denn das Ergebnis der hier konstatierten Auslassungen und Ergänzungen ist eine Normalisierung der im ersten Satz durch fantasietytische Freiheiten modifizierten Sonatenform. Tatsächlich werden im *Presto*-Rahmenteil gerade jene Formabschnitte des ersten Satzes eliminiert, die sich nicht in das Schema der Sonatenhauptsatzform einordnen lassen – die irritierende Wiederkehr des Hauptthemas vor Durchführungsbeginn und das kantable Durchführungsthema. Hinzugefügt wird hingegen jener Formteil, der im ersten Satz irregulärerweise fehlt: die Reprise.

Diese Regulierung der modifizierten und fragmentarischen Sonatenform des ersten Satzes muss im Konzept der Gesamtform gesehen werden. Zusammen mit dem Rückgriff auf das komplette Hauptthema des Ausgangssatzes setzt sie jene Abrundung der im ersten Satz durch die Auslassung der Reprise geöffneten Gesamtform in Gang, die der vierte Satz durch die Rückkehr zur Grundtonart vollendet. Mit der Idee, den gesamten Eröffnungssatz in einer anderen Takt- und Tonart gleichsam nachzubauen, hat Schubert gleich in dem ersten Versuch, die mehrsätzigige Sonatenform zyklisch zu vereinheitlichen, eine besonders komplexe Lösung des formalen Problems vorgelegt, die von keinem der Komponisten, die sich von D 760 zu vergleichbaren Versuchen anregen ließen, aufgegriffen wurde – weder von Schumann in seiner *d-Moll-Symphonie*, noch von Liszt in seiner *b-Moll-Sonate* und in seinen Symphonischen Dichtungen.

Die Normalisierung und Abrundung der fragmentarischen Sonatenform des ersten Satzes von D 760 im Rahmenteil des *Presto* dient aber nicht nur der zyklischen Vereinheitlichung der mehrsätzigigen Gesamtform. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, bewirkt sie zugleich auch eine Angleichung der Form des ersten Satzes an die übliche Scherzoanlage.

Bereits oben wurde festgestellt, dass die variierte Wiederholung des Satzhauptthemas im *Presto* jene Symmetrie wahrt, die im ersten Satz durch Auslassung des dritten Themenabschnitts nicht gegeben war, die sich in einem traditionellen Scherzo aber aus der Wiederholung des Scherzo-A-Teils ergibt. Im B-Teil eines Scherzos setzt üblicherweise sogleich die Durchführung von dessen Hauptthema ein. Auch der in T. 303 beginnende Formabschnitt kann als erste Phase einer solchen Durchführung angesehen werden – eine Interpretation, die zu der Deutung der Takte 303–322 als Überleitungssektion einer Sonatensatzexposition im Widerspruch steht. Doch wäre die Entscheidung, den gesamten Abschnitt der Takte 303–

50 Souchay, „Schubert als Klassiker der Form“, S. 147–149.

374 als Scherzo-Durchführung aufzufassen, nicht weniger plausibel als deren Unterteilung in Überleitung, Zweites Thema und Durchführung einer voll entfalteten Sonatenform. Denn in Schuberts Scherzi wird in der Durchführung nicht selten ein weiteres, oft kantables Thema eingeführt, das vom Hauptthema des Scherzos meist motivisch in ganz ähnlicher Weise abhängt wie der in T. 323 einsetzende Gedanke⁵¹. Wie in Schuberts Scherzi geht nach dem Erklären dieses kantablen Themas die Durchführung weiter. Schließlich kann auch die Ergänzung der in der Sonatenform des ersten Satzes fehlenden Reprise auf die Angleichung der Form an die Scherzo-Anlage zurückgeführt werden. Die oben konstatierte „Normalisierung“ der Form des ersten Satzes resultiert also in der Tat zu erheblichen Teilen aus ihrer Angleichung an die Scherzo-Anlage.

Insofern erscheint eine Entscheidung für eine der beiden formalen Deutungen des *Presto*-Rahmenteils nicht sinnvoll. Vielmehr ist der Rahmenteil des *Presto* so angelegt, dass er weitgehend der Scherzo-Anlage entspricht und zugleich als komprimierte und normalisierte Wiederkehr des ersten Satzes gehört werden kann. Die Form des Rahmenteils des dritten Satzes erweist sich damit als ebenso mehrdeutig interpretierbar wie jene des zweiten. Anders als dort steht im dritten Satz jedoch nicht die Abgrenzung einzelner Formabschnitte in Frage, sondern die Deutung der formalen Gesamtanlage und damit auch die ihrer Teilabschnitte.

Die Modifikationen der Scherzo-Anlage, die sich im dritten Satz aus der Anlehnung des Rahmenteils an die Sonatenform des ersten Satzes ergeben, erklären, weshalb die für sie kennzeichnenden Wiederholungen entfallen. Doch nicht nur A- und B-Teil des Scherzos werden nicht wiederholt. Auch auf der Ebene der aus Scherzo und Trio bestehenden Gesamtform gibt es kein unverändertes *Da capo*. Die Tatsache, dass die Wiederholung des Rahmenteils vielmehr stark abweichend verläuft, wird in der Literatur unterschiedlich gedeutet. Souchay führt diese erheblichen Veränderungen darauf zurück, dass der modifizierte Rahmenteil eine Transformation des harmonisch labilen Durchführungsabschnitts der Takte 132–142 im ersten Satz darstelle.⁵² Raab erklärt die abweichende Gestaltung dieser Wiederholung plausibler mit ihrer Funktion in der Gesamtform der Fantasie, zu deren Grundtonart zurückzuleiten und damit den Einsatz des Schluss-Fugatos in C-Dur vorzubereiten⁵³.

Die Veränderungen führen, äußerlich betrachtet, zu einer starken Verkürzung des Rahmenteils von 196 auf nur noch 76 Takte. Schon dies bewirkt einen Steigerungseffekt: Der Verlauf der satzübergreifenden Gesamtform eilt seinem Ziel entgegen. Beschreibt man die Veränderungen mit den in der Analyse des A-Teils verwendeten Termini der Sonatenhauptsatzform, so bleiben von der kompletten Sonatenform nur noch die Aufstellung des Hauptthemas und die Überleitung zum zweiten Thema übrig. Damit wird die Komplettierung der Sonatenform in der ersten Variante des Rahmenteils ins Gegenteil

51 Schon in der 1817 entstandenen Klaviersonate H-Dur D 575 eröffnet ein aus dem Hauptthema abgeleiteter neuer Einfall den Durchführungsabschnitt des Scherzos. Ein eindrucksvolles Beispiel einer motivisch aus dem Hauptthema abgeleiteten Melodie findet sich in der Durchführung des Scherzos der D-Dur-Sonate D 850. Auch im Scherzo des Es-Dur-Klaviertrios D 929 wird in der Durchführung aus den Elementen des Hauptthemas eine neue Melodie gebildet. In dem weiträumigen Scherzo der C-Dur-Symphonie D 944 enthält bereits die erste Scherzo-Reprise ein Zweites Thema in der Tonart der Dominante. Im Durchführungsteil des Scherzos werden dann weitere, aus dem Hauptthema abgeleitete Nebengedanken eingeführt.

52 Souchay, „Schubert als Klassiker der Form“, S. 147.

53 Raab, *Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*, S. 115.

verkehrt: Die zweite Variante fällt, als Sonatenform betrachtet, noch fragmentarischer aus, als der Sonatenform-Torso des ersten Satzes. Schon dies lässt erkennen, worauf die Veränderung des Rahmentails abzielt: Die in seiner ersten Variante erreichte Abrundung der Form soll zurückgenommen, der dadurch bewirkte Eindruck der Stabilisierung zerstört und die Form erneut, wie im ersten Satz, geöffnet werden.

Auch die Veränderungen, die an den beiden verbliebenen Formabschnitten vorgenommen werden, scheinen von dieser Absicht motiviert. Vom Hauptthema erklingt nur die zwölftaktige Eröffnungssektion. Anstelle der Reduktionsphase wird eine kurze Durchführung der auf vier Takte verkürzten ersten Themenphrase eingeschoben, wobei die Transposition des zuletzt durch Abspaltung verkürzten Modells die dominantisch vorbereiteten Grundstufen von *as-Moll*, *a-Moll*, *b-Moll*, *h-Moll* und *c-Moll* durchläuft. Auf der *c*-Stufe tritt dann der dritte, hier als Kadenz bezeichnete Themenabschnitt ein und hebt durch den phrygischen Halbschluss *as-g* erstmals in diesem Satz die Dominante jenes *C-Dur* hervor, dem die modifizierte Wiederholung des Rahmentails zustrebt. Das Thema verliert demnach seine tonale Geschlossenheit. Zugleich wird seine Einheit durch den Einschub der kurzen Durchführungsphase aufgebrochen. Beides zusammen bewirkt vom Beginn der Wiederholung an eine Dynamisierung des Verlaufs, die im Folgenden auch die harmonische Labilisierung des Überleitungsabschnitts induziert.

Diese intensiviert sich gleich in der folgenden Sektion, in der die die Kadenz abschließenden Akkordschläge abgespalten und teils wiederholt, teils in chromatischen Schritten höher gerückt werden. Dabei lösen sich Vorhaltsdissonanzen zwischen Klavierskantz und -bass in die Grundstufen von *E-*, *Fis-*, *Gis-* und *A-Dur* auf. Erst nach dieser vermittelnden Sektion greift der Verlauf den als Überleitung gedeuteten Abschnitt der Takte 305–322 auf. Von Anfang an wird dabei das aus dem Hauptthema abgeleitete Motiv im Bass durch einen Oktavsprung aufwärts melodisch schärfer profiliert und damit der Motivvariante der Durchführungssektion im ersten Durchgang des Rahmentails angeglichen (vgl. dort T. 351–362). Transposition und schrittweise Verkürzung des anfangs viertaktigen Sequenzmodells verleihen der Überleitung zugleich viel entschiedener als dort den Charakter einer Durchführungssektion. Insofern vermittelt der Abschnitt, was Aufbau und Motivik anbelangt, zwischen jenen beiden ohnehin eng verwandten Formabschnitten der ersten Rahmenteilversion. Er lässt sich ebenso als modifizierte Wiederaufnahme der Überleitungssektion wie als veränderte Wiederkehr des Durchführungsabschnitts deuten.

Auch in den Takten 564–585 erzeugen labile, von dominantischen Spannungsklängen und Rückungen bestimmte Harmonik und sukzessive Verkürzung der Sequenzglieder den Charakter einer fortgesetzten, zielgerichteten Steigerung. In der Endphase des mit ihr einhergehenden Abspaltungsprozesses erklingt im Klavierbass in jedem Takt der Oktavsprung aufwärts in daktylischer Rhythmisierung. Damit kommt das Endresultat des Reduktionsvorgangs auffällig mit jenem in den Takten 150f. und 159f. der Durchführung des ersten Satzes überein: Nur sind die in T. 150f. und 159f. übriggebliebenen Oktavsprünge abwärts- statt aufwärtsgerichtet. Wie im Durchführungsabschnitt der ersten Rahmenteilversion wird hier also punktuell auf ein Teilstück der Durchführung des ersten Satzes Bezug genommen – dort auf das Ausgangsstadium eines Reduktionsvorgangs, hier auf ein Endstadium.

Die Oktavsprungmotive der Takte 580–585 umschreiben bereits die Harmonieschritte einer erweiterten Kadenz in der Zieltonart des Formteils *C-Dur*. Acht Takte, die vom verkürzten Doppeldominantseptnonenakkord von *C-Dur* mit tiefalterierter Quinte bestritten werden, zögern noch einmal wirkungsvoll den Eintritt jener Dominante

hinaus, mit der, vor dem Einsatz des Fugato in der Grundtonart des Werkes, das Scherzo abbricht. Dieser Schluss entspricht in seiner harmonischen Struktur dem abschließenden Kadenzabschnitt des Hauptthemas des ersten Satzes.

Vierter Satz

Anders als die ersten Sätze lässt sich der vierte nicht ohne Weiteres auf eine der in einem Sonatensatzzyklus gebräuchlichen Formen zurückführen. Auf den ersten Blick handelt es sich bei ihm weder um ein Rondofinale noch um ein solches in Sonatenform noch um ein zwischen diesen beiden Formen vermittelndes Sonatenrondo, noch auch um eine Schlussfuge. In der Literatur werden zur Charakterisierung seiner formalen Funktion gelegentlich die Begriffe „Reprise“ und „Coda“ verwendet, Bezeichnungen, die die formale Funktion des Satzes in der Gesamtform der Fantasie bestimmen und die zugleich den Eindruck erwecken, dass es sich hier, anders als im Fall der übrigen Teile der Fantasie, überhaupt nicht um einen selbstständigen Satz, sondern lediglich um einen unselbstständigen Formteil der Gesamtform, etwa um eine Reprise des Gesamtwerks, handelt.⁵⁴ Außerdem registrieren die Autoren das eröffnende Fugato und deuten dessen Fortsetzung nicht selten als Durchführung.⁵⁵ Charakterisierungen wie die Edward T. Cones („a free virtuoso movement“)⁵⁶ schließlich akzentuieren die fantasieartig freien Momente seiner formalen Konzeption.

Aus den zitierten Beobachtungen und Interpretationen ergeben sich für eine Analyse mehrere Leitfragen: Handelt es sich bei dem in T. 598 beginnenden *Allegro* um einen selbstständigen Satz oder tatsächlich nur um eine formal unselbstständige Reprise oder besser: Coda der zyklischen Gesamtform? Wie steht es mit den Bezügen des Satzes zur Fugen- und Sonatenform? Wie weit entfernt sich die Form des *Allegro* von vorgeprägten Schemata und löst damit die Erwartungen des Werktitels *Fantasie* ein?

Die Tatsache, dass das *Allegro* wie eine Schlussfuge beginnt, bestätigt die Zuordnung des Werkes zur Gattung „Fantasie“, wie sie im frühen 19. Jahrhundert aufgefasst wurde: Fugen sind in dieser Zeit häufig Formbestandteil von Fantasien – das gilt auch für Schuberts Gattungsbeiträge bis hin zur späten vierhändigen Klavierfantasie D 940.⁵⁷ Der Soggetto greift den daktylischen Rhythmus des Hauptthemas der Fantasie auf. Dass ein aus ihm abgeleitetes Thema nach zwei Teilsätzen in anderen Tonarten wieder in der Werkgrundtonart

54 „Schubert’s finale [...] serves as a recapitulation.“ (Newbould, *Schubert. The Music and the Man*, S. 348). Auch Krause fasst das Finale als Reprise auf, wie aus seiner Feststellung hervorgeht, „daß hier [in T. 165] der Beginn der Reprise für immerhin 432 Takte (Überleitung-Adagio-Presto) suspendiert wird. Die zu dieser äußeren, rahmenartigen Sonatenform gehörende Reprise ist tonal und thematisch eindeutig im fugierten Schlußallegro gegeben.“ (Krause, *Die Klaviersonaten Franz Schuberts*, S. 160).

55 Brody bezeichnet das, was auf die Fuge folgt, als „development“ (Brody, „Mirror of His Soul. Schubert’s Fantasy in C [D 760]“, S. 28, Sp. 2), ebenso Hur (Hur, *Schubert’s Wanderer fantasie*, S. 31). Auch Raabs Formulierung impliziert eine solche Deutung: „Ab T. 631 wird das Sextsprungmotiv des Themas verarbeitet“ (*Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*, S. 116). Ebenso fällt bei Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente Teil 2. Von 1750 bis 1830*, S. 85 der Begriff „Durchführung“.

56 „So now we get the real finale. It is a fugue at first, but it becomes a free virtuoso movement.“ (Cone, „Schubert’s symphonic poem“, S. 156).

57 Krause hat darauf hingewiesen, dass bereits in Schuberts frühen Klavierfantasien D 1, 9 und 48 Fugato-Techniken eine große Rolle spielen und darin unter anderem „ein Nachwirken der Fantasien des Abbé Vogler“ gesehen (Krause, *Die Klaviersonaten Franz Schuberts*, S. 19).

C-Dur erklingt, setzt jenes Reprisensignal, das in der Literatur die Deutung des Finales als Reprise des Gesamtwerks veranlasst hat: Eine Reprise im Sinne der Wiederkehr eines größeren Expositionsabschnitts in der Grundtonart findet im Finale freilich nicht statt: Nachdem bereits der *Presto*-Rahmenteil die komplette Form des ersten Satzes in einer anderen Tonart variiert wiederholt hatte, erübrigt sich eine erneute Wiederholung von Formabschnitten.

Für die Entscheidung der Frage nach den Anteilen von Sonaten- und Fugenform am Finale gibt die Bewertung des an das Fugato unmittelbar anschließenden Formabschnitts den Ausschlag: Wird hier der Bezug zur Fugenform tatsächlich aufgegeben, oder kann die in T. 631 einsetzende Verarbeitung des fünften Soggetto-Taktes noch im Sinne der Fugenform als Zwischenspiel gedeutet werden?

Gegen eine solche Deutung spricht der Wechsel der Satzstruktur in T. 631: Konnte man in der Fugenexposition insofern von Polyphonie sprechen, als wenigstens zwei voneinander unabhängige Stimmen gegeben waren, so kehrt der Tonsatz in T. 631 zur Funktionsteilung von Melodie und figurativer Begleitung zurück. Auch der Umfang des in T. 631 beginnenden Abschnitts und seine syntaktische Struktur legen eine Deutung als Durchführung näher: Während in Fugenzwischenpielen im Allgemeinen kürzere, ein- bis zweitaktige Einheiten sequenziert werden, geht die Verarbeitung von Sonatensatzthemen häufig von umfangreicheren Sequenzmodellen aus, die selbst wiederum aus kleineren motivischen Einheiten komplex zusammengesetzt sein können. Genau dies trifft auf die in T. 631–635 gebildete Fünftaktgruppe zu: Auf vier Vorträge des rhythmisch vereinfachten fünften Soggettotaktes folgt in ihr ein überleitender Schlusstakt.

In T. 649 mündet die Verarbeitung des fünften Soggettotaktes in eine unvollständige Variante des Fugensoggettos. In T. 655–658 beendet der Kadenz-Abschnitt des Hauptthemas des ersten Satzes diesen Formabschnitt. Anders als im ersten Satz endet diese Kadenz nicht auf der Dominante der Tonikaparallele a-Moll, sondern auf der Dominante der Satztonika C-Dur. Der D7 auf *g* bereitet einen Basseinsatz des Soggettos vor, der abermals in C-Dur erklingt. Dieser letzte Soggetto-Vortrag kann kaum mehr als zweite, rudimentäre Fugendurchführung gedeutet werden. Dass der Soggetto nach einem modulierenden Durchführungsabschnitt in der Grundtonart wiederkehrt, erinnert vielmehr an die Sonatenform: Man könnte den vierten Satz bis hierhin demnach als hybride Form interpretieren, die Merkmale einer Fuge mit denen einer rudimentären Sonatenform kombiniert: Das eröffnende Fugato könnte als Exposition, die Takte 630–658 als Durchführung und der Basseinsatz des Fugensoggettos als Reprise gedeutet werden.

Bezieht man in diese Interpretation der Form den Rest des Satzes mit ein, so wäre der auf den letzten Soggettoeinsatz folgende Formabschnitt als eine freilich überdimensionierte Coda anzusehen, die nicht nur den Satz, sondern die Gesamtform zum Abschluss bringt. Für eine solche Deutung spricht auch die Tonika-Zentrierung dieses Formabschnitts. Wie schon Raab beobachtet hat, beziehen sich nach dem Basseinsatz des Soggettos sämtliche Kadenzen auf C-Dur, wenn der Eintritt der Tonika in den Kadenzen T. 666f. und 670f. auch jeweils durch die trugschlüssige Wendung zur Dominante der sechsten Stufe (vergleiche die erste Kadenz des Hauptthemas T. 17!) vermieden wird.

Auch der als Coda gedeutete Formteil, der in T. 668 beginnt, verarbeitet nochmals einen Bestandteil des Fugen-Soggettos, diesmal die in dessen siebtem und achtem Takt enthaltene Schlusswendung. Auch auf weitere Abschnitte des vierten Satzes wird Bezug genommen. Raab hat darauf hingewiesen, dass in T. 689–691 und 695–697 in der rechten

Hand der Beginn der Sechzehntelumspielung des Fugen-Kontrapunkts (T. 659) erklingt.⁵⁸ Das Pendeln zwischen dem verkürzten Dominantseptnonenakkord über a und dem Dominantseptakkord über g in T. 692f. greift darüber hinaus die Harmoniebewegung der Takte 631–634 in beschleunigtem Harmonierhythmus wieder auf.

Entsprechen solche Rückverweise auf frühere Sektionen des vierten Satzes der Funktion des Formabschnitts als Satzcodas, so die Bezüge zu früheren Teilsätzen seiner Funktion als Coda des Gesamtwerks. Entsprechungen verweisen dabei nicht nur auf den ersten Satz, sondern auch auf den Rahmenteil des *Presto*. Dies gilt gleich für den in T. 631 beginnenden Durchführungsabschnitt. Die auf- und absteigenden Dreiklangsbrechungsfiguren über dem vom daktylischen Rhythmus bestimmten Motiv im Klavierbass erinnern, wie bereits Raab festgestellt hat, an die Überleitungs- und Durchführungsabschnitte des *Presto*-Rahmentails.⁵⁹ Der einzige Unterschied besteht in der Richtungsumkehrung der Bewegung (erst auf-, dann absteigend, im *Presto* umgekehrt). Die Anfänge von *Presto* und viertem Satz verbindet aber noch mehr, nämlich die Konstellation Beginn mit einem vom Hauptthema der Fantasie abgeleiteten Thema – Fortsetzung mit einem jeweils ähnlich gestalteten Durchführungsabschnitt. In beiden Sätzen realisieren diese Abschnitte jenen Appassionatocharakter, der schon in der Durchführung des ersten Satzes ein ganz ähnliches Satzbild zeitigte.

In T. 674–677 stellen die punktiert rhythmisierten Oktavsprünge, die in beiden Händen in Gegenbewegung geführt werden, einen doppelten Bezug her: Die Aufwärtssprünge verweisen auf den Klavierbass der Takte 580–585 in der zweiten Variante des *Presto*-Rahmentails, die fallenden Oktavsprünge zugleich auf die Takte 150f. und 159f. in der Durchführung des ersten Satzes. Das Oktavsprungmotiv aus dem ersten Satz und seine Umkehrung im *Presto* werden hier demnach simultan kombiniert und diese Kombination dann wiederum durch Händetausch variiert.

Von T. 689 bis T. 700 erklingt alternierend in rechter und linker Hand der daktylische Rhythmus des Hauptthemas der Fantasie. Da er sich hier von der Diastematik der Themenkonturen löst, wird auch sein Bezug vieldeutig: Er verweist zugleich auf den Fugen-Soggetto des vierten, auf Hauptthema und Zweites Thema des ersten Satzes und auf das Liedzitat des Adagios. Während in den Alberti-Figuren der Takte 704–710 jeglicher thematischer Bezug schwindet, bringen die erst ab- dann aufsteigenden Dreiklangsbrechungsfiguren der Takte 711–715 nochmals die Durchführungstakte 133 und 135 im ersten Satz in Erinnerung.

Mit Hilfe der angeführten Rückbezüge gelingt es Schubert, im vierten Satz den alle Teilsätze der Fantasie überspannenden Bogen der Gesamtform zu schließen und über die bloße Wiederaufnahme von Themen hinaus eine im Motivischen und im Ausdruckscharakter gründende Einheit zu schaffen. Zugleich rechtfertigen diese Bezüge die Deutung des Satzes als Coda des Gesamtwerks. Da der Umfang dieser Coda den des zwischen Fuge und Sonatenform vermittelnden ersten Formabschnittes des Satzes bei weitem übertrifft, erscheint das *Allegro* in der Tat als der am wenigsten selbstständige Teil des Werkes.

58 Raab, *Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*, S. 117.

59 Ebd. S. 116.

3. Der thematische Prozess

Die Analyse von drittem und viertem Satz hat gezeigt, dass der die gesamte Fantasie überspannende formale Prozess ab dem dritten Satz zunehmend von Rückbezügen auf vorausgegangene Werkabschnitte bestimmt wird. Die Formanalyse lässt sich von der Beschreibung des thematischen Prozesses in beiden Teilsätzen mithin nicht trennen. Der Entschluss, beide Aspekte gesondert zu behandeln, erscheint von daher methodisch problematisch. Wenn die Verwandtschaft zwischen den Themen der Einzelsätze hier dennoch für sich untersucht wird, so lässt sich diese Entscheidung mit der Begründung rechtfertigen, dass nunmehr das die Gesamtform der Fantasie überspannende Netz thematischer Beziehungen in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt werden soll, während bisher die Beschreibung der einzelnen Formen im Vordergrund stand.

Die Tatsache, dass die Fantasie weitgehend auf einem aus dem Liedzitat abgeleiteten Thema beruht, ist evident und wird in allen Publikationen zu D 760 je nach Umfang und leitendem Erkenntnisinteresse mehr oder weniger ausführlich belegt. Zwar bietet keine Publikation eine erschöpfende Bestandsaufnahme aller thematischen Bezüge, doch ergibt sich eine solche annähernd aus der Zusammenschau aller Beobachtungen. Dabei wird nur in den Publikationen von Brody und Raab partiell deutlich, dass die Varianten des Hauptthemas und die aus ihm abgeleiteten Nebengedanken in einem fortlaufenden Prozess auseinander hervorgehen.⁶⁰ Dieser Prozess erschließt sich nur, wenn auch die in Durchführungspartien verarbeiteten Themenbruchstücke mitberücksichtigt werden – eine methodische Vorgabe für eine erneute Untersuchung des Gegenstands. Eine präzisere Darstellung der Übereinstimmungen, aber auch der Unterschiede zwischen den einzelnen Themenvarianten wird darüber hinaus möglich, wenn bei rhythmisch gleichen Varianten die Akkordlage der Melodietöne beachtet wird – ein Aspekt, der in der bisherigen Forschung nicht konsequent berücksichtigt wurde.

Entstehungsgeschichtlich ältester Bestandteil der Fantasie ist das Liedzitat. Die als Folge Viertel-Achtel-Achtel daktylisch rhythmisierte Tonwiederholung wird zur Keimzelle des Hauptthemas der Fantasie. In diesem wird der daktylische Rhythmus einmal wiederholt – eine Konstellation, die alle aus dem Hauptthema der Fantasie abgeleiteten Varianten übernehmen. Das Liedzitat nimmt unter ihnen somit eine Sonderstellung ein. Die Tatsache, dass es als einzige mit dem Hauptthema der Fantasie verwandte Themengestalt den Rhythmus lang-kurz-kurz nicht verdoppelt, soll möglicherweise seine besondere Rolle als präexistentes Zitat verdeutlichen.⁶¹

Das Hauptthema des ersten Satzes wurde in der Analyse des ersten Kapitels als dreiteilig aufgefasst: Es besteht aus einer modifiziert sequenzierten Dreitaktgruppe, einer als Satz gebauten Reduktionsphase und einem Kadenzabschnitt. Alle Varianten, die beim Hören der Fantasie unmittelbar als Varianten des Hauptthemas erkannt werden, beziehen sich auf die

60 So beschreibt Brody, wie die aus Terzanstieg und Sekundfall gebildete Schlusswendung der Eröffnungsphrase des Zweiten Themas schrittweise aus der zweiten Version des Hauptthemas des ersten Satzes abgeleitet wird. (Brody, „Mirror of His Soul. Schubert's Fantasy in C (D 760)“, S. 26, Spalte 2 u. Notenbeispiele 2a und 2b S. 31). Raab zeichnet in seiner Analyse des ersten Satzes die Ableitung des kantablen Durchführungsgedankens aus der Durchführung von dessen Zweitem Thema nach *Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*, S. 109).

61 Bereits Raab hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Hauptthemen der übrigen Sätze untereinander eng verwandt sind, während der Bezug zum Liedzitat einzig in der Übernahme des daktylischen Rhythmus besteht, der alle seine Phrasen eröffnet („Phrygische Wendung und Mediantik“, S. 139).

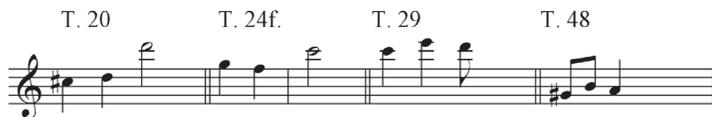
eröffnende Dreitaktgruppe und hier insbesondere auf den zweimal skandierten daktylischen Rhythmus.

Der im daktylischen Rhythmus wiederholte Ton ist im Hauptthema des ersten Satzes die Akkordterz *e'*. Die weibliche Endung führt von *cis* einen Halbtonschritt aufwärts nach *d*. Oktavbereinigt setzt sie demnach eine kleine Terz unter dem eröffnenden *e* an. Die an den veränderten harmonischen Verlauf angepasste Wiederholung der Dreitaktphrase beginnt einen Ton tiefer als die Ausgangsgestalt auf *d'*, der Quinte des Dominantdreiklangs. Die weibliche Endung setzt dagegen einen Ton höher auf *dis* ein. Die Rahmentöne der Dreitaktphrase und ihrer Versetzung zeigt die folgende Reduktion. Um Unterschiede und Übereinstimmungen mit jenen Themenvarianten, die im Rahmen einer Oktave bleiben, sichtbar zu machen, wurden die weiblichen Endungen in die eingestrichene Oktave transponiert:



Notensbeispiel 2: Rahmentöne der Dreitaktphrase

Der zweite Themenabschnitt, der hier als Reduktionsphase bezeichnet wird, erweist sich als veränderlichster Themenbestandteil. Seine abweichende Gestaltung in der zweiten Hauptthemenversion wird bereits durch eine Veränderung der eröffnenden Dreitaktphrasen vorbereitet: Der weiblichen Endung schlägt in beiden Dreitaktphrasen ein Akkord in hoher Lage nach. Seine zum Pianissimo zurückgenommene Dynamik scheint ihn als nicht zur melodischen Substanz gehörige, akzidentelle Zutat auszuweisen. Doch gerade dieser Zusatz zeitigt in der Reduktionsphase weitere Konsequenzen. Die durch den Akkordschlag erweiterte weibliche Endung wird in veränderter Form abgespalten und durch modifizierte Wiederholung als neue melodische Gestalt konsolidiert.⁶² Diese wird im Nachsatz der auch hier als Satz gebauten Reduktionsphase erneut umgebildet: Die Folge fallender Schritt – steigender Sprung wird durch Richtungsvertauschung zur Folge steigender Sprung – fallender Schritt.⁶³ Diese Konstellation soll im Folgenden als „Sprung-Schritt-Motiv“ bezeichnet werden. Das Sprung-Schritt-Motiv weist bereits die Kontur jener weiblichen Endung auf, die im Zweiten Thema an den daktylischen Rhythmus angehängt wird. Umspielt die Folge Terzsprung aufwärts – Sekundfall im Nachsatz der Reduktionsphase noch den steigenden Ganztonschritt *c-d*, so im Zweiten Thema den steigenden Halbtonschritt jener weiblichen Endung, die schon im Hauptthema Bestandteil der eröffnenden Dreitaktgruppe war: Die in der Reduktionsphase gewonnene neue Gestalt wird in einem Akt der Synthese an dieses Element des Hauptthemas angeglichen. Notensbeispiel 3 bietet eine Zusammenschau aller Entwicklungsstadien des Sprung-Schritt-Motivs in der Reihenfolge, wie sie ab T. 20 des Satzes auseinander hervorgehen.



Notensbeispiel 3: Entwicklungsstadien des Sprung-Schritt-Motivs

62 T. 24–26.

63 T. 29 u. 31.

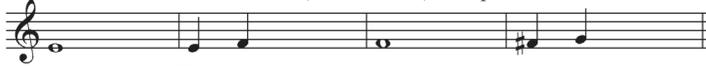
Der Abschnitt von der zweiten Takthälfte in T. 27 bis zum 5. Achtel in T. 31, in dem das Sprung-Schritt-Motiv seine definitive Gestalt annimmt, wurden von Schubert mit einem „Vide“-Vermerk nachträglich in die Reduktionsphase eingeschoben.⁶⁴ Erst diese Einfügung lässt die besondere Form der weiblichen Endung des Zweiten Themas als Ergebnis eines kontinuierlichen Ableitungsprozesses erscheinen. Möglicherweise hat diese Absicht Schuberts Einfügung motiviert.

Das Zweite Thema geht aus dem Hauptthema der Fantasie hervor, indem die Dreiklangsbrechung aus der eröffnenden Dreitaktphrase eliminiert und der daktylisch rhythmisierte erste Takt und die weibliche Endung zu einer Zweitaktphrase zusammengezogen werden. Wie im Hauptthema der Fantasie skandiert der daktylische Rhythmus im ersten Thementakt die Akkordterz, hier also das zum E-Dur-Dreiklang gehörende *gis*. Während im Hauptthema keine exakte Sequenzierung der Dreitaktphrase vorliegt, wird die eröffnende Zweitaktphrase des Zweiten Themas unter Verwendung der Töne der E-Dur-Tonleiter tonal sequenziert: Im zweiten Sequenzglied verbindet der ihr zugrundeliegende steigende Tonschritt die vierte und fünfte, statt die dritte und vierte Stufe der Tonleiter. Lediglich die chromatische Erhöhung von *a* zu *ais* am Beginn der weiblichen Endung ist gegenüber dem ersten Sequenzglied neu. Die unterschiedliche Konstellation, die die Phrasen eröffnenden Töne mit den die Phrasen abschließenden weiblichen Endungen im Hauptthema und im Zweiten Thema bilden, macht die folgende Reduktion sichtbar:

Hauptthema, eröffnende Dreitaktgruppe, Gerüstöne:



Zweites Thema Vordersatz, Gerüstöne, transponiert nach C-Dur:



Notenbeispiel 4: Konstellation der eröffnenden und abschließenden Töne der Phrase

Ausgehend von dem daktylischen Rhythmus, der gleichsam die Kennmarke des Hauptthemas der Fantasie darstellt, entwickelt sich das Zweite Thema demnach durchaus abweichend – eine Feststellung, die erst recht für seinen Nachsatz T. +51f. gilt. Da es die markantesten Elemente des ersten Hauptthemenabschnitts mit dem aus der zweiten Hauptthemenversion abgeleitete Sprung-Schritt-Motiv zusammenbringt, erscheint es als Kondensat des gesamten bisherigen motivisch-thematischen Prozesses. Als solches wird es zugleich zum Ausgangspunkt einer neuen motivischen Entwicklungslinie, an deren Ende der künftige Durchführungsgedanke steht.

Bevor dieser Seitenast des motivischen Prozesses verfolgt wird, soll zunächst die weitere Entwicklung des Hauptthemas der Fantasie dargestellt werden. Die dritte Hauptthemenversion der Takte 70–82 weicht ebenfalls von der Ausgangsgestalt ab. Diesmal betreffen die Veränderungen die eröffnende Dreitaktphrase. Die daktylisch rhythmisierten Tonrepetitionen werden um zwei Oktaven nach oben in die dreigestrichene Oktave verlegt, der abschließende Terzanstieg von *b* nach *d* hingegen um zwei Oktaven nach unten. Die zwischen beiden vermittelnde Dreiklangsbrechung wird in fallende Richtung umgekehrt, so dass sie nunmehr zwischen dem nach oben versetzten ersten und dem in den Klavierbass

64 Siehe NGA VII, 2, Bd. 5, S. 157.

verlegten dritten Bestandteil der Phrase vermittelt. Da sich die beschriebenen Veränderungen auf die eröffnende Dreitaktphrase des Hauptthemas beschränken, entsteht der Eindruck einer spontan während des Vortrags gefundenen quasi improvisatorischen Variierung, die für die Fortsetzung des Themas keine Konsequenzen hat.

Doch auch diese scheinbar marginale Veränderung wird Ausgangspunkt späterer Veränderungen. In T. 133f., in der die ersten beiden Takte der Dreitaktphrase des Hauptthemas abgespalten werden, werden die fallende Dreiklangsbrechung der dritten und die steigende Dreiklangsbrechung der ersten Hauptthemenversion zu einer erst fallenden und dann steigenden Dreiklangsbrechung kombiniert. Dass es sich hier keineswegs um eine akzidentelle Variante handelt, beweist ein Blick auf die Hauptthemenversion, die dem *Presto* zugrunde liegt. In ihr wird die Kombination von fallender und steigender Dreiklangsbrechung beibehalten.

1. Satz, Fragment des Hauptthemas T. 132f.:



3. Satz, Hauptthema, Ausschnitt T. 247ff.:



Notenbeispiel 5a und 5b

Dieser vierten Variante des Hauptthemas der Fantasie werden zwei Takte vorgeschaltet, deren Achtelmotiv von mehreren Autoren als Ableitung aus der am Ende des Adagios vielfach wiederholten Begleitfigur erkannt wurde.⁶⁵ Der Rhythmus dieses Motivs geht in der dann folgenden Hauptthemenvariante auf die erst fallende und dann steigende Dreiklangsbrechung über. In diesem dritten und vierten Takt der *Presto*-Version des Hauptthemas durchdringen sich somit zwei Bezüge, der zum Ende des Adagios und jener zu der in T. 133f. eingeführten Variante des Hauptthemenkopfes.

Die Anpassung des Themas an den Dreivierteltakt führt in der vierten Themenvariante zu einer Verdoppelung seines Taktumfangs, da der Inhalt aller Viervierteltakte jeweils auf zwei Dreivierteltakte verteilt wird. Dies gilt bereits für die beiden Daktylen des Themenbeginns, die nun in zwei aufeinander folgenden Takten zu stehen kommen.⁶⁶ Der im daktylischen Rhythmus wiederholte Anfangston des Themas ist anders als im ersten Satz nicht die

65 „In a kind of binary fission, Schubert has carved the Presto's opening bars out of the undulating accompanimental figure that closes the Adagio. (See Example 4.)“ (Brody, „Mirror of His Soul. Schubert's Fantasy in C (D 760)“, S. 28, Sp. 1) „The first two bars of the Scherzo, which contain motive (z), show the most interesting transformation of the melodic material. They come from the accompaniment figure of the last variation in the Adagio.“ (Hur, *Schubert's Wanderer fantasie*, S. 38) „Surprisingly, the figuration turns into a spirited eighth-note motive of the main subject in the scherzo-like movement to follow“ (Lin, *The impact of the lied on selected piano works of Franz Schubert, Robert Schumann, and Johannes Brahms*, S. 28). „Der eigentliche Beginn des Presto ist T. 247, die ersten beiden im neuen Tempo notierten Takte sind noch der Überleitung zuzuschlagen, aus der sie durch Entkolorierung herauswachsen.“ (Raab, *Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*, S. 115).

66 Vgl. dazu Souchay, „Schubert als Klassiker der Form“, S. 146.

Akkordterz, sondern die Akkordquinte *es*“. Die Akkordterz *c*“ wird unter der Quinte jedoch ebenfalls angeschlagen. Da sich *h*“, das auf sie folgt, mit den folgenden Achtelnoten *c*“, *as*‘ und *es*‘ zu jener Achtelfigur ergänzt, die dem Thema präludierend vorausgegangen war, wächst der Tonfolge *c*“ – *h*–*c*“–*as*–*es*‘ hier das Gewicht einer selbstständigen Stimme zu: Der Beginn des Hauptthemas auf der Akkordterz im ersten Satz bleibt demnach als zweite Stimme verdeckt erhalten.⁶⁷



Notensbeispiel 6: T. 247–249, oberste und zweitoberste Akkordbestandteile in stimmiger Notierung

Die Quinte *es*“ des Tonika-Dreiklangs, mit dem die Phrase anhebt, wird als orgelpunktartiger Achsenton die gesamte Phrase über festgehalten und erst zu deren weiblicher Endung hin verlassen. Anders als in den Themenversionen des ersten Satzes bleibt auch die zweite Phrase der ersten Themensektion um denselben Ton *es*“ zentriert. Nur unter ihm wechselt die Harmonie: Wie in den bisherigen Themenversionen beginnt auch hier die zweite Phrase der ersten Themensektion mit dem Dominantseptakkord, um mit dem letzten Ton der weiblichen Endung zur Tonika zurückzukehren. Ein Sequenzverhältnis besteht in der *Presto*-Version des Hauptthemas demnach nur zwischen den weiblichen Endungen beider Dreitaktphrasen, die dieselben Tonstufen umschreiben wie in den Hauptthemenversionen des ersten Satzes.

Der diastematische Verlauf der *Presto*-Version des Hauptthemas weicht also bereits in der Eröffnungssektion von dem des Hauptthemas des ersten Satzes ab. Das unterschiedliche diastematische Profil der beiden Themenanfänge verdeutlicht die folgende Reduktion, in der die Rahmentöne des Hauptthemenkopfes der *Presto*-Version der besseren Vergleichbarkeit wegen nach C-Dur transponiert wurden:

Hauptthema, eröffnende Dreitaktgruppe, Gerüsttöne:



Hauptthema *Presto*, Eröffnungssektion, Gerüsttöne, transponiert nach C-Dur:



Notensbeispiel 7: diastematisches Profil der Themenanfänge

Abgesehen von diesen diastematischen Veränderungen bleibt die Gliederung der Eröffnungsphrase in daktylisch rhythmisierte Tonrepetition, Dreiklangsbrechungskomponente und weibliche Endung jedoch erhalten, so dass der Eindruck der Ummetrisierung einer ansonsten nur geringfügig veränderten melodischen Gestalt überwiegt. Die auffälligste melodische Veränderung besteht darin, dass der weiblichen Endung in beiden Ausformungen der Dreitaktphrase das aus der Begleitfigur des Adagios abgeleitete Achtelmotiv angehängt

67 Dass Schubert darauf achtet, den die Achtelfigur eröffnenden Vorhalt selbst in der Mittelstimme möglichst beizubehalten, stützt die These Krauses, dass „das ganze Presto eine Umspielung dieses Vorhalts“ darstellt (Krause, *Die Klaviersonaten Franz Schuberts*, S. 172, Fn. 155).

wird, das dadurch vom präluzierenden Vorspann zum integralen Bestandteil der neuen Themenversion wird.

Der zweite Themenabschnitt wird dagegen weitgehend umgestaltet und erweist sich damit erneut als variabelster Teil des Themas. Wie in allen bisherigen Themenversionen wird die motivische Substanz der Sektion gewonnen, indem Teile der Eröffnungssphrase ausgelassen und die verbleibenden neu kombiniert werden: Der daktylische Rhythmus des ersten und das Achtelmotiv des letzten Taktes der Phrase treten zu einer neuen Gestalt zusammen. Von diesem zwei Takte umfassenden Kondensat der Eröffnungssphrase bleibt im Nachsatz der als Satz gebauten Sektion nur das eintaktige Achtelmotiv übrig, das mehrfach sequenziert wird. Damit wird das thematische Gewicht dieses Motivs nochmals bestätigt.

Auf die als Reduktionsphase bezeichnete zweite Themensektion folgt die nur wenig veränderte Kadenzsektion. Damit handelt es sich um die erste vollständige Themenversion seit dem ersten Auftreten des Hauptthemas. Gerade diese Tatsache ist für den Reprisenefekt des *Presto*-Beginns von Bedeutung: Der Satz wird so von Anfang an als triplizierte Variante des ersten Satzes gehört.

Wie im ersten Satz wird auch im *Presto* bei der Wiederholung des Hauptthemas die zweite Themensektion (T. 287–294) durch eine andere Version ersetzt. Aus dem Achtelmotiv wird hier im Vordersatz eine neue Bildung abgeleitet, deren zweiter Takt auf jene erweiterte weibliche Endung anspielt, mit der im ersten Satz in T. 20 und 23 die Eröffnungssphrase der zweiten Themenversion endet. Wie dort folgt auf den Tonschritt aufwärts ein Aufwärtssprung:

1. Satz Presto
T. 20 T. 288 T. 290-294

Notenbeispiel 8: Wiederholung des Hauptthemas im *Presto*

Die zweiten Hauptthemenversionen beider Teilsätze werden auf diese Weise subtil zueinander in Beziehung gesetzt. Das neue Element, das diese Beziehung herstellt, wird im Nachsatz der zweiten Themensektion mehrfach sequenziert und damit wie das Achtelmotiv in der ersten *Presto*-Version des Hauptthemas als motivisches Element eigenen Rechts verselbstständigt.

In der modifizierten Wiederholung des *Presto*-Rahmenteils wird das Hauptthema auf die schon erwähnte Weise in Teile zerlegt: Übrig bleiben nur die Eröffnungsssektion und die Kadenzsektion. Diese ist nun durch den im 2. Kapitel beschriebenen Durchführungsabschnitt vom Thema getrennt. Damit wird ihre Verselbstständigung im Finale vorbereitet, wo sie erstmals ohne das Hauptthema auftritt.

Die letzte thematische Formulierung, die in den Umkreis des Hauptthemas des ersten Satzes gehört, ist der Fugen-Soggetto, der das abschließende *Allegro* eröffnet. Die Formulierungen, mit denen Autoren auf die Beziehung zwischen diesen beiden Themen hinweisen, erwecken teilweise den Eindruck, dass das Hauptthema der Fantasie hier nahezu unverändert übernommen wird.⁶⁸ Nur Raabs Vergleich beider Themen lässt die Unterschiede

68 „Das Anfangsmotiv des Hauptthemas aus dem ersten Satz kehrt freilich am Ende doch wieder: Aus ihm entwickelt Schubert das Thema des letzten Satzes, ein Fugenthema, das nun lebhaft, aber zielsicher ausschreitet.“ (Dürr/Feil, *Franz Schubert Musikführer*, S. 300); „Schubert's finale, by basing itself on the theme of the first movement and staying in the tonic, with little deviation, to this extent serves as a recapitulation.“ (Newbould, *Schubert. The Music and the Man*, S. 348).

zwischen ihnen deutlich werden.⁶⁹ Als einziger Autor weist er auch auf die Nähe des Soggettobeginns zum Zweiten Thema des ersten Satzes hin.⁷⁰ Wie dort wird im Fugen-Soggetto die Eröffnungssphrase durch Auslassung der Dreiklangsbrechung auf zwei Takte verkürzt und der Nachsatz mit drei auftaktigen Achteln angeschlossen. Dagegen stimmen die weiblichen Endungen der beiden Sequenzglieder, mit denen der Soggetto anhebt, sowohl in ihren Tönen als auch in ihrem diastematischen Verlauf, der auf die Umspielung durch das Sprung-Schritt-Motiv verzichtet, mit denen der ersten Hauptthemensektion überein. Anders als die beiden Themen des ersten Satzes setzt der Fugen-Soggetto nicht auf der dritten, sondern auf der ersten Stufe der Tonart ein. Auch dafür findet sich im ersten Satz ein Vorbild: Die Mollversion des zweiten Themas im Klavierbass, die am Anfang der Durchführung verarbeitet wird, beginnt auf dem Grundton von a-Moll. Wie die beiden Themen des ersten Satzes weist auch der Fugen-Soggetto Satzform auf: Auf die Sequenzierung einer Zweitaktgruppe folgt ein Nachsatz, in dem sich an zwei eintaktige Sequenzglieder eine überleitende Schlusswendung anschließt.

Der Fugen-Soggetto vereint also Züge des Hauptthemas und des Zweiten Themas in sich. Führt schon das Zweite Thema zuvor eingeführte Bildungen in einem Akt der Synthese zusammen, so vollzieht sich im Fugen-Soggetto ein zweiter Synthese-Schritt, in dem Hauptthema und Zweites Thema ihrerseits zueinander in Beziehung gesetzt werden.

Der Vergleich aller aus dem Hauptthema der Fantasie abgeleiteten Varianten bestätigt demnach die am Kapitelanfang aufgestellte These, dass die Fantasie nicht einfach dadurch thematisch vereinheitlicht wird, dass das Hauptthema ihres Kopfsatzes in verschiedenen Varianten in allen Sätzen präsent ist. Vielmehr entwickelt sich dieses Thema durch die Sätze der Fantasie hindurch in einem Umbildungsprozess immer weiter.⁷¹ Kennzeichnend für diesen Umbildungsprozess ist, dass einmal am Thema vorgenommene Veränderungen in späteren Varianten beibehalten werden oder dort den Ausgangspunkt weiterer Veränderungen bilden. Dabei entstehen neue Varianten häufig dadurch, dass Merkmale, die in zwei früheren Varianten ausgebildet wurden, in einem Akt der Synthese kombiniert werden. Von Anfang an gabelt sich dieser Prozess in zwei Stränge: Der eine führt von der ersten Version des Hauptthemas über dessen dritte Version in T. 70–82 und über das Hauptthemenbruchstück in T. 131ff. zum Hauptthema des *Presto* und weiter über die beginnende Auflösung dieses Themas in der zweiten *Presto*-Variante bis zur Verselbstständigung der Kadenzsektion im Finale. Der andere Strang verläuft über die zweite Version des Hauptthemas des ersten Satzes in T. 18–31 zum Zweiten Thema und weiter über dessen Durchführung in T. 82ff. zum Fugen-Soggetto, der sich zugleich auch direkt auf die erste Hauptthemenversion bezieht:

69 „Im ersten Viertakter ist das Thema des Allegro auf die wesentlichsten Merkmale verkürzt: Die Vordersatz – Nachsatzstruktur ist übernommen, im ersten Takt erscheint der daktylische Rhythmus, im zweiten Takt der chromatische Aufstieg. Der mittlere Takt des Dreitakters ist entfallen [...]“ (Raab, *Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*, S. 106). Vgl. die ähnliche Charakterisierung bei Hur: „The opening theme of the first movement is transformed once again into the subject of the final ‚fugue‘ movement. The original motive (x) and motive (y) are connected directly without the arpeggio figur in the opening theme.“ (Hur, *Schubert's Wanderer fantasia*, S. 40).

70 „Das Thema weist Zusammenhänge mit dem zweiten Thema des ersten Satzes auf. Beide beginnen mit einem Viertakter, die Fortführung setzt auftaktig mit drei Achteln ein und endet offen auf der Dominante.“ (Raab, *Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*, S. 116).

71 Nur das Liedzitat, das im Adagio Ausgangspunkt einer Variationsfolge wird, steht, wie erwähnt, außerhalb dieses Prozesses.

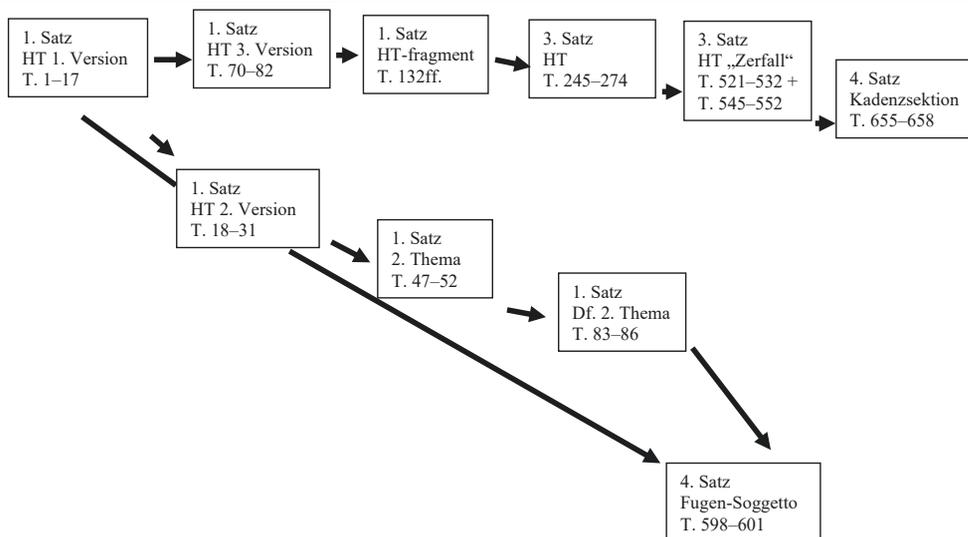


Abbildung 1: Vergleich aller aus dem Hauptthema der Fantasie abgeleiteten Varianten

Ein dritter Entwicklungsstrang bleibt noch zu verfolgen: Die Ableitung des kantablen Durchführungsgedankens aus dem Zweiten Thema des ersten Satzes.⁷² Sie beginnt bereits im Nachsatz der variierten Wiederholung dieses Themas T. +53–60. Das Sprung-Schritt-Motiv, das im Themenvordersatz die weibliche Endung profilierte, eröffnet in deren Nachsatz die hier neu gebildete melodische Gestalt.⁷³ Damit nimmt es erstmals dieselbe Stellung ein wie im Durchführungsthema. In der Durchführung des Zweiten Themas T. 83–107 wird das Sprung-Schritt-Motiv dann durch Abspaltung und Sequenzierung zunehmend in den Mittelpunkt der thematischen Arbeit gerückt, als deren Ergebnis der kantable Durchführungsgedanke dann erscheint.⁷⁴ In T. 83f. wird das Sprung-Schritt-Motiv um einen nachschlagenden Akkord erweitert, der, von der übergreifenden Linken gespielt, über der in der rechten Hand liegenden Begleitung in hoher Diskantlage erklingt. Diese Erweiterung erinnert an die Erweiterung der weiblichen Endung am Ende der Eröffnungssphrase der zweiten Hauptthemenversion in T. 18ff. Wieder wird eine früher gebildete Variante – hier des Hauptthemas – in den Verarbeitungsprozess mit einbezogen. In T. 90–96 kehrt Schubert den gesamten Tonsatz der vorausgehenden Durchführungssektion in Gegenbewegung um, was auch zu einer Richtungsumkehrung des Sprung-Schritt-Motivs

72 Die Verwandtschaft beider Themen wird von mehreren Autoren konstatiert: „The latter becomes increasingly important as the passionately rich music makes way for further lyrical utterances of the second theme in still another transformation, now in E-flat. (See Example 2d.)“ (Brody, „Mirror of His Soul. Schubert’s Fantasy in C (D 760)“, S. 26, Sp. 2) und bei Hur: „The theme, from measure 112, is a more lyrical utterance of the second theme, illustrating yet another transformation. It is also shown in Example 10.“ (Hur, *Schubert’s Wanderer fantasie*, S. 34; das Notenbeispiel zeigt das beiden Themen gemeinsame Sprung-Schritt-Motiv). Die schrittweise Ableitung des kantablen Durchführungsgedankens wird von beiden Autoren jedoch nicht beschrieben.

73 Vgl. Raab: „In T. 53 setzt das Thema eine Oktave höher ein, der erste Viertakter bleibt gleich, es folgt eine Fortspinnung der dem Thema eigenen neuen Sekundumspielung.“ (*Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*, S. 109).

74 Sehr ausführlich hat bereits Raab diesen Prozess beschrieben (Ebd.).

führt. Dieses wird nunmehr zusammen mit dem nachschlagenden Ton erstmals abgespalten und sequenziert, womit der Prozess seiner Verselbstständigung beginnt. In T. 100f. und 105f. erscheint das Motiv im Klavierbass dann jeweils viermal in seiner ursprünglichen Gestalt ohne den Nachschlag. Damit ist jenes Stadium der Entwicklung erreicht, an das der kantable Durchführungsgedanke anknüpft. Die folgende Übersicht stellt alle Umbildungen, die das Sprung-Sprung-Motiv zwischen T. 83 und T. 105 erfährt, zusammen:

T. 83f.



T. 90f.



T. 94f.



T. 100f.



Notenbeispiel 9: Umbildungen des Sprung-Sprung-Motivs

Mit dem Durchführungsgedanken ist jedoch noch keineswegs der Endpunkt dieser Entwicklungslinie erreicht. Denn dieser wird, metrisch und rhythmisch umgebildet, zum Thema des *Presto*-Mittelteils. Die Übereinstimmung zwischen beiden Themen beschränkt sich nicht auf das eröffnende Sprung-Sprung-Motiv.⁷⁵ Vielmehr liegt eine triplizierte Variante eines größeren Themaschnitts vor.⁷⁶ Die Umbildung bezieht sich dabei auf die vollständigere, oktavierte Version des Durchführungsgedankens in den Takten 116–123. Sie reicht vom Themenbeginn bis zum ersten Takt des erst in dieser Themenversion vorgetragenen Themennachsatzes:

75 Diesen Eindruck erwecken die Formulierungen einiger Autoren: „In the Trio, motive (x) disappears. In its place, the enchanting development of the third theme, motive (y1) from the first movement appears, now masked in 3/4 time.“ (Hur, *Schubert's Wanderer fantasia*, S. 39) Mit der Sigle y1 bezeichnet Hur den steigenden Halbtonschritt, der im Zweiten Thema durch das Sprung-Sprung-Motiv umspielt wird.

76 Dies scheint bereits folgende Feststellung Walter Riezlers zu besagen: „Und noch ein zweites Mal, in der dem Trio entsprechenden Des-Dur-Episode, wird die Sphäre des Tanzes berührt, diesmal mit einer Melodie, in der jene Es-Dur-Melodie des ersten Satzes umgestaltet erscheint.“ (Riezler, *Schubert's Instrumentalmusik*, S. 45). Dass das Thema des Trios nicht nur das Sprung-Sprung-Motiv aufgreift, scheint auch folgende Formulierung im *Schubert-Handbuch* anzudeuten: „Aus der dreitönigen Schlussfloskel (T. 175/176) dieses kurzen Zitats [aus Wenzel Müllers Praterlied] entwickelt sich in der Fantasie das Thema des Trios, das wiederum auf die ausgedehnte melodische Passage des einleitenden Allegro con fuoco zurückverweist (dort T. 111–131).“ (Krause, „So frei und eigen, so keck und mitunter auch so sonderbar. Die Klaviermusik“, S. 402)

1. Satz, T. 116ff.



3. Satz, T. 431ff. mit ergänzten Stichnoten



Notenbeispiel 10

Wie das Notenbeispiel zeigt, werden im *Presto*-Mittelteil nicht nur das Sprung-Schritt-Motiv, sondern auch seine verschiedenen, im Durchführungsgedanken gebildeten Erweiterungen übernommen, wobei jeweils nur der Zielton dieser Erweiterung übrig bleibt, während die zu diesem hinführenden Tonschritte entfallen. Um die Übereinstimmung zwischen beiden Themenverläufen zu verdeutlichen, wurden im Notenspiel des *Presto*-Mittelteils diese ausgelassenen Töne als Stichnoten ergänzt.

4. Zusammenfassung

Die am Beginn des Aufsatzes gestellte Frage nach den formalen Besonderheiten, die den Fantasiecharakter von D 760 ausmachen, reagiert auf die Tatsache, dass das Werk im Spannungsfeld zwischen zwei Gattungen angesiedelt ist, die sich ihrem Charakter nach ausschließen. Der Komponist von Sonaten respektiert die den verschiedenen Sätzen zugrunde liegenden Formmodelle und wird dadurch in der Freiheit seiner Erfindung eingeschränkt, während die Gattung Fantasie gerade diese Freiheit zum Prinzip erhebt. Ein Werk, das den Titel „Fantasie“ trägt, jedoch erkennbar auf die Formmodelle der viersätzigen Sonate Bezug nimmt, scheint daher Unvereinbares zusammenzubringen. Die von der Fantasie geforderte Freiheit muss sich in ihm mindestens darin zeigen, dass die von der Tradition der Sonate gesetzten Normen, wenn nicht völlig aufgehoben so doch wenigstens auf die eine oder andere Art verletzt werden. Dies kann z. B. dadurch geschehen, dass die im viersätzigen Formular vorgegebene Abfolge der Sätze verändert wird, wie dies etwa in Beethovens Fantasie-Sonate op. 27,2 der Fall ist. Da in D 760 die traditionelle Abfolge von Kopfsatz, langsamem Satz, Scherzo und Finale gewahrt ist, muss sich der Fantasiecharakter der Komposition auf andere Weise manifestieren.

Die Analyse des Werkes hat gezeigt, dass Schubert die der mehrsätzigen Sonate zugrundeliegenden Normen nach zwei Richtungen hin überschreitet. Zum einen verändert und „beschädigt“ er die vom viersätzigen Formular vorgegebenen Formmodelle, zum anderen hebt er die von der Gattungsnorm vorausgesetzte Selbstständigkeit der Sätze auf. Beide Strategien hängen zusammen: Indem Schubert die Formen der Sätze aufbricht, bewirkt er deren Öffnung auf das Folgende. Diese Öffnung wiederum wird dadurch plausibel, dass die pausenlos aufeinanderfolgenden Sätze von ein- und derselben thematischen Substanz zehren.

Schon am ersten Satz konnte die Demontage des Modells der Sonatenform gezeigt werden: Diskontinuität überlagert als Gestaltungsprinzip die Entfaltung der Sonatenform und motiviert am Ende der Durchführung schlüssig den endgültigen Abbruch der durch Einschübe und abrupte Zäsuren beschädigten Form.

Noch entschiedener hält der zweite Satz zu der in langsamen Sätzen häufig verwendeten Variationsform Distanz. Wie im ersten Satz brechen fantasiertartige freie Einschübe die Form auf. Die Abgrenzung sowohl des Themas als auch der Variationen erscheint mehrdeutig. Funktionale Mehrdeutigkeit von Formelementen manifestiert sich in diesem Satz damit noch deutlicher als im ersten als wesentliches Merkmal des spezifischen Fantasiecharakters von D 760.

Als funktional mehrdeutig erweist sich auch die Form des folgenden *Presto*, die sowohl als kompletter Sonatensatz wie auch als typische Scherzo-Form interpretiert werden kann. An die Stelle der im dritten Sonatensatz üblichen Wiederholung des Scherzos tritt dessen Demontage. Selbst die Einheit seines Hauptthemas wird durch die Intensivierung der Durchführungsarbeit zerstört.

Wie im Falle des ersten Satzes hat das Aufbrechen der ursprünglich geschlossenen Form die Funktion, den Satz zum Folgesatz hin zu öffnen. Dass die Dekomposition vorgegebener Formschemata zugleich die Voraussetzung für die ebenfalls die Norm der Sonate überschreitende Herstellung einer satzübergreifenden Einheit schafft, wird an der weitgehend umgestalteten Wiederaufnahme des *Prestos* besonders deutlich.

Die evidente Tatsache, dass Einheit in D 760 durch die Verwendung gleichen thematischen Materials hergestellt wird, war immer schon *communis opinio* der Forschung, ebenso, dass das Hauptthema des ersten Satzes, nicht das Liedzitat, das eigentliche Hauptthema der Fantasie darstellt. Dass sich dieses Thema jedoch kontinuierlich weiterentwickelt, und dass dabei neue Varianten oft nach dem Prinzip der Synthese durch die Kombination zuvor entwickelter Varianten entstehen, konnte hier erstmals analytisch demonstriert werden.

Sollte die Vereinheitlichung des thematischen Materials später zu einem wesentlichen Merkmal der zyklischen Sonatenform werden, so hat Schubert darüber hinaus Einheit dadurch hergestellt, dass er den gesamten ersten Satz im *Presto* in eine triplizierte Variante überführt, die die unvollständige Form des ersten Satzes nicht nur komplettiert, sondern auch die in ihm enthaltenen Normabweichungen beseitigt – eine Maßnahme, die in der mit D 760 beginnenden Geschichte der zyklischen Sonatenform einzig dasteht.

Zum einheitlichen Charakter der Fantasie trägt schließlich gerade auch die Art und Weise bei, wie die den Sätzen zugrundeliegenden Formmodelle durch die Einschaltung immer ähnlicher virtuoser Spielepisoden aufgebrochen werden – ihr Appassionatocharakter prägt schließlich auch das Finale, das, im Kern eine hybride aus Fuge und Sonatenform gebildete Form, als Coda der Fantasie fungiert.

Abstract

Franz Schubert's D760 is entitled "fantasy", although the four sections of the work recognisably reference the formal models of a four-movement sonata. Since those models appear in their traditional order, the "fantasy" elements have to manifest themselves differently, transgressing the norms of sonata in two ways: Schubert transforms and deconstructs the individual forms of the four-movement model, while suspending the autonomy of each movement. Both strategies are interrelated: by blurring the form of each movement, Schubert opens them up to the following sections. This is rendered plausible because the movements, which connect seamlessly, are derived from the same thematic material.

The deconstruction of the formal models manifests itself in the elision of formal units, the interpolation of non-formal sections, and the startling curtailing of developmental procedures within the formal units. These formal licences generate ambiguous structures that do not lend themselves to definite formal interpretations. Thus formal ambiguity is a constituting element of the "fantastic" in D760.

The thematic unity of the work is a result of the continuous transformation of a motif first presented in the main theme of the first movement; a process, in which new variants emerge from the synthesis of previous

variations. Furthermore, the *Presto*, which stands in for the scherzo movement of the Fantasy, reverse engineers the sonata form of the first movement (which had been abandoned before the recapitulation) while completing and normalising the form of the first movement by aligning it with the scherzo form. Thus the *Presto* assumes the formal function of the missing recapitulation, whose “wrong” key of A flat major is “rectified” through the C-major finale.