

Klang des Verweilens und des Aufbruchs
Vortrag mit Klangbeispielen zu Schubert, Sonate G-Dur D 894

Renate Wieland (Vortrag)
Martin Smith (Klavier)

Gewöhnlich lassen wir uns spontan von den Stimmungen und Leidenschaften einer Musik tragen, und wir bewundern dabei den Aufbau der Architektur, die Vernetzung der Themen und Motive etc. Auf einer anderen Ebene, unbewusst aber, fühlt jeder in den vertrautesten Klängen einen Ausdruck, der in Rätseln spricht, er vernimmt eine Mitteilung, die unsere tiefsten Interessen berührt und sich doch nicht fassen lässt. Wir glauben zu verstehen, und schon ist der Sinn dem Zugriff wieder entfliegen, wie jener Märchenvogel, der das Kind, das ihn fangen will, nur immer tiefer in den Wald lockt. Aber wenn wir den Sinn erst gar nicht begreifen und fassen wollen, dann gelangen wir auch nicht tiefer in den Wald zu jenem Schloss, von dem das Märchen redet, was heißt, in den Bezirk jenes Geheimnisses.

So ist unser Nachdenken über die Musik Schuberts zu verstehen. Wir lassen uns in den Wald locken, nicht um das Geheimnis aufzulösen, sondern um es klarer wahrzunehmen, damit es, nach einem Wort von Goethe, offenbar werde. Methodisch versuchen wir nun, nicht bei den einzelnen Fakten der Analyse stehen zu bleiben, sondern fort und fort nach dem Verhältnis des Einzelnen zueinander und zum Ganzen zu fragen. Dabei hören wir nicht nur auf den Ausdruck und die Struktur, sondern, soweit es gelingt, auf den Ausdruck der Struktur, also den Sinnzusammenhang. Das heißt, wir suchen die Spur der inneren Geschichte einer Musik zu finden.

Was uns auf die Fährte setzt, ist oft das Befremdende. In dem ersten Satz der G-Dur Sonate, ist es der schroffe Gegensatz zwischen dem ruhenden, weit ausgebreiteten epischen Charakter der Exposition und dem dramatisch explosiven der Durchführung. Wie verhält sich das zueinander? Tobias Haslinger, der die Sonate schon nach einem halben Jahr nach ihrem Entstehen (1826) herausbrachte, was ungewöhnlich ist, bezeichnete sie als „Fantasie oder: Sonate“, so der Kopftitel über dem Beginn des ersten Satzes, und er verkaufte das Ganze als eine Folge von Klavierstücken. Aber die gegensätzlichen Charaktere, die Schubert in diesem ersten Satz hervortreibt, stehen nicht so unverbindlich nebeneinander, wie bei einem freien, von Einfall zu Einfall eilenden Phantasieren, wo eben Sanftmut und Zorn, Freude und Schmerz etc. einander ablösen. Es erscheinen hier vielmehr die Pole von zwei feindlichen Grundtrieben: Der Trieb zu verweilen in der schwingenden Ruhe eines währenden Jetzt und der Trieb aufzubrechen zu immer neuen Ufern. Umkreist der eine seine unnennbare Mitte, so ist der andere final ausgerichtet auf ein Ziel. Der weibliche Archetypus steht gegen den männlichen, und Schuberts Musik führt uns hinein in die Wirklichkeit dieser Grundtriebe bis in ihre Extreme und den ungelösten Widerspruch zwischen ihnen. Er ist sein eigenstes Thema, nicht nur in diesem Stück.

Ungewöhnlich für einen Sonatensatz ist nun, dass beide Themen der Exposition die Imago eines in sich bewegten und ruhevollen Lebens aufsteigen lassen. In ihrer Verschiedenheit bilden sie doch keinen Gegensatz, sie konkurrieren nicht miteinander. Die harmonische Klanglandschaft des ersten Themenkomplexes bereitet vielmehr dem schwebenden Tanz des zweiten Themas mit seinem melodischen Wiegen den Boden. Hören Sie das erste Thema bis zur H-Dur/Moll Enklave und dann den Beginn des zweiten. (Spiel T. 1-9, T. 27 auf 8-30)

Es beginnt mit einem Thema, das eigentlich kein Thema im klassischen Sinn ist, keine Setzung, sondern ein Auftauchen und Verschwinden elementarer Klangereignisse. Aber Schubert hört diesen Elementen nach: dem G-Dur-Akkord, ausgespannt in weiter Lage, mit verdoppelter Terz, die den Klang schweben macht, indem sie den Grundton depotenziert.

Eigentlich ist es nur der klanggewordene Rhythmus eines ganz langsamen Pulsschlages: drei punktierte Halbe in einem 12/8 Takt. Er trägt die Ereignisse des ganzen Satzes. (Spiel T. 1-2 auf 1)

Der Fortgang vollzieht sich in einer recht einfachen Kadenz: Hören wir im Zeitraffer den harmonischen Verlauf. (Spiel T. 1-9 in Akkorden) Aber diese allbekannten Grundtatsachen der Tonalität heben sich im Satz von Schubert wie Inseln aus der Stille. Man braucht diese Harmonien nur in ihrem rhythmischen Wechsel und der vorgeschriebenen Dynamik, aber frei von den melodischen und rhythmischen Details zu spielen, um das zu hören. (Spiel T. 1-9 in Akkorden, im Tempo)

Durch das lange Verklingen der Harmonien, durch die Pausen T. 2 und 9, durch den diskontinuierlichen scharfen dynamischen Wechsel pp, mf, p, pp, fp, durch ein plötzliches Aufzucken und sich Zurückziehen des Klanges, vor allem aber infolge des unregelmäßigen, freien harmonischen Rhythmus sind die Funktionszusammenhänge zwischen den Klängen gelockert. Die Stufen werden zu eigenen Räumen. So hört Schubert im engen Gehäuse der alten Kadenz wie in kosmische Weiten hinein. Die elementaren Harmonien erscheinen mit der Frische des Zum ersten Mal, als wären sie gerade erst erschaffen und sie berühren mit einem Schauer, der vielleicht von Ferne an jenes Erschrecken erinnert, das Goethe beim Anschauen der Urphänomene befiel.

Schubert öffnet mit dieser Exposition eine Klanglandschaft.¹ Adorno war es, der zuerst auf den Landschaftscharakter in Schuberts Musik verwiesen hat. Diese Landschaft ruht, nur der Blick des Betrachters ändert sich, nicht sie selbst. Die Gestalten verdrängen einander nicht. Es ist, als würden sie im Hintergrund unhörbar weiterschwingen. Sie wollen nicht in den Griff genommen werden. Spielen müsste man, als könnte es jeden Moment aufhören, und doch wäre in der Stille nichts verloren. Es waltet eine geheime Gleichzeitigkeit in diesem epischen Zeitverlauf.

Das melodische Werden beginnt gleich wie aus einem Zustand Null heraus. Der erste G-Dur-Klang ist schon als eine Zeitgestalt für sich zu hören. Er atmet, wächst, kulminiert, vergeht, lang. Diese Dynamik, wird danach sukzessive auskomponiert: Zuerst nur der leichte Anschwung einer Sekunde, (Spiel T. 1 bis Schlag 11) dann eine Sekundkette, Portato, die nicht mehr ist als ein ausgeformter Dreiklang. (Spiel T. 2 mit Auftakt) Ein Legato intensiviert unmerklich die Strömung, (Spiel T. 4 mit Auftakt) die mit T. 8 erstmals eine Sequenz bildet. (Spiel T. 8-9 auf 1) Dann aber, unvermittelt wird das wiegende Auf und Ab T. 7 vom Ruf einer steigenden Sexte unterbrochen: (Spiel T. 7 mit Auftakt) und am Ende, T. 9, beginnt die Melodie für einen Augenblick zu deklamieren. Im Autograph ist kein Haltebogen zwischen den beiden Vierteln auf a'. (Spiel T. 9-10)

In dem folgenden Zwischenthema, einer H-Moll-Dur-Enklave, ereignet sich ähnliches: das melodische Wiegen wird auf dem Höhepunkt angehalten, und die Melodie verharrt deklamierend auf dem fis“: (Spiel T. 14-16 auf 7) und am Ende, zum Seitensatz übergehend, bleibt die Melodie T. 24f. auf dem Hochtönen des a“ allein, ungestützt über dem Abgrund der Pause schweben, und weist hinaus in die Region des 2. Themas. (Spiel T. 24 mit Auftakt) Was als träumend in sich kreisendes Vor-Sich-Hinsingen begann, wird zum espressiven Ruf hinaus. So bildet Schubert hier im zartesten Beginnen schon die Spannung heraus zwischen den beiden Grundprinzipien des Melodischen: dem intentionlos kreisenden Singsang und dem gezielten Gestus subjektiver Klangrede.

¹ Vgl. Th. W. Adorno, Schubert, Musikalische Schriften IV, Gesammelte Schriften 17, S. 19 ff.

Im fernen unwirklichen Klang eines Pianissimofeldes von 22 Takten, schwebend über einem Orgelpunkt, breitet die Wiegenmusik des 2. Themas dann mit seiner Variation den melodisch kreisenden Archetypus ganz rein aus. (Spiel T. 27 mit Auftakt-30) Das Seitenthema ist gleichsam die Erfüllung des ersten Gedankens. Es greift den punktierten Rhythmus, die wiegenden Sekundketten auf und es bindet, was dort gestaut und fragmentiert erscheint, nun in ein weit schwingendes Kontinuum, selbst jener ausbrechende Sextruf von T. 7 ist nun in das Auf und Nieder der melodischen Grundschwingung integriert. Hören Sie den ersten Sextruf T. 7, (Spiel T. 7 mit Auftakt) und jetzt die Sexte, wie sie die zwei Gestalten verbindet. Hören Sie das in vereinfachter Fassung. (Spiel T. 27 mit Auftakt-30 in Akkorden) Wenn der erste Gedanke die einfachen Grundharmonien gleichsam urphänomenal hören lässt, so der zweite die Melodie.

Zunächst aber scheinen diese folkloristischen Floskeln eher banal, etwa so. (Spiel des zweiten Themas als banale Floskel) Dass ein längst verbrauchtes Modell wie dieses sich verjüngt, dass es in einer ursprünglichen Reinheit wieder aufstrahlt, ist wohl nur möglich, weil Schubert es in die Ferne rückt: ein Orgelpunkt von 22 Takten lässt es schweben, durch die Pianissimoanweisung, die Kargheit seines Klanges, die weiten Lagen, oft mit leerer Mitte, ist es dem Zugriff wie entzogen. Es erscheint gerade noch, wie im statu nascendi oder moribundi. Weil es so verletzlich ist, ist es schwer zu spielen. Um seinen Charakter zu realisieren muss man sich zuerst die Kernstruktur dieses Themas vergegenwärtigen. (Spiel T. 27-30 in Akkorden) Diese tragende Schwingung ist zu bewahren, und das ist schwer. Der punktierte Begleitrythmus darf sie nicht hemmen, die melodischen Staccato-Ketten sind nur wie der leichteste Wind auf ruhiger See, sie dürfen sich nicht vordrängen, wie das oft zu hören ist. (Spiel T. 27 mit Auftakt-30)

Die Musik dieses schwerelosen Tanzes, dieses „Sich wiegen auf schwankendem Kahne der See“, wie es einmal bei Hölderlin heißt, ist ein wärender Augenblick, er will nicht schließen. Das Thema, das sich T. 34 mit seiner 8-Taktperiode eigentlich erfüllt hätte, (Spiel T. 33-34 auf 10) zögert sein Enden noch 2 Takte hinaus, (Spiel T. 35 mit Auftakt-36) dabei dehnt es seinen Sekundgang bis zum fis^{'''} aus, als wollte es über die Grenze hinweg und nimmt sich dann doch, bevor der Hochtton H^{'''} T. 36 erreicht ist, im Decrescendo zurück. (Spiel T. 33-34 auf 4 in Akkorden, dann T. 35 auf 7-36) Der wärende Augenblick vergeht.

Schubert aber – und das ist ein genialer Einfall - gibt ihm mit einer Variation neue Dauer. Diese tastet die Melodik des Themas nicht an, hüllt sie nur umspielend in ein Geläute der Wechselnoten und der Sekundketten, lässt sie durch den Auftrieb der begleitenden Synkopen höher schweben; und es ist, als träte aus den einfachen Wendungen des Themas seine Aura aus. (Spiel T. 37-40) Die wunderbar fließenden Figurationen reduzieren aber schon nach 4 Takten ihre dynamische Intensität, wir finden keine dynamischen Anweisungen mehr, das leichte Espressivo zieht sich zurück, und die Strömung in den beiden Endtakten T. 45 f. verliert gleichsam die Richtung, als könnte die Musik sich nicht mehr richtig konzentrieren. Drei mal langt die Bewegung hinauf zu d^{'''}, probiert es gleichsam in fast beliebigen Wendungen, um dann in einer haltlos sinkenden Tonleiter, über dem Abgrund einer Pause, verlassen von der Begleitung, ins Leere zu laufen. Wieder zergeht der Traum des wärenden Augenblicks. (Spiel T. 44-47) Mit einem Crescendo reißt die Musik sich aus ihrem Vergessen, greift in das Sinken ein, biegt es mit groß ausholender Geste hoch und staut die Bewegung hier in einem Dominantseptakkord. Hören Sie den Umschwung. (Spiel T. 47-48) Ohne jede Vermittlung brechen die Energien des Gegenpols durch. Alles will nun, nach dem tendenzlosen Schweben zuvor, voran, der harmonische Spannungsklang, der Tanzrhythmus, der Sextruf gis-e. (Spiel T. 48) Aber diese Geste bleibt T. 48 wie erstarrt stehen. Es geht nicht weiter, wie es will nach A-Dur: die harmonische Spannung verharrt, der Tanzimpuls wird synkopisch aufgestaut, die Melodie rührt sich nicht.

Ein zweiter Eingriff potenziert die vulkanischen Energien, und wieder bricht die Bewegung ab. (Spiel T. 53-56) Dieser Ausbruch aber kommt nicht von außen, er ist kein Akt der Willkür, wie es zunächst scheinen mag. Insgeheim deutet er sich schon zu Beginn in den befremdlich kurzen Auftakten des rhythmischen Grundmotives an. Wir erwarten eigentlich ein geruhames Achtel, wie es auch oft zu hören ist, nicht dieses merkwürdige, aus dem langen Verklingen aufschreckende Sechzehntel. Wir erwarten es so: (Spiel T. 1-2 mit Achtelauftakt), und so heißt es: (Spiel T. 1-2) Unauffällig wirkt dieser Sechzehntelimpuls fort in dem begleitenden punktierten Tanzrhythmus des zweiten Themas. (Spiel T. 27, nur linke Hand) Den greift die aufrührerische Geste von T. 48 auf, und bricht den Tanz aus dem Kontinuum heraus, stellt ihn still. (Spiel T. 48)

Und in dem Sextruf gis-e, wie er Takt 7 unvermittelt den kreisenden Singsang unterbricht, birgt in sich schon den Keim dieses Aufschreies. Vergleichen Sie Takt 7 mit Takt 48. (Spiel T. 7 und T. 48) Nicht zuletzt ist die gesteigerte Dynamik der Reprise des Themas, die T. 17 f. von pianissimo zum forte crescendiert schon Vorbote der aggressiven Energien, unterstrichen noch von den vorwärtstreibenden Figuren T. 21 f., die ebenso auf dem Höhepunkt innehalten. (Spiel T. 21-25)

Jetzt erst, retrospektiv, hören wir, auf welchem gefährlichem Grund sich die Ruhegestalten der beiden Themen erheben. Sie sind zerbrechlich, durchscheinend für die Gegenwart, darum vielleicht lassen Sie uns so eigentümlich aufhorchen, berühren uns so unmittelbar. Das Idyllische bei Schubert ist nicht ein pastoral gesicherter Bezirk. Wir fühlen in den sanft schwingenden Tanz- und Landschaftscharakteren seiner Musik gleichsam die dünne Haut, die sie, im Vergleich gesprochen, vom glühenden Magma des Erdinneren trennt.

Mit unerhörter Konsequenz komponiert Schubert in der Durchführung die beiden exponierten Aufbruch-Signale der Gegenwart aus, sie sind das Modell für den gesamten Prozess, denn beides wird radikalisiert, der Ausbruch und der Abbruch. In beiden Themen setzt er die unterirdischen, chthonischen Energien frei, um sie im Höhepunkt erstarren zu lassen.

Mit dem ersten g-Moll Akkord der Durchführung ist die radikale Wende vollzogen. Schroff, ohne vermittelndes Ritardando, ohne Fermate bricht die Musik aus der lichten Region der H-G- und D-Dur-Räume aus, öffnet den harmonischen Gegenraum der B-Tonarten. Hören Sie den Übergang von der Coda der Exposition zur Durchführung T. 63 ff. (Spiel 63-66)

Die Musik betreibt den Vorstoß mit allen technischen Mitteln: harmonisch durch Modulationen, die nun (quintenzirkelabwärts) tief in die B-Tonarten hinein führen: nach b-moll beim ersten, nach c-moll beim zweiten Ansturm, und jeweils unterstützt von der Energie der abwärtstreibenden Sekundgänge des Basses. Hören Sie das in der harmonischen Kurzfassung. (Spiel T. 67-73 in Akkorden) Melodisch ereignet sich dieser Vorstoß durch die aufschießenden Figurationen, welche durch das Prinzip der Imitation alternierender Stimmen im orchestralen Satz noch erhitzt werden. Sie schneiden die Entspannungsphase ab, die aufschießende Energie wird in den Sforzati der Kulminationen gleichsam vertikal gestaut. Hören Sie die alternierenden Sforzati T. 66 rechts, T. 67 links (Spiel T. 66 mit Auftakt-68 auf 7)

Auch das ist vorbereitet, denn motivisch knüpfen diese Figuren an die hinausstrebende Schlussgestalt des ersten Gedankens der Exposition T. 24 an. (Spiel T. 24 mit Auftakt) verglichen mit: (Spiel T. 66). So summiert sich über 9 Takte hinweg die Energie, um sich endlich, gerade noch, in einen kurzen zweitaktigen melodischen Bogen zu fassen. Eigentlich möchte die Melodie sich nach der Kulmination T. 74 wie nach einem errungenen Sieg tief ausatmend entspannen, etwa so: (Spiel der erwarteten Fassung T. 73-75). Doch Schuberts

Diminuendo endet zu früh, schon nach einem halben Takt, ungelöst bleibt die Energie in dreifachem Fortissimo stehen. (Spiel der geschriebenen Fassung T. 73-75)

Der zweite Ansturm steigert dies noch, die beiden eingeschalteten Pianotakte, und die fehlenden Sforzati T. 85 sänftigen nicht, sie holen nur aus zu der beispiellosen Kulmination T. 94ff. Ihre endlich erzwungene Melodie konzentriert die mobilisierten Energien im sechsstimmig verdichteten Satz sozusagen wie in einem schwarzen Loch, die Akkumulation der Kräfte gewährt keine Erfüllung, sie ist die Katastrophe, das Gegenbild des glorreichen Augenblicks: (Spiel T. 92-95).

Und nun zwingt die Durchführung auch den lyrisch verweilenden Charakter in den dramatischen Strom, unterwirft auch das zweite Thema demselben Prinzip sich jagender Imitationen. Anfangs geschieht das in spielerischem Scherzando. Noch setzt das zweite Thema dem finsternen Moll des ersten sein Dur entgegen: (Spiel T.77 mit Auftakt-T. 78 auf 10). Im letzten Aufgebot eines furiosen Fugato T. 102 ff. nimmt das Liedthema vollends die Qualität seines Widerparts an, es mündet ein in den harmonischen Gegenraum von b-Moll bzw. g-Moll, und wie seinem Antipoden ist ihm auch nach der Kulmination das Ausatmen verwehrt. Schubert reduziert die Entspannung T. 104 und 107 auf karge 3 Achtel. (Spiel T. 101 auf 6-107 auf 4):

So führt also die innere Geschichte dieses Satzes in eine doppelte Unmöglichkeit: Der Trieb zu verweilen muss das Reich seiner Mitte, die er umkreist, verlassen, der heroisch revolutionäre Trieb erstarrt in der Enge seiner angestauten Energien. Wie nun antwortet die Musik auf diesen unlösbaren Widerspruch, diese Aporie? Wir hören zwei Reaktionen: In der Exposition greift eine Gestalt, (deren Melodik an die Moll-Dur Enklave in h erinnert), mit entwaffnender, fast wienerisch lebenswürdiger Gebärde den verhallenden Dominantseptakkord der Ausbruchfigur auf, löst das e der Melodie aus seiner Erstarrung, sänftigt sukzessive den Tanzrhythmus. Hören Sie den Umschwung. (Spiel T. 46-49) Diese Bewegung verhindert dabei die erstrebte Landung in A und führt mit einer Kette von Zwischendominanten und trugschlüssigen Wendungen schließlich dahin zurück, wo die Konvention die Musik haben will, eben nach dem D- Dur, das ja längst mit dem Seitenthema erreicht war. Hören Sie das harmonisch zusammengefasst. (Spiel T. 50-52 in Akkorden)

Selbst der zweite Eingriff, jener vulkanische Ausbruch der Takte 54-56 kann gegen den sanften Zwang dieser Beschwichtigung nichts ausrichten. Die Antwort bleibt die gleiche: Komm zurück! Du kommst aus den Schranken der tonalen Ordnung, der die Sonate untersteht, doch nicht heraus. Hören Sie diese Geste der Beschwichtigung nach der 2. Explosion. (Spiel T. 53-60 auf 7).

In der katastrophischen Klimax der Durchführung vollzieht die Musik eine Wende ganz anderer Art. Statt des Rückzugs ins biedermeierlich vertraute Terrain nun eine Gebärde, die sich zurücknimmt, den heroischen Gestus dementiert. Der Klang zieht sich zusammen, ein Piano subito, ein Unisono setzt sich von dem großen orchestralen Klang ab, (Spiel T. 104 auf 6-107 auf 11) und das zweite Thema beginnt, wieder wie zu sich selbst gekommen, in vertrauter Gestalt seinen Abgesang, löst die aufgestaute Spannung. (Spiel T. 108 mit Auftakt-110 auf 10) Dieser ganz unsensationelle Moment der Umkehr, eingebunden ins Tempo continuo, ist der innere Höhepunkt des Satzes. Die Zurücknahme ist wie eine Erlösung, aber eine schwermütige. Denn das zweite Thema vollzieht in diesem Abgesang seinen eigenen Untergang. Wenn es in der Exposition sich in seinem Wiegen verlor, willenlos dann ins Leere sank, (Spiel T. 46-47 auf 4) so will es nun hinab. (Spiel T. 111 mit Auftakt-113) Indem es aber aus dem angestammten transparenten Dur seiner hellen Klangregion herabsinkt, gewinnt es eine Wärme und Fülle, die ihm vorher versagt war. Schubert kleidet es zum ersten Mal in einen dichten, von Terzklängen erfüllten Satz. Zuletzt aber, reduziert auf ein Eintonmotiv,

verschmilzt es mit dem Initialmotiv, von dem nichts bleibt als sein Rhythmus. Erinnern Sie den Anfang: (Spiel T. 1-2 auf 1). Und jetzt: (Spiel T.114 mit Auftakt-115 auf 7).

Am Ende erscheint aus dem Hintergrund jene Geste des „Wegweisers“ aus der „Winterreise“, die aus dem Leben hinausweist: „Eine Straße muß ich gehen“, heißt es dort, „eine Straße muß ich gehen, die noch keiner ging zurück“. Wie das Ende der Durchführung spielt dieses Lied in g-Moll. (Spiel des Liedzitats) Die Durchführung schließt den Kreis der gesamten Entwicklung bis hierher. War das 2. Thema, wie wir hörten, die Zielgestalt der Exposition, so geht es, reduziert auf den Initialimpuls des 1. Gedankens, am Ende in seinem Ursprung unter; von der fremden Mollregion angezogen, taucht es ein in die Nachtseite seiner Existenz.

Die Reprise nun, ist hier nicht das Resultat des Prozesses wie oft bei Beethoven, sie schließt vielmehr erinnernd den Kreis, und sie spiegelt die Wiegenmusik ebenso verklärt wie getrübt. Wenig nur ist verändert: Das Seitenthema erscheint nun traditionsgemäß, um eine Quart erhöht, leuchtend auf der Ebene der Grundtonart G-Dur, und erreicht mit dem e^{'''} die absolute Höhe des ganzen Satzes T. 132. So erscheint es als die Erfüllung, die Überhöhung dessen, was der allererste G- Dur Klang verbarg. Schubert greift nur mit leichter Hand verändernd ein, um das zu unterstreichen. Ein Legato etwa statt des ursprünglichen Portato intensiviert die melodische Strömung T. 132-33, unvermutet lässt ein Triller auf fis^{'''} die Höhe funkeln. (Spiel T.132-137)

Die Variation dagegen ist nach unten verlagert, und es ist, als reflektierte sich in dem „enttäuschten“ Klang die Erfahrung der dunklen Region aus der Durchführung. Vergleichen Sie den Expositionsklang mit dem der Reprise: (Spiel T. 37 und T. 138). Anders als in der Exposition fehlen zudem die dynamischen Zeichen, von wenigen Akzenten abgesehen. Dieser Verzicht Schuberts mahnt ein *senza espressione* an. So schwebt die Musik in einem vollkommenen Understatement, in einem Ausdruck ohne Druck, wie ohne Schwere, wie erbleicht.

Die letzten Takte der Coda fassen die Gegensätze in eins, sie weisen zugleich in beide Sphären, hinab in den chthonischen Raum und hinauf ans Firmament, alles geschieht zugleich. (Spiel T. 173-174)

Zuvor aber löst sich aus dem Terzklang noch einmal, T. 171ff. ein Ruf, durchdringend. Er erinnert an die Kulmination der Durchführung T. 94. (Spiel T. 94 mit Auftakt, dann T. 171-173 auf 7) und er überbietet die Kulmination mit einer extrem lang hingehaltenen, insistierenden Dissonanz. (Spiel T.171 mit Auftakt-173 auf 1.) In diesen Repetitionen am Ende sammelt sich noch einmal jener Sehnsuchtston, der das ganze Stück durchdringt. Das Eintonmotiv ist in dieser Musik allgegenwärtig. Untergründig schwingt es schon anfangs in den repetierten Grundklängen von Tonika und Subdominante. (Spiel T. 1-4 in Akkorden) dann in der hinausweisenden Geste, mit der das Zwischenthema T. 15 f. (der H-Dur Enklave) endet, (Spiel T.15) und im dreifachen Nachruf des ersten Gedankens T. 24 f. (Spiel T. 24 mit Auftakt-26) Selbst die auftaktigen Repetitionen sind zuweilen derart verlängert, dass sie sich fast verselbständigen, eine eigene Zeitgestalt bilden und damit über ihr eigentlich angestrebtes Ziel gleichsam hinausweisen, so vor dem Eintritt des zweiten Themas T. 76 in der Durchführung. Beim ersten Auftritt wurde es von 4 Auftaktachteln eingeläutet: (Spiel T. 26 auf 8-27 auf 1). Jetzt sind es 12 Repetitionen: (Spiel T. 76 mit Auftakt-77 auf 7). Selbst die Nebenstimmen des zweiten Themas führen, wo sie nur können, dieses repetierende Insistieren, dieses „Weiter, nur immer weiter“ fort. (Spiel T. 78 auf 11-81 auf 4)

Wir finden das Eintonmotiv immer wieder bei Schubert an exponierter Stelle. Es ist ein Topos seiner Musik. Als Signal des Endens steht es oft am Beginn. Alles, was kommt, steht unter diesem Vorzeichen, muss sich vor ihm verantworten. Denken Sie an das erste Impromptu von

Op. 90, (Spiel Anfang op. 90) oder an das Finale der B-Dur-Sonate, (Spiel) und das Finale des vierhändigen Grand Duo in C-Dur beginnt auch mit diesem Eintonmotiv.

Blicken wir abschließend zurück auf die Landschaft des Ganzen, so zeigt sich das epische Bild, wie Melodie aus Harmonie entsteht, wie sich in ihrem Schwingen ein lyrisches nunc stans bildet und zerfällt, und es zeigt sich das dramatische Gegenbild chthonischer, revolutionärer Energien des Ausbruchs, die sich aus unscheinbaren Keimen im Schoß der ruhenden Zeit entwickeln, um zuletzt in ihrer Kulmination sich zu stauen. Dass die gesamte Entwicklung eines Satzes in der Klimax erstarrt, ist bis dahin ohne Beispiel. Erst später, bei Mahler, finden wir solche Abbrüche.

Beide Utopien, die idyllisch stationäre und die heroisch final gerichtete, zeigen sich aneinander gekettet, und beide scheitern. Wie im matriarchalen Reich des Wiegenesanges kein Bleiben ist, so vermag die männlich prometheische vöwärtsdrängende Energie die Bändigung der chthonischen Mächte, die provozierten Energien vermag sie zusammenzuhalten wie in geballter Faust, nicht aber sie zu entfalten, sie bilden kein neues Reich. Es gelingt keine Versöhnung zwischen beiden Prinzipien. Schuberts Musik vollzieht jeweils am Höhepunkt der Entwicklung unvermittelt die Kehre, gibt die Einwilligung in dieses Scheitern. In der Exposition ist es noch der wienerische Versuch des Rückzugs ins konventionelle Gehege. In der Durchführung aber geleitet der Abgesang des Liedes hinab ins Dunkel, das Eintonmotiv wird zum Todesmotiv, es weist hinaus aus dem Leben. So ist zwischen der Phase der dramatischen Anspannung der Kräfte und der Phase der Entspannung im Gestus des Rückzugs und der Ergebung ein Bruch, die organische Verbindung ist gerissen. Hier beginnt schon das Problem der Moderne.

Schuberts Musik lässt den biographischen und den gesellschaftlichen Hintergrund, aus dem sie gewachsen ist, durchscheinen. Der junge Mann, der sie schrieb, war auf der Höhe seiner Kräfte, schon von der tödlichen Krankheit erfasst. „Es wird früh gestorben“² in seiner Generation, schreibt Peter Gülke in seinem außerordentlich interessanten Buch über Schubert, und verweist auf Wackenroder, Novalis, Keats, Shelley, Büchner, Platen und viele andere. Schubert begegnet dem Fragmentarischen des Lebens aus nächster Nähe, unmittelbar. Vier der vierzehn Geschwister sind früh gestorben. Mit Zorn und Trauer sah er, wie die Restauration die revolutionären Hoffnungen zurückstaut, wie der Wiener Kongress einen „Zustand (Gülke sagt) geschichteloser Windstille“ herzustellen suchte, wo die Zensur den Text seines Singspiels „Die Verschworenen“ nur unter dem Titel „Der häusliche Krieg“ freigibt. Der Glaube an den realen Fortschritt in ein Reich der Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, den die Klassik unter welchen Zweifeln auch immer beseelte, ist erschüttert. Und die Idylle, in die das Biedermeier sich einzuhausen suchte, erfuhr Schubert als „Wanderer“, „im Vorübergehen“ als einer, der selten nur einen eigenen Wohnsitz hatte. Heimisch war er nie in der Heimat, obwohl er, auch bei seinen kurzen Reisen den Wiener Umkreis kaum verließ.

Was Schubert sah in seiner Zeit, die Stauung der Kräfte, den beginnenden Verlust der Idylle, das sehen wir heute schärfer, denn es ist in den zwei Jahrhunderten seit seiner Geburt ins Ungeheuerliche gewachsen. Die gesellschaftlichen Produktivkräfte ballen sich zu einem globalen Zerstörungspotenzial, und die Vagabunden der Freizeitindustrie wälzen sich durch die Idyllen der Erde und verheeren, was andern noch Heimat ist. Schuberts Musik bringt zur Besinnung. Wenn auch in den geglückten Momenten in der Idylle kein Bleiben ist, wenn der heroische Gestus erstarrt in der Fülle seiner Kraft, wenn der Fortschritt verstellt ist, tritt sie zurück, kehrt um, vollzieht ihr Memento mori. Schuberts Weg der Ergebung aber ist nicht der von Resignation, die sich erschläfft abwendet, er ist nicht der jenes höhnischen Fatalismus,

² Vgl. Peter Gülke, Franz Schubert und seine Zeit, Regensburg 1991, S. 49

dem alles was entsteht, nur wert ist, dass es zugrunde geht. Er rechtfertigt nicht die Welt, wie sie ist. Er versucht nur gewaltlos der Ohnmacht standzuhalten. Das ist seine Humanität. Darum vielleicht klingt in dem Abgesang der Wiegenmusik noch ein Moment des Trostes, sie bleibt untergehend bei sich, sie stirbt, wie Rilke das einmal nannte, ihren „eigenen Tod“.

Was aber durch das Ganze schwingt, das ist dieser eigentümliche transzendierende Ton, der den geschlossenen Kreis durchbricht, der in ein Noch-Nicht weist. Er hat sich für Schubert archetypisch in der Gestalt von Goethes Mignon, seiner Genius-Figur verkörpert. Hören wir noch den Anfang ihres letzten Liedes, das ihr Sterbe- und Hochzeitslied ist, und das eben mit dem Signal des Eintonmotives beginnt. Es weist hinab in, wie es im Gedicht heißt, „jenes dunkle Haus“, und es deutet als Ton der Sehnsucht doch zugleich hinaus ins Ungemessene. Seine beiden ersten Strophen lauten:

So lasst mich scheinen bis ich werde,
Zieht mir das weiße Kleid nicht aus.
Ich eile von der schönen Erde
Hinab in jenes dunkle Haus.
Dort ruh ich eine kleine Stille,
Dann öffnet sich der frische Blick,

Hören Sie das Vorspiel und die erste Strophe. (Spiel) Das Lied spielt in der H-Dur-Sphäre, schwebt auf dem Orgelpunkt im wiegenden Dreiermetrum wie die Musik jenes nur einmal erscheinenden dritten Themas mit seiner hinausweisenden Geste. Hören Sie es mit seiner Wendung von Moll nach Dur. (Spiel T. 10-15) Einen fernen Widerschein dieser Sphäre hören wir später im H-Dur Trio des Menuetts. (Spiel des Trios, Satz III., T. 53-82) Man kann dieses kleine Stück als die Mitte der ganzen Sonate ansehen.

Es kommt nun nicht darauf an, all das Gesagte beim Hören im Konzert zu erinnern. Aber vielleicht, wenn wir Glück haben, hilft unser insistierendes Fragen nach dem Sinnzusammenhang dieser Musik, dass wir danach spontaner hören, d.h. weniger von Hörgewohnheiten gesteuert sind, und dass wir uns unmittelbarer der Wirklichkeit überlassen können, aus der diese Musik stammt.