

Andrea Lindmayr-Brandl

Franz Schubert

Das fragmentarische Werk



Musikwissenschaft

Schubert : Perspektiven – Studien 2

Franz Steiner Verlag

Andrea Lindmayr-Brandl

Franz Schubert

Das fragmentarische Werk

Gedruckt mit Unterstützung des Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, der Stiftungs- und Förderungsgesellschaft der Paris-Lodron-Universität Salzburg sowie des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg

Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte
bibliographische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 3-515-08250-6



ISO 9706

Jede Verwertung des Werkes außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und strafbar.
Dies gilt insbesondere für Übersetzung, Nachdruck,
Mikroverfilmung oder vergleichbare Verfahren
sowie für die Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen.
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

© 2003 by Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH,
Sitz Stuttgart.

Druck: Druckerei Proff, Eurasburg.
Printed in Germany

VORWORT

Musik in das Zentrum der wissenschaftlichen Arbeit zu stellen, zu der man einen besonderen emotionalen Zugang hat, ja von der man sogar sagen kann, man „liebe“ sie, hat für mich immer eine besondere Gefahr dargestellt. Die Gefahr sah ich in der Vermengung von *emotio* und *ratio*, darin, den Gegenstand nicht objektiv genug beurteilen zu können und bei wichtigen Entscheidungen sowie bei der Interpretationen der Fakten von subjektiven Vorlieben geleitet zu werden. Zugleich hegte ich aber auch Befürchtungen, die Liebe zur betreffenden Musik durch allzu intensive intellektuelle Auseinandersetzung nach und nach zu verlieren, und so doppelte Nachteile in Kauf nehmen zu müssen. Dass eine solche Konstellation doch eine glückliche ist, um die uns Kollegen von anderen Fächern beneiden können, hat mir die vorliegende Arbeit bewiesen.

Die Arbeitsbedingungen für das Projekt waren überaus günstig. Unmittelbar vor meiner intensiven Beschäftigung mit Schubert ging die Privatbibliothek unseres damals kürzlich verstorbenen Honorarprofessors Walter Gerstenberg in den Besitz des Salzburger Instituts über, wodurch seine Handexemplare der Schubert-Literatur in meinem Arbeitszimmer griffbereit zur Verfügung standen. Das Schubert-Jahr 1997, in dem ich offiziell das Projekt begonnen habe, führte zudem zu einer Fülle von grundlegenden Neuerscheinungen, die den Einstieg in das Thema enorm erleichterten und beschleunigten. Insbesondere das *Schubert Handbuch* mit seinen gediegenen Übersichtskapiteln sowie das *Schubert Lexikon* mit Detailinformationen und aktuellen Literaturverzeichnissen waren dabei eine große Hilfe. Schubert-Kongresse in Wien, Paris, Duisburg (1997) und Leeds (2000) gaben außerdem die Möglichkeit, schnell auf den letzten Stand der Forschung zu kommen und Kontakte zu Fachkollegen und -kolleginnen zu knüpfen.

Den größten Gewinn aber hatte ich durch die Zuerkennung des APART-Stipendiums (Austrian Programme for Advanced Research and Technology), verliehen von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Dieses wohl-dotierte Habilitationsstipendium ermöglichte mir, drei Jahre lang völlig ungestört und unbelastet, mit meinen vollen intellektuellen Kräften, in innerer und äußerer Freiheit mich dem Thema ganz widmen zu können. All jenen, die sich dabei für mich und mein Projekt eingesetzt haben, bin ich zu großem Dank verpflichtet.

Ein weiterer Vorteil war meine Nähe zu Wien. Da die meisten Schubert-Quellen dort aufbewahrt sind, konnte ich nicht nur wie anfangs wochenweise, sondern später auch spontan für einzelne anfallende Fragestellungen in Wiener Archiven und Bibliotheken in lebendigem Kontakt mit den Autographen forschen. Dabei waren mir meine Schwiegereltern Helene und Walter Brandl (Mürz zuschlag) bei der Kinderbetreuung und das Ehepaar em. Prof. Haller (Graz) bei der Herbergsuche eine große Hilfe.

Zu danken gilt es aber auch den Kollegen und Freunden, die mir als Gesprächspartner und kritische Leser ihre Zeit und Aufmerksamkeit schenkten: Morton Solvik, Martin Eybl, Gernot Gruber (alle Wien), Walther Dürr, Werner Aderhold (Tübingen), Jürg Stenzl (Salzburg), Claudia Maurer-Zenck (Graz), Dietrich Berke (Kassel), Wolf-Dieter Seiffert (München), Jean-Claude Zehnder (Basel), Ulrich Konrad (Würzburg), Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich), Gerrit Wadelich (Berlin) und nicht zuletzt meinem Mann, Johannes L. Brandl, der aufgrund unzähliger anregender Fachgespräche beinahe den Anspruch eines Co-Autors erheben kann. Ihm, meinem schärfsten Kritiker, ist auch diese Arbeit in Liebe gewidmet.

Der vorliegende Text wurde als Habilitationsschrift im Sommersemester 2001 bei der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Salzburg eingereicht.

Salzburg, im Herbst 2002

Andrea Lindmayr-Brandl

„Gestern erhielt ich [...] die skizzierte [E Dur-] Sinfonie Ihres Bruders, die Sie mir zu eigen gemacht haben. Welche Freude Sie mir durch ein so schönes, so wertvolles Geschenk bereiten, wie herzlich dankbar ich Ihnen für dies Andenken an den hingeschiedenen Meister bin, [...] ist mir's doch, als ob ich gerade durch das Unvollendete des Werks, durch die unfertigen, hin und her gestreuten Bemerkungen persönlich und genauer und vertrauter mit Ihrem Bruder bekannt würde, als es durch ein ganz fertiges Stück hätte geschehen können.“

(Felix Mendelssohn Bartholdy)

„Schuberts H-moll-Symphonie, ein treues Spiegelbild der künstlerischen Individualität ihres Schöpfers, ist leider Fragment geblieben. So gleicht sie auch in ihrer Form dem äußeren Lebensgang des Meisters, der ja in der Blüte seines Lebens, in der Vollkraft seines Schaffens, vom Tode hinweggerafft wurde.“

(Hugo Wolf)

„Fragmente von classischen Autoren, sie mögen von was immer für einer Gattung seyn, sind schä[t]zbar.“

(Constanze Mozart)

INHALTSVERZEICHNIS [HCS]

VORWORT	4
KAPITEL I - FRAGMENTTHEORIE	24
1. WAS IST EIN FRAGMENT?	24
Bestehende Fragmentdefinitionen und ihre Problematik	24
Die Abgrenzung des Fragments von Entwurf und Skizze	26
Allgemeine Grundtypen des Fragments	30
Fragmentbezüge in der Musik	37
2. DER INTUITIVE FRAGMENTBEGRIFF UND SEINE KATEGORIEN	39
Der intuitive Fragmentbegriff	39
Vorstufen zu systematischen Fragmentkategorien	41
Die Kategorisierung von Fragmenten	42
3. FRAGMENT UND MUSIKALISCHER WERKBEGRIFF	
Ist ein Fragment ein Werk?	48
EXKURS: Die Nummerierung der Sinfonien	52
4. WANN IST EIN WERK FERTIG?	56
5. STATISTIK	62
Wieviele Fragmente im Œuvre Schuberts gibt es?	63
Wie hoch ist der Anteil der Fragmente am Gesamtschaffen Schuberts?	64
Treten Fragmente zu einem bestimmten Zeitraum gehäuft auf?	65
Gibt es bestimmte Gattungen mit einem besonders	69
Zusammenfassung	73
KAPITEL II - DIE VIELFALT DER FRAGMENTE	76
1. ÜBERLIEFERUNGSFRAGMENTE UND MANUSKRIFTFRAGMENTE	76
Beschneidung einzelner Manuskriptblätter	77
Lagenstruktur des Manuskripts	78
Das Fehlen einzelner Stimmen	80
Abbruch des Notentextes am Blatt- oder Seitenende	81
Fehlender Beginn des Notentextes	82

Ergänzende Informationen aus anderen Quellen	84
Statuswechsel	85
2. ENTWURFSFRAGMENTE UND REINSCHRIFTFRAGMENTE	87
Wie erkennt man ein Entwurfsfragment?.....	88
Wie erkennt man ein Reinschriftfragment?.....	89
Der Abbruch.....	90
Wie verhalten sich Entwurfsfragmente zu den Ersten Niederschriften?.....	91
3. STUDIENFRAGMENTE	94
Instrumentationsübungen.....	94
Italienische Gesangskompositionen.....	96
Kontrapunktstudien.....	98
Instrumentalfugen	98
Kanonkompositionen	101
4. PSEUDOFRAGMENTE	103
5. „STERBEFRAGMENTE“	107
KAPITEL III - DIE ZENTRALE FRAGMENTKATEGORIE:	
KOMPOSITIONSFRAGMENTE	112
1. TYPOLOGISIERUNG UND BESTAND	112
Mehrfachfragmente.....	116
Unklarheiten in der Bestimmung der Gattung.....	117
Unsicherheiten in der Bestimmung des Fragmentstatus	119
2. SCHUBERTS ARBEITSWEISE	122
Manuskripttypen	124
Der hypothetische Arbeitsablauf	127
Zusammenschau und Konsequenzen für die Manuskripttypologie	132
3. DETAILBEOBACHTUNGEN ZUM ARBEITSPROZESS.....	133
Titelseite und Kopf	133
Manuskriptcharakter und Schreibmaterial	134
Die Konzeption des Ganzen	136
Zeilenweises Arbeiten.....	137
Abschnittweises Arbeiten	140

Die Textierung von Vokalkompositionen	142
Der Arbeitsablauf bei Zyklusfragmenten	143
Akkoladenwechsel und Seitenwechsel	146
Kanzellierungen	146
4. DER ABBRUCH	148
Der Ort des Abbruchs.....	148
Der Grund des Abbruchs	151
Zusammenfassung	157
5. STELLENWERT UND BEDEUTUNG DER KOMPOSITIONSFRAGMENTE	157
Fragmente als Krisenindikator ?	162
KAPITEL IV - DAS GENRE DER KLAVIERMUSIK	168
1. KLAVIERTÄNZE	169
2. KLAVIERMUSIK ZU VIER HÄNDEN	180
Spezielle Aspekte des Arbeitsprozesses bei vierhändiger Klaviermusik.....	180
3. KLAVIDERSONATEN UND KLAVIERSTÜCKE	188
3. 1. Manuskripttypologie.....	190
3.2. Einzelsätze und Sonatensätze	199
Der Ort des Abbruchs	202
3.3. Sonaten.....	215
Die Norm der Drei- oder Viersätzigkeit.....	218
Die Norm der tonartlichen Geschlossenheit	219
Die Norm der Satzfolge	221
Einzelsätze als Ergänzung unvollständiger Sonaten	222
KAPITEL V - VIER AUSGEWÄHLTE BEISPIELE	228
1. DIE SINFONIE IN H-MOLL D 759 (GENANNT „DIE UNVOLLENDETE“)	228
Vorgeschichte, Manuskript und Arbeitsprozess	230
Der abgebrochene dritte Satz	234
Die Chronologie der Ereignisse.....	241
Die Brüder Hüttenbrenner und die Wiener Intrigen	245
Schuberts Werkverständnis	250
2. „GESANG DER GEISTER ÜBER DEN WASSERN“	256
Die Chronologie der Quellen	258

Überlieferungsfragmente	262
Kompositionssfragmente	264
Vollständige Vertonungen und der Zusammenhang der Bearbeitungen.....	266
3. „DER GEISTERTANZ“	273
Die Texvorlage	274
Die erste Bearbeitung D 15.....	276
Die zweite Bearbeitung D I5A	281
Die dritte Bearbeitung D I16	287
Zusammenfassung	292
4. DIE SONATE IN C FÜR KLAVIERD 840 (GENANNT „RELIQUIENSONATE“)	293
Das Manuskript.....	295
Der Abbruch des Menuetts und der Abbruch der Sonate als Ganzes	298
Gründe für den Abbruch	302
KAPITEL VI - FRAGMENTREZEPTION	306
1. FRAGMENTVERSTÄNDNIS.....	306
Franz Schubert.....	306
Freunde und Zeitgenossen	309
2. UBERLIEFERUNGSGESCHICHTE	312
Fragmente im Nachlass: Ferdinand Schubert - Schneider - Dumba	312
Das Manuskriptkonvolut im Wiener Männergesang-Verein	315
3. AUFFÜHRUNGEN UND DRUCKLEGUNG.....	318
Der Musikmarkt im 19. Jahrhundert	318
Die Schubert - Gesamtausgaben	322
4. VERVOLLSTÄNDIGUNGEN	326
Die Unvollendete.....	326
Andere Fragmente	328
20. Jahrhundert	330
ANHANG 1 - MANUSKRIFTBESCHREIBUNGEN	338
ANHANG 2 - FRAGMENTKATEGORIEN IM ÜBERBLICK	
I . ÜBERLIEFERUNGSFRAGMENTE	357

2. MANUSKRIFTFRAGMENTE	358
3. ENTWURFSFRAGMENTE	360
4. REINSCHRIFTFRAGMENTE	361
5. STUDIENFRAGMENTE	361
6. PSEUDOFRAGMENTE	362
7. KOMPOSITIONSFRAGMENTE	363
7.1. KOMPOSTTIONSFRAGMENTE (NACH GATTUNGEN)	363
7.2. KOMPOSITIONSFRAGMENTE (CHRONOLOGISCH)	366
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	376
VERZEICHNIS DER BIBLIOTHEKSKÜRZEL	377
LITERATURVERZEICHNIS	378
WERKREGISTER	388
INHALTSVERZEICHNIS (Original)	395

EINLEITUNG

Nachdem die Musikwissenschaft als vergleichsweise junge Wissenschaft ihre erste Aufgabe darin sah, die musikalischen „Meisterwerke“ zu erschließen sowie Editionen und umfassende Repertoirestudien vorzulegen, ist es nun an der Zeit, auch die unvollendet gebliebenen Werke eingehender zu studieren. Es genügt dafür nicht, sich auf einzelne herausragende fragmentarische Werke zu beschränken; der Typus „Fragment“ muss als eigene, vollwertige Kategorie eingeführt werden. Dieser Forderung liegt die Einsicht zugrunde, dass das bisherige Verständnis der kompositorischen Entwicklung eines Komponisten lückenhaft bleibt, wird sein Œuvre nur als chronologische Aneinanderreihung von abgeschlossenen Werken betrachtet. Der Gegensatz „fragmentarisch – vollendet“ wird im Lichte dieser Betrachtung wertfrei behandelt, d.h. das Fragment wird gleichwertig und bedarf gleichermaßen der intensiven Zuwendung der Forschung. Sucht man Verständnis für den kreativen Geist, so wird man besonders bei Fragmenten in vielen Fällen zu weitreichenden Erkenntnissen kommen. Denn aus dem jeweiligen Stadium des Abbruchs lassen sich verschiedene Stufen des Arbeitsprozesses ablesen, die im vollendeten Werk nicht leicht oder gar nicht mehr zu erkennen sind.

Bei Franz Schubert ist die Dringlichkeit der Frage nach den Fragmenten besonders evident, gehört doch die „Unvollendete“ gemeinsam mit Mozarts Requiem und Bachs „Kunst der Fuge“ zu den berühmtesten Beispielen dieser Spezies. Die „Unvollendete“ – das Fragment der Musikgeschichte schlechthin – ist bei weitem nicht das einzige unabgeschlossene Werk Schuberts: Je nach Definition von „Fragment“ finden wir zwischen rund achtzig und zweihundert Werke dieser Kategorie in seinem Œuvre. Die Schubert-Forschung hat der Bedeutung der Fragmente dadurch Rechnung getragen, dass ihnen sowohl im Werkverzeichnis als auch in der Neuen Schubert-Ausgabe ein gebührender Platz eingeräumt wurde. Trotzdem sind bisher nur wenige Einzelstudien und kleinere Arbeiten zu Werkgruppen erschienen.¹ Die Identifizierung der drei Symphonie-Fragmente vor etwa zwanzig Jahren hat gezeigt, wie sehr das Wissen um die Existenz von unvollständigen Werken das Verständnis des Sinfonieschaffen Schuberts verändern und fördern kann.

Eine umfassende Studie, die sich mit der Kategorisierung des gesamten Fragmentbestandes und der vielschichtigen Auswertung des betreffenden Repertoires beschäftigt, war bislang noch ausständig und wurde in der Literatur immer wieder als Desideratum angesprochen. Mit der vorliegenden Arbeit soll einer-

| Z.B. Walther Dürr, Schuberts Vokalfragmente, in: *Zeichen-Setzung* S. 271–281; Ernst Hilmar, Some New Aspects of the Problems of the Fragmentary Instrumental Composition in Schubert's Oeuvre, in: *The TASJ Journal* 1 (1996), S. 21–25; Reinhard van Hoorickx, The chronology of Schubert's fragments and sketches, in: *Schubert Studies* S. 297–325.

seits diese Lücke innerhalb der Schubert-Forschung geschlossen werden, andererseits ein Beitrag zu einem neuen Werk- und Fragmentverständnis im Allgemeinen geleistet werden.

Kunstwerke in fragmentarischer Form üben für viele einen besonderen Reiz aus. Es umgibt sie die Aura des Geheimnisvollen, sie strahlen eine ihnen eigene Ästhetik aus und fordern den Rezipienten heraus, das fiktive Ganze von sich aus zu imaginieren. Dazu kommt ein Schaudern vor der Geschichtlichkeit des Fragments angesichts des Verlustes von Teilen aufgrund der Überlieferung, und ein Odium des Scheiterns bei Werken, die vom Künstler nicht zu Ende geführt wurden. Das Unvollendete als offene künstlerische Form stellt eine dritte Spielart des Fragments dar, die vor allem bei Kunstwerken des 19. und 20. Jahrhunderts eine Rolle spielt.

Eine solch mannigfache und vielfach positive Bewertung des Fragments, wie wir sie heute kennen, war nicht immer gegeben. Die Kulturgeschichte des fragmentarischen Kunstwerks, deren umfassende Darstellung noch zu schreiben ist, beginnt in der Renaissance mit dem Auffinden von griechischen und römischen Statuen, die durch die wechselvolle Überlieferung meist nur als Torso erhalten blieben.² Eine Antikenbegeisterung, die aufgrund der bruchstückhaften Ausgrabungen eine idealisierte Vergangenheit imaginierte, führte zu umfangreichen Sammlungen in Kunstkabinetten und Akademien, in denen die originalen antiken Torsi, Gipsabgüsse und Kopien auch als Studienmaterial für Künstler und Kunstrelehrte zur Verfügung gestellt wurden. Die durch den Verlust von Teilen unvollkommene Darstellung des menschlichen Körpers empfand man allerdings als unzivilisiert, sodass man fehlende Gliedmaßen neu gestaltete und Köpfe ergänzte – eine Gepflogenheit, die sich bis ins 19. Jahrhundert hielte.³

Aus der Vielzahl der erhaltenen Torsi sticht der sogenannte „Torso vom Belvedere“ durch seine außergewöhnliche Rezeptionsgeschichte besonders hervor. Der leicht verdrehte, männliche Rumpf ist vermutlich 50 vor Christus entstanden und war seit Beginn des 16. Jahrhunderts als Inbegriff der Griechischen Kunst im Hof des Belvederes im Vatikan aufgestellt. Aufgrund seiner hohen künstlerischen Ausdruckskraft wurde er von Künstlern wie Michelangelo und Bernini mit großer Bewunderung bedacht und avancierte in seiner fragmentarischen Form durch zahlreiche Abbildungen bald zum charakteristischen Attribut.

2 Ein „Torso“ ist seiner ursprünglichen Wortbedeutung nach ein menschlicher Körper, dessen Rumpf erhalten, Extremitäten und Kopf jedoch abgebrochen oder stark beschädigt sind. Erst später wurde der Begriff auch für andere bruchstückhafte Werke der Bildhauerkunst und im Weiteren als Synonym für einen allgemeinen Fragmentbegriff verwendet. Zur Wortbedeutung von „Fragment“ siehe S. 31f.

3 Siehe dazu Francis Haskell und Nicholas Penny, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500–1900*, New Haven und London 1981, 1982/2; Josef Adolf Schmoll, *Der Torso als Symbol und Form. Zur Geschichte des Torso-Motivs im Werk Rodins*, Baden-Baden 1954; Werner Schnell, *Der Torso als Problem der modernen Kunst*, Berlin 1980.



Abbildung 1: Eugène Delacroix, Torso vom Belvedere (Rom/ Vatikan), um 1817–1821

but der Bildhauerkunst. Hat der Archäologe Winckelmann das Bruchstückhafte an ihm als „halbe Vernichtung“ und „grausame Mißhandlung“ noch negativ gewertet,⁴ so lässt die Beischrift zu einer Zeichnung des Torsos von Delacroix einen Wandel in der Ästhetik des Fragments erkennen:

„Bezeugen kann ich, dass die Zeit die hochfliegenden Werke der Alten zerstört. Ihr jungen Schönheiten, ihr Liebesmeisterwerk, denkt nur daran, beim Anblick meiner Überreste die Augenblicke, die nie wiederkehren, gut zu nutzen. Mein Erbteil, das sind die Jahrhunderte, das eure, das ist kaum ein einziger schöner Tag.“⁵

Ebenso wie die künstlichen Ruinen, die seit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts ein charakteristisches Element der Landschaftsgärten bildeten, beschwört das Fragment nun historisches Alter und verweist symbolisch auf die Vergänglichkeit von Kunst und Menschenwerk sowie auf die Vergeblichkeit („vanitas“) des menschlichen Strebens insgesamt.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts findet erneut ein Bedeutungswandel statt, der das Fragmentverständnis bis heute mitprägt. Vor allem in der Literatur entdeckte man im unvollendeten Werk eine eigene ästhetische Kategorie, die dem romantischen Weltbild ideal entsprach. Als Ausdruck der Begrenztheit der Sprache, die im Gegensatz zur Fülle der Welt steht, ist das Fragment nicht länger das Nicht-Erreichte, Bruchstück-Gebliebene oder Zerstörte, sondern wird als

- 4 Zitiert nach Herbert von Einem, Der Torso als Thema der bildenden Kunst, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft 29 (1935), S. 331–334, S. 331.
- 5 Zitiert nach einer Übersetzung in Antoinette Le Normand-Romain, Der Torso vom Belvedere, in: Das Fragment. Der Körper in Stücken, Bern 1990, S. 98–115, S. 99.

Projekt gesehen, als Keim eines werdenden Objekts, und als Vorstufe einer ersehnten Synthese, die im Widerstand zu einer Geschlossenheit des Systems steht. Dass diese romantische Vision sich in Sprache nicht mehr vollständig erfassen lässt, drückt Friedrich Schlegel in dem berühmten Diktum aus: „Viele Werke der Alten sind Fragment geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bey der Entstehung.“⁶

Das Fragment in der romantischen Literatur konnte verschiedene Formen annehmen. So waren im englischsprachigen Raum mehrere Jahrzehnte kürzere Erzählungen mit offenem Schluss in Mode, die regelmäßig in Magazinen erschienen und der Unterhaltungsliteratur zuzurechnen sind.⁷ Dem entsprachen ebenso äußerlich abgebrochene, jedoch anspruchsvollere Werke der deutschen Frühromantik, wie etwa Schlegels Roman *Lucinde* oder Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*. Die Bezeichnung „Fragment“ konnte aber auch im Titel eines literarischen Werkes auftreten und bei einem äußerlich abgeschlossenen Werk auf eine innere Offenheit verweisen. Goethes Meisterwerk mit dem oftmals unterschlagenen vollständigen Titel *Faust. Ein Fragment* und Samuel Coleridges *Kubla Khan* sind die bekanntesten Beispiele.

Schließlich ist noch jene Fragmentform anzusprechen, die im Kreis der Jenaer Frühromantiker, insbesondere von dem schon genannten Friedrich Schlegel publiziert und theoretisch gefasst wurde. Dabei handelt es sich um Aphorismen, die in wenigen Sätzen „die größte Masse von Gedanken in dem kleinsten Raum“⁸ konzentrieren sollen und dabei nicht zu Ende Gedachtes, sondern Vorläufiges präsentieren, um den Leser zum Weiterdenken aufzufordern. Wichtig ist die formale Abgeschlossenheit des Gedankens, der autonom existieren soll: „Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel.“⁹ Schlegels Fragmente, die unter anderem als Sammlung in der von ihm gegründeten Zeitschrift „Athäneum“ veröffentlicht wurden, sollten trotz ihrer Verschiedenartigkeit nicht individuell, sondern als System verstanden werden, das insgesamt ein Ganzes, ein geistiges Universum bildet.

Wesentlich ist bei allen Spielarten des romantischen literarischen Fragments, dass es erstmals als gewollte Kunstform auftritt und positive ästhetische Wertungen konnotiert. Schlegel bekennt in einem als Brief verfassten Text: „Unvollendung giebt dem Erhabenen für mich einen neuen höhern Reiz. Seine Würde erscheint mir dadurch unmittelbarer, reiner.“¹⁰

6 Ernst Behler et al. (Hg.), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Band II, Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801), hg. von Hans Eichner, München-Zürich 1967, S. 169.

7 Mukhtar Ali Isani, The „Fragment“ as Genre in Early American Literature, in: *Studies in Short Fiction* 18 (1981), S. 17–26; Edward W. Pitcher, The „Fragment“ in Early American Literature: A Response, *Studies in Short Fiction* 19 (1982), S. 169–171.

8 Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm, zitiert nach Franz Norbert Mennemeier, Fragment und Ironie beim jungen Friedrich Schlegel, in: *Poetica* 2 (1968), S. 348–370, S. 350.

9 *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Band II S. 197.

10 Zitiert nach Mennemeier, *Fragment* S. 364.

In den anderen Kunstsparten außerhalb der Literatur setzte sich ein vergleichbarer Fragmentbegriff weniger deutlich und erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts durch. In der bildenden Kunst war es Auguste Rodin, der seine fragmentarischen Plastiken zu vollständigen Kunstwerken erklärte und so mit dem Schein einer vollkommenen, versöhnnten Welt bricht. Rodin tat dies in bewusster Anknüpfung an die Rezeptionsgeschichte der antiken Torsi, von denen er selbst eine umfangreiche Sammlung besaß, indem er den *Torso vom Belvedere* als Hauptbestandteil der „Allegorie der Künste“ (Brüssel, Palais des Académiens) lebensgroß nachbildete und so in seiner traditionellen Bedeutung bestätigte. Ein Sonett seines Sekretärs Rilke, „Archaischer Torso Apollos“, das das Fragment als überwältigend vollkommen beschreibt, gilt als Schlüsselwerk für die Absage an das Kunstwerk im emphatischen Wortsinn des 20. Jahrhunderts.¹¹

Im Zuge dieses neuen Fragmentverständnisses sah man in der Kunstgeschichte nun auch die auffallende Vielzahl von unvollendeten Werken Michelangeli in neuem Licht. Man spekulierte mit der Hypothese einer Ästhetik des „non-finito“, nach der Michelangelo besonders in seinen späten Jahren in Arbeit befindliche Plastiken zur Steigerung ihres Ausdrucks bewusst unvollendet ließ. Diese Werke wären in einer expressionistischen Deutung durch ihre „Präfiguration“ und ihren „künstlerischen Vorgehalt“ zumindest innerlich vollendet.¹²

Das Fragment in der Kunst des 20. Jahrhunderts umfasst eine Vielzahl von Bedeutungen. Neben Werken, die durch den Tod ihres Autors nicht mehr fertiggestellt werden konnten – Musils Epochroman *Der Mann ohne Eigenschaften* sei hier stellvertretend genannt – ist es vor allem die „bewusste künstlerische Gestaltungsabsicht, die auf der unaufgelösten Spannung zwischen der Intention auf das Ganze und der Partikularität der Darstellung beruht.“¹³ Das fragmentarische Kunstwerk kann als Form der Utopie verstanden werden, als Resultat einer verloren gegangenen Totalität menschlicher Existenz, kann aber auch eine Vielzahl von anderen Deutungen in sich aufnehmen. Seine Offenheit ist repräsentativ für das Chaos in der Welt.

Im Bereich der Musik stellen sich die Bedingungen für die künstlerische Ausdrucksform des Fragments anders dar als in der Literatur oder in den bildenden Künsten. Im Gegensatz zu den primär auf das Auge wirkenden oder durch Worte vermittelten Kunstwerken ist in der Musik das zentrale Organ der Wahrnehmung das Ohr, ein Organ, mit dem man offensichtlich weit weniger gut Fehlendes imaginieren kann. Freilich können wir uns das Notenbild von bruchstückhaften oder unvollendeten Kompositionen auch vor Augen führen und so das Fragmen-

11 Peter Horst Neumann, Rilkes „Archaischer Torso Apollos“ in der Geschichte des modernen Fragmentarismus, in: Fragment und Totalität, hg. von L. Dällenbach und C. L. H. Nibbrig, Frankfurt/ Main 1984 (edition suhrkamp, NF 107), S. 257–274.

12 Herbert von Einem, Michelangelo. Bildhauer-Maler-Baumeister, Berlin 1973; Werner Körte, Das Problem des Nonfinito bei Michelangelo, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 7 (1955), S. 293–302; Eric Rothstein, „Ideal Presence“ and the „Non Finito“ in Eighteenth-Century Aesthetics, in: 18th Century Studies 9 (1975/76), S. 307–332.

13 Lexikon der Ästhetik, hg. von Wolfhart Henckmann und Konrad Lotter, München 1992, S. 69.

tarische des Werkes erfassen. Der eigentliche Sinn von Musik liegt aber im Erklingen, und gerade dabei stellen sich uns bei unvollständigen Kompositionen große rezeptionsästhetische Hürden entgegen.

Die meisten Fragmente in der Musikgeschichte sind demnach auch Fragmente der Überlieferung oder abgebrochene Werke, die nur durch die Ergänzung Dritter zur Aufführung gebracht werden können. Kompositionen, die nicht sinnfällig schließen, waren aus ästhetischen Gründen bis zu Beginn des 20. Jahrhundert kaum denkbar. Anders verhält es sich mit äußerlich abgeschlossenen Werken, die jedoch in ihrer klanglichen Konzeption Offenheit suggerieren. Diese Form des Fragmentarischen, die typisch für das romantische Kunstideal ist, finden wir am deutlichsten im Werk von Robert Schumann, sowohl in den Liedern als auch in seiner Klaviermusik,¹⁴ aber auch bei Frédéric Chopin¹⁵ und anderen Zeitgenossen. Erst ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, insbesondere ab den Siebzigerjahren, entstanden vermehrt Werke, die bewusst als Fragmente konzipiert sind und auch in der formalen Anlage offen bleiben. *Fragmente – Stille, An Diotima* (1979) von Luigi Nono ist das bislang bekannteste und vielschichtigste Beispiel dafür.¹⁶

Auch die nicht zu Ende geführten Werke von Franz Schubert sind nicht in der Absicht entstanden, als fragmentarische Kompositionen in die Musikgeschichte einzugehen. Sie sind viel eher Dokumente aus der Kompositionswerkstatt und haben erst durch ein rezeptionsgeschichtliches Interesse am Fragment an Bedeutung gewonnen. In diesem Zusammenhang wird in Fachkreisen immer wieder auf die Fragmenttheorie von Friedrich Schlegel verwiesen, zu dem ja zumindest biographische Bezüge bestehen. Schlegel war ab 1809 als Hofsekretär bei der Wiener Armeehofkommission tätig, gründete die „Österreichische Zeitung“ und den „Österreichischen Beobachter“ und wurde 1825 von Metternich zum k.k. Legationsrat ernannt. Daneben hielt er an der Wiener Universität Vorlesungen über Politik, Philosophie und Literatur, die großen Zulauf hatten und teilweise auch publiziert wurden. Im Wiener Gesellschaftsleben scheint der „Schubert-Kreis“ mit dem „Schlegel-Hofbauer-Kreis“ nur über Mittelpersonen wie Franz von Bruchmann oder Karoline Pichler in Verbindung gewesen zu sein. Persönlicher Kontakt zwischen Schubert und Friedrich Schlegel ist im Jahr 1825 anlässlich einer spiritistischen Séance belegt, Vertonungen aus dem Zyklus „Abendröthe“ sowie einzelner anderer Gedichte lassen Schuberts generelles Interesse an dessen literarischen Texten erkennen.¹⁷

Ob Schubert in seinen Kompositionen jedoch auf Schlegels Fragmentästhetik Bezug nahm, ob er überhaupt damit vertraut war, ist eine andere Frage. Wie oben

¹⁴ John Daverio, *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*, New York 1993, Kapitel 3: Schumann's Systems of Musical Fragments und „Witz“, S. 49ff.

¹⁵ Siehe dazu die Analyse von dem Prelude in F, op.28, in: Charles Rosen, *The Romantic Generation*, London 1996, S. 96ff.

¹⁶ Siehe dazu Jürg Stenzl, *Frammento come opera musicale*, in: *L'Asino d'oro* iii/1 (1992), S. 90–113, wo auch zahlreiche Beispiele angeführt werden.

¹⁷ Ilja Dürhammer, Schlegel, Schelling und Schubert. Romantische Beziehungen und Bezüge in Schuberts Freundeskreis, in: *Schubert durch die Brille* 16/17 (1996), S. 59–93.

bereits dargestellt, hat Schlegel unter „Fragment“ in seiner Theorie ja eine epigrammatische Darstellungsform verstanden, die geistreich und scharf pointiert ist, von geringer Länge und formal abgeschlossen. Gerade diese Form spielt aber bei Schubert, insbesondere bei dessen Spätwerk mit seiner vielzitierten „himmlischen Länge“, kaum eine Rolle. Eher denkt man dabei an Beethovens Bagatellen-Sammlungen oder Schumanns Klavierfantasie op. 17.¹⁸ Wie weit andere Fragmentbegriffe der romantischen Literaturtheorie auf Schuberts Werk übertragen werden können, und wie weit sich im Allgemeinen literarische Phänomene im Musikalischen auffinden und nachweisen lassen, ist erst ansatzweise erprobt worden.¹⁹

Trotz der geschilderten Schwierigkeiten, die der Rezeption von musikalischen Fragmenten entgegenstehen, haben sich in der abendländischen Musikgeschichte einzelne unvollendete Kompositionen als Meisterwerke im emphatischen Sinn etablieren können. Paradigmatisch ragen drei schon genannte Kompositionen heraus, die sehr unterschiedlichen Konditionen unterlagen: Bachs *Kunst der Fuge* als „inszeniertes“ Fragment, Mozarts *Requiem* als „künstlich vollendetes Fragment“ und Schuberts *Unvollendete* als „natürliches Fragment“.

Die *Kunst der Fuge* BWV 1080 ist als Werk eigentlich kein Fragment. Etwa zehn Jahre vor dem Tod des großen Meisters lag in handschriftlicher Ausfertigung bereits eine erste kürzere, aber in sich geschlossene Fassung dieses Fugenzyklus vor, die zunächst einmal liegen blieb. Erst in den letzten Lebensjahren entschloss sich Bach zu einer Drucklegung und überarbeitete dafür die Komposition, indem er eine neue Konzeption entwickelte und dafür Umgestaltungen und eine Neuordnung des Vorhandenen vornahm sowie einzelne Stücke noch ergänzte. Diese Umarbeitungen geschahen, als die ersten Nummern der *Kunst der Fuge* bereits gestochen waren. Mit dem Tod Bachs war nun nicht nur die Fertigstellung des Druckes unterbrochen, sondern auch unklar, wie die zweite Fassung dieses komplexen und umfassenden Werkes endgültig hätte aussehen sollen. Carl Philipp Emanuel, ältester Sohn und Nachlassverwalter, hat sich um den Abschluss der begonnenen Publikation bemüht noch nicht gedruckte, zugehörige Stücke den bereits gestochenen angefügt, und dabei einen dramatischen Schluss inszeniert. Denn die letzte Fuge des monumentalen Werkes, die nach 239 Taktten abbricht, ist nach dem Stand der jüngsten Forschung in der abgedruckten Fassung bloß ein Entwurf, der spätestens ein Jahr vor Bachs Tod niedergeschrieben wurde, und erst im Zuge der posthumen Drucklegung hintangestellt wurde. Die irreführende Aufschrift hat Carl Philipp Emanuel erst rund dreißig Jahre nach Bachs Tod hinzugefügt: „NB. ueber dieser Fuge, wo der Nahme B A C H im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben.“. Genauso ist der

¹⁸ Siehe dazu Richard Kramer, Distant Cycles. Schubert and the Conceiving of Song, Chicago 1994, S. 199f; John Daverio, Schumann's „Im Legendenton“ and Friedrich Schlegel's Arabeske, in: 19th Century Music 11 (1987/88), S. 150–163.

¹⁹ Richard Kramer, The Hedgehog: Of Fragments Finished and Unfinished, in: 19th Century Music XXI/2 (1997), S. 134–148; siehe zu diesem Problem aber auch Gernot Gruber, Romantische Ironie in den Heine-Liedern?, in: *Schubert-Kongreß* 1978 S. 321–334.

sogenannte „Sterbechoral“ BWV 668 mit dem sprechenden Titel *Wenn wir in höchsten Nöten sein*, den laut Kommentar zum Erstdruck „der selige Mann in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegreife in die Feder dictiret hat“, ein im Grundbestand wesentlich älterer Satz, der eigentlich zu den *Achtzehn Leipziger Chorälen* zählt. Peter Schleuning sieht in diesen späteren Ergänzung der zweiten, heute bekannten Fassung eine „Pionierat des Musik-Marketing“, die die Grundpfeiler der Genieästhetik legte und bewusst eine „Legendenbildung im Dienste des Verkaufs, vor allem aber der Heiligung Johann Sebastian Bachs, der Bach-Familie und der hohen Kunst“ forcierte.²⁰

Legendenbildung, die bereits unmittelbar nach dem Tod des Komponisten einsetzte, umwob auch lange Zeit das Mozartsche Requiem. Ein unbekannter Bote, der bald schon zum „Grauen Boten“ stilisiert wurde, soll Mozart gleichsam als Wink des Schicksals den Auftrag für ein Requiem übermittelt haben, das schließlich sein eigenes werden sollte: Mozart starb, noch bevor er die letzten Nummern in Partitur anlegen und die in weiten Teilen bloß als Vokalsatz mit Continuo ausgefertigten Stücke fertigstellen konnte. Um das ausständige Resthonorar des tatsächlich geheim gehaltenen Auftraggebers noch einfordern zu können, beauftragte die Witwe verschiedene Schüler Mozarts, von denen Franz Xaver Süßmayr schließlich das Werk zu Ende führte. „Künstlich vervollständigt“, mit einer Handschrift, die der von Mozart bewusst angenähert war, wurde das Fragment von Constanze Mozart als Werk ihres Mannes aus der Hand gegeben.²¹

Auch hier war die Möglichkeit der Vermarktung die treibende Kraft, in nicht vollendete Kompositionen einzugreifen, wenn auch gegenüber der Situation bei Bach in genau umgekehrtem Sinn: bei diesem wurde ein Fragment absichtlich „gemacht“, bei Mozart ein Fragment ursprünglich absichtlich vertuscht. Dass Constanze auch aus den restlichen fragmentarischen Kompositionen ihres verstorbenen Mannes Geld herausschlagen wollte, zeigt ein Brief an das Verlagshaus Breitkopf & Härtel. Im Zusammenhang mit den Verhandlungen zu der im Entstehen begriffenen Gesamtausgabe bemerkt sie:

„Sonst habe ich auch noch Bruchstücke [...] von angefangenen und angelegten zum Theil weit bearbeiteten [Kompositionen]. Sind diese denn nicht zu brauchen? Gibt man denn nicht Fragmente, auch noch so klein, wie z.B. von Lessing, von berühmten Schriftstellern heraus? Ich würde in ihrer Stelle bey dem Schlusse eines jeden Fachs solche bruchstücke einrücken. Sie müssen immer lehrreich seyn, und können ja von andern ihre Gedanken benutzt und ausgeführt werden.“²²

- 20 Peter Schleuning, Johann Sebastian Bachs ‚Kunst der Fuge‘, München-Kassel etc. 1993, insbesondere das Kapitel „Antike-Rezeption I: Fragment und ‘Sterbechoral’ – Ideologien II“ S. 182ff; dort auch weiterführende Literatur.
- 21 Christoph Wolff, Mozarts Requiem. Geschichte-Musik-Dokumente. Partitur des Fragments. München-Kassel 1991, insbesondere Kapitel I. Geschichte. Zur Komposition und Ergänzung von Mozarts Requiem S. 9ff; dort auch weiterführende Literatur.
- 22 Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch. Band IV: 1787–1857, Kassel etc. 1962, Brief Nr. 1245 vom 15. Juni 1799, S. 244–253; S. 250.

Bemerkenswert ist hier zum einen der Bezug zu literarischen Fragmenten, die in der Tradition der romantischen Fragmentästhetik freilich eine ganz andere Bedeutung haben als die von Mozart hinterlassenen. Zum anderen fällt der moderne Gedanke ins Auge, in Gesamtausgaben fragmentarische Kompositionen im Anschluss an die vollendeten Werke abzudrucken. Diese „herrlichen Ueberbleibsel“, die, wie Konstanz an anderer Stelle bemerkt, „ein hinlängliches Monument seines unerschöpflichen Geistes“ sind,²³ werden zukunftsweisend als wertvolles Studienobjekt eingeschätzt, aber auch als Fundus für zukünftige Werke anderer Autoren.

Bei Schubert hat weder ein engagierter Sohn, noch eine geschäftstüchtige Witwe, und auch nicht der den Nachlass verwaltende ältere Bruder Ferdinand die Rezeption der *Sinfonie in h D 759*, genannt die „Unvollendete“, bewusst gelenkt. Erst Generationen später war die Sinfonie ans Licht der Öffentlichkeit gelangt und, abgesehen von den Legenden um ihre Wiederentdeckung, von „Inszenierungen“ und „Vervollständigungen“ weitgehend verschont geblieben. Bereits auf dem Programmzettel der Uraufführung wurde klargestellt, dass von der Sinfonie nicht nur die zwei erklingenden Sätze, sondern auch der Anfang eines dritten existierte.²⁴ Ebenso war durch die Angabe des Entstehungsjahres 1822 nicht mit dem Mythos eines „Sterbefragmentes“ spekuliert worden, der das Werk erst später umgeben sollte. Als „natürliches Fragment“ habe ich die „Unvollendete“ bezeichnet, weil das, was wir heute unter diesem Namen im Ohr haben, original Schubert ist – ohne Ergänzung Dritter, und in der vom Komponisten gedachten Satzfolge.

Kommen wir wieder auf den romantischen Fragmentbegriff zurück, dann mag die „Unvollendete“ zwar in ihrer Rezeptionsgeschichte davon berührt worden sein, von ihrer Entstehungsgeschichte her ist dieser jedoch nicht angemessen. Der Abbruch der Komposition hängt mit den immer noch unklaren Umständen der Widmung zusammen und ist vermutlich schaffenspsychologisch zu verstehen.²⁵ Auch wenn der später hinzugesetzte Werkname dezidiert den unvollendeten Status der Sinfonie anspricht, hören wir doch die Musik, die unter diesem Namen erklingt, als vollständig.

Ungleich passender erscheint der romantische Fragmentbegriff, wenn man ihn auf das Lebenswerk Schuberts überträgt. Dieses gleichsam überdimensionierte Fragment erscheint durch den frühen und jähren Tod des Komponisten wie ein unabgeschlossenes Projekt, das in die Zukunft weist, und vor allem im

²³ Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen, Band IV* Brief Nr. 1288, ebenso an Breitkopf & Härtel, vom 1. März 1800, S. 324–331; S. 324. Die ganze Passage lautet: „Fragmente von klassischen Autoren, sie mögen von was immer für einer Gattung seyn, sind schätzbar. Unter den musicalischen verdienen gewiß die des Mozarts alle Achtung und Bewunderung. hätte auch dieser große Meister der Tonkunst nicht so viele vollendeten werke in jedem ihrer Fächer [...] geliefert, so würden diese herrlichen Ueberbleibsel allein ein hinlängliches Monument seines unerschöpflichen Geistes seyn.“ Es folgt ein Verzeichnis von Fragmenten „von einem bleibenden werth“.

²⁴ Siehe Abbildung 10, S. 234.

²⁵ Mehr dazu im Abschnitt V.1. Die *Sinfonie in h-Moll D 759* (genannt „Die Unvollendete“), S. 229.

Spätwerk musikalische Welten anklingen lässt, die in ihrer ganzen Fülle wohl nie fassbar sein werden. In diesem Sinn kann auch die oft kritisierte Grabinschrift von Franz Grillparzer für Schubert positiv gelesen werden: „Die Tonkunst begrub hier einen reichen Besitz, aber noch viel schönere Hoffnungen.“²⁶

Es gibt viele verschiedene Wege, sich dem fragmentarischen Werk Schuberts zu nähern. Bei meinem Weg, der ein empirischer ist, begann die praktische Arbeit mit einer Bestandsaufnahme von Autographen, wobei der Terminus „Fragment“ zunächst nur ein Leitbegriff war. Alle Schubert-Manuskripte, die Anlass zur Vermutung gaben, sie könnten in irgend einem Sinn fragmentarisch sein, wurden von mir eingesehen, überprüft, beschrieben und in eine Datenbank aufgenommen. Bei der Aufarbeitung des Materials, für die ich über 200 Kompositionen im Autograph durchsah, wurde bald deutlich, wie vielfältig und komplex ein Fragment sein kann. Im Vergleich mit den Fragmentbegriffen in anderen Bereichen wie Literatur, Bildende Kunst oder Architektur, besteht das Hauptproblem bei musikalischen Kunstwerken in den wechselnden Bezügen zu verschiedenartigen Totalitäten, auf die hin das Fragment bezogen ist. Was überhaupt Fragment ist, hängt davon ab, was abgebrochen ist: das Manuskript, die vorliegende Niederschrift, oder das Werk als Ganzes. Aus der Erfahrung mit dem Quellenmaterial und den begleitenden theoretischen Überlegungen entwickelte sich im Lauf meiner Arbeit ein „intuitiver Fragmentbegriff“, der auf einem subjektiven optischen Eindruck des Fragmentarischen beruht. Er soll zum einen die Breite des Phänomens erfassen, zum anderen frei von theoretischem Vorwissen sich terminologisch deutlich von dem Begriffspaar Entwurf und Skizze abgrenzen. Untergliederte Fragmentkategorien, für die spezifische Fachtermini eingeführt werden, differenzieren dabei die vielfältigen Erscheinungsformen.

War dieser erste, grundlegende Schritt einmal getan, ergaben sich die Arbeitsschwerpunkte gleichsam von selbst. Sie entsprechen weitgehend der formalen Gliederung dieser Studie, bei der, ausgehend von einer großen Materialfülle, der Fokus zunehmend enger und der Blick auf das einzelne Fragment immer schärfer wird. Dabei sind die einzelnen Kapitel so angelegt, dass jedes für sich gelesen werden kann, wodurch kleinere Überschneidungen in Kauf genommen werden müssen. Außerdem hat jeder dieser Arbeitsschwerpunkte das Potential, selbst zu einem eigenständigen Buch ausgearbeitet zu werden. Bei dieser ersten umfassenden Abhandlung zum Schlagwort „Fragment“ erschien es mir aber wichtiger, in die Breite zu gehen und aufzuzeigen, wie überaus reich dieses Thema auch in seinen methodischen Ansätzen ist.

Inhaltlich von einem „Ergebnis“ eines so großen Projektes zu sprechen, ist im Konkreten schwierig. Neben vielen neuen Erkenntnissen im Detail ist die Arbeit von einer großen, umfassenden Idee getragen, die sich erst in der Fülle und Vielfalt des Materials offenbart. Wie eingangs angekündigt, soll ein neues Frag-

mentverständnis, und damit verbunden ein neues Werkverständnis zur Diskussion gestellt werden, bei dem die Grenzen zwischen Vollständigkeit und Unvollständigkeit weniger scharf und vor allem differenzierter gezogen werden. Aus dieser Sicht ergibt sich auch ein besseres Verständnis der Arbeitsumstände und des Kompositionsprozesses bei Schubert. Das Erkennen der Komplexität des Fragmentbegriffs an sich soll allgemein einem differenzierten Umgang mit fragmentarischen Kompositionen in Zukunft förderlich sein.

KAPITEL I

FRAGMENTTHEORIE

1. WAS IST EIN FRAGMENT?*

Bestehende Fragmentdefinitionen und ihre Problematik

Was ist ein Fragment? Diese Frage erscheint zunächst banal zu sein, können wir doch mit diesem Begriff in unserer Alltagssprache problemlos umgehen. Wir haben zumindest eine vage Vorstellung von einem Fragment und wissen, was damit gemeint ist, auch ohne über eine Definition dieses Begriffs zu verfügen. Wird man jedoch konkret – und das muss man, wenn man den Bestand an Schubertschen Fragmenten sichten und abgrenzen will –, dann wird diese scheinbare Banalität zu einer ernsthaften und grundlegenden Frage, bei der man von den gängigen Musiklexika bis vor kurzem Stich gelassen wurde.¹

Eine erste Durchsicht des Œuvres von Franz Schubert geschieht am besten anhand des Werkverzeichnisses von Otto Erich Deutsch, das seit 1978 in Neuausgabe vorliegt.² Innerhalb des Verzeichnisses trifft man auf vier verschiedene Termini, die Fragmente im weitesten Sinn bezeichnen: „Bruchstück“, „Entwurf“, „Fragment“ und das Adjektiv „unvollständig“. Letztere Bezeichnung wird entweder unspezifisch verwendet oder mit dem Beisatz „unvollständig erhalten“ (D 24) und „unvollständig niedergeschrieben“ (D 980C). „Bruchstück“, „Entwurf“ und „Fragment“ erscheinen sowohl im Haupttitel (etwa *Bruchstück aus einem Satz in d oder F für Streichquartett D 2C, Entwürfe für eine Sinfonie in D D 708A* oder *Fragment eines Orchesterstückes in D D 71C*), als auch im Untertitel und in der Autographenbeschreibung. Im Vorwort findet man unter den „Hinweisen für den Benutzer“ folgende Definition:

„Als Fragment bezeichnen wir eine Komposition, wenn sie unvollständig überliefert ist oder wenn sie von Schubert zwar zu einem großen Teil, jedoch nicht vollständig ausgeführt ist. Hat Schubert hingegen nur einzelne Stimmen entworfen oder nur den Beginn der Komposition skizziert, dann bezeichnen wir sie als Entwurf.“³

* Eine Vorstudie zu den hier weiterentwickelten Gedanken wurde 1997 als Referat auf dem Schubert-Kongress Duisburg vorgestellt und ist im Kongressbericht publiziert (Andrea Lindmayr-Brandl, Das Fragment bei Franz Schubert. Eine terminologische Klärung, in: Schubert-Jahrbuch 1999, Duisburg 2001, S. 141–153).

1 Sachteil Band 8 der zweiten, neu bearbeiteten Ausgabe der *MGG* mit dem Artikel „Skizzen-Entwurf-Fragment“ von Peter Benary war zu Beginn meiner Arbeit noch nicht erschienen. Dieser Artikel wird weiter unten noch angesprochen.

2 Otto Erich Deutsch, Franz Schubert. Thematicsches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge. Neuauflage in deutscher Sprache, bearbeitet und herausgegeben von der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe und Werner Aderhold, Kassel 1978 (*NGA VIII/4*, im weiteren kurz als *Deutsch-Verzeichnis* bezeichnet).

3 *Deutsch-Verzeichnis* S. XVIII (Sperrung original).

Im ersten Satz wird klar, dass mit dem Begriff „Fragment“ zwei sehr unterschiedliche Dinge bezeichnet werden: zum einen eine Komposition, die ursprünglich vollständig war, von der aber Teile des Manuskripts verloren gegangen sind; zum anderen eine „beinahe fertige“ Komposition, bei der der Kompositionsprozess abgebrochen wurde.

Den Herausgebern des Deutsch-Verzeichnisses war jedoch nicht nur an einer isolierten Festlegung des Fragmentbegriffs gelegen, sondern auch an einer Abgrenzung zum Begriff „Entwurf“, der – wie wir später sehen werden – tatsächlich einige Schwierigkeiten bereitet und im zweiten Teil der Definition angesprochen wird. Dass außerdem das Wort „skizzieren“ vorkommt, macht deutlich, dass wir uns bei der Frage nach der Bedeutung von „Fragment“ um die terminologische Differenzierung von gleich drei Fachtermini bemühen müssen, nämlich von „Fragment“, „Entwurf“ und „Skizze“.

Das Deutsch-Verzeichnis gibt mit seinem einschlägigen „Hinweis für den Benutzer“ zwar eine Richtlinie vor, innerhalb der Schubert-Literatur ist der Sprachgebrauch jedoch nach wie vor uneinheitlich und oft willkürlich. Wie verwirrend eine solch unscharfe Terminologie sein kann, soll am Beispiel der *Sinfonien in D* D 615, 708A und 936A angedeutet werden.

Diese drei Sinfonien – allesamt nur im Particellentwurf erhalten und nicht weiter ausgeführt – galten als eine der kleinen Sensationen des Schubert-Jahres 1978. Denn erst durch Detailstudien wurde klar, dass es sich bei dem Manuskriptkonvolut nicht, wie bislang angenommen, um Vorarbeiten zu einer einzigen Sinfonie handelte, sondern um drei verschiedene Werke zwar gleicher Tonart, jedoch unterschiedlicher Entstehungszeit. Die *Symphony in D* des ersten, englischsprachigen Deutsch-Verzeichnisses (dort unter der Nummer 615 gezählt) wird in der deutschsprachigen, überarbeiteten Neuausgabe folgerichtig auf drei verschiedene Deutsch-Nummern „aufgeteilt“ und jeweils mit dem Titel *Entwürfe für zwei Sätze einer Sinfonie in D* (D 615) bzw. *Entwürfe für eine Sinfonie in D* (D 708A, 936A) versehen.

Die „neu entdeckten“ Kompositionen von der Hand Schuberts sind noch im selben Jahr der Fachöffentlichkeit durch einen Faksimiledruck zugänglich gemacht und kommentiert worden – nun allerdings nicht als „Entwürfe“, sondern laut Titelblatt als „Drei Symphonie-Fragmente“.⁴ Die daran anschließende Sekundärliteratur hat diese neue Bezeichnung aufgenommen,⁵ der offizielle Name

- 4 Ernst Hilmar. Nachwort zu: Drei Symphonie-Fragmente. D 615, D 708A, D 936A. Faksimile-Ausgabe. hg. von dems., Kassel 1978.
- 5 z.B. Ernst Hilmar. Neue Funde, Daten und Dokumente zum symphonischen Werk Franz Schuberts. in: Österreichische Musikzeitschrift 33 (1978), S. 266–276; Peter Gülke. Neue Beiträge zur Kenntnis des Sinfonikers Schubert. Die Fragmente D 615, D 708A und D 936A. in: Musik-Konzepte Sonderband Franz Schubert, München 1979, S. 187–220; ders.. Zwischen Ausgriff und Zurücknahme, Wagnis und Taktik. Die Fragmente D 615 und D 708A, in: Jahre der Krise S. 48–56; Paul-Gilbert Langevin, Franz Schuberts symphonische Fragmente im Werden, in: Österreichische Musikzeitschrift 41 (1986), S. 506–509; Hartmut Lück. Die symphonischen Fragmente Franz Schuberts. in: Österreichische Musikzeitschrift 40 (1985), S. 431–433.

im Deutsch-Verzeichnis hat sich nicht durchsetzen können. Doch damit nicht genug. Im Nachwort der Faksimile-Ausgabe wird vom Notentext als „Klavier-skizzen“, vom autographen Manuskript der drei Sinfonien als „Skizzenkonvolut“ gesprochen, eine Terminologie, die die Symphonie-Fragmente in den Begriffsbe-reich der Skizzen drängt. Begriffsverwirrung, wie sie vermutlich aus Unbedachtheit geschehen ist, scheint in der vier Jahre später erschienenen Peters-Ausgabe zur Methode geworden zu sein: Die Transkription der Sinfonien in moderne Notenschrift heißt „Drei Sinfonie-Fragmente [...] Umschrift der Skizzen“, die ergänzte Partitur gibt am Titelblatt den Hinweis „Mit Beiheft: Umschrift der Fragment-Skizzen“.⁶

Diese terminologischen Unschärfen erweisen sich nicht als ein Spezifikum der Schubertforschung, sondern stellen ein allgemeines Problem innerhalb der Musikforschung dar. Walter Benary, der Autor des Artikels „Skizze, Entwurf, Fragment“ in der überarbeiteten Ausgabe der *MGG*, kapituliert gleichsam, wenn es um die Definition und um die Abgrenzung der drei Termini geht:

„Das Begriffensemble Skizze / Entwurf / Fragment entzieht sich einer systematischen wie auch einer historisch-diskursiven Darstellung [...] Einer verbindlichen Definition steht entgegen, daß die Geltungsbereiche der drei Begriffe im gängigen Sprachgebrauch einander teilweise überlagern.“⁷

Eigene Überlegungen zum Terminus Fragment im Allgemeinen und seine sinn-gemäße Verwendung im Bereich der Musik sollen im Folgenden zu einer Defini-tion führen, die einerseits den allgemeinen Sprachgebrauch berücksichtigt, andererseits aber auch als Basis für eine Fachterminologie geeignet ist.

Die Abgrenzung des Fragments von Entwurf und Skizze

Um Abgrenzungskriterien zu Skizze und Entwurf zu entwickeln, werfen wir zunächst einen Blick auf jüngere Arbeiten unseres Fachs mit ähnlicher Thematik. Vorweggenommen sei, dass diese Arbeiten zwar hilfreich sind, um die Problemlage besser zu verstehen, für eine brauchbare Lösung bieten sie aber noch keine ausreichende Basis. Die ihnen zugrunde liegende Vorstellung von einer zeitli-chen Abfolge im Schaffensprozess, innerhalb der Fragmente ein distinkter Ort zugewiesen wird, erweist sich beim näheren Hinsehen sogar als irreführend.

Wegweisend ist die Habilitationsschrift von Ulrich Konrad, die sich auf der Basis von Skizzen und Entwürfen mit Mozarts Schaffensweise auseinander-

- 6 Franz Schubert: Drei Sinfonie-Fragmente. D 615, D 708 A, D 936 A. Partitur und Kommentar von Peter Gülke. Mit Beiheft: Umschrift der Fragment-Skizzen, Leipzig: Edition Peters [1982].
- 7 Peter Benary, Artikel „Skizze, Entwurf, Fragment“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. neu bearbeitete Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Band 8, Kassel etc. 1998, Sp. 1506–1519; Sp. 1506. Ich danke dem Autor für die Möglichkeit der Einsichtnahme in das Manuskript noch vor der Drucklegung des Bandes.

setzt.⁸ Zwei etwa gleichzeitig publizierte Aufsätze ergänzen den dort zunächst ausgesparten Aspekt des Fragments.⁹ Auch Konrad vermisst wissenschaftlich Verbindliches und versucht, zumindest für die Mozartforschung eine Beschreibung der drei Begriffe zu geben:

„Die **S k i z z e** stellt innerhalb des Kompositionsvorgangs die erste Form der schriftlichen Fixierung einer musikalischen Gestalt dar. Ihr Inhalt kann, bezogen auf die weitere Ausführung der Gestalt, vorläufig oder endgültig sein. Im darauffolgenden **E n t w u r f** wird die erste, satzkonstitutive Schicht der endgültigen Fassung eines Werkes oder Werkabschnittes festgehalten. Er ist reinschriftlich angelegt; aus ihm kann die schließlich vollständige Partitur erwachsen. Das **F r a g m e n t** ist eine auf dem Weg vom Entwurf zur Endgestalt nicht abgeschlossene Ausfertigung eines Werkes oder Werkabschnittes; es kann in sich voll ausgeführte Kompositionsteile bergen.“¹⁰

In diesen Ausführungen wird deutlich, dass mit Skizze, Entwurf und Fragment verschiedene Stadien des Arbeitsprozesses angesprochen werden. Der Terminus „Fragment“ bezeichnet dabei einen musikalischen Text, der zwar noch unfertig ist, gegenüber Skizze und Entwurf dem fiktiven vollständigen Werk jedoch am nächsten steht. Konkret kann man sich vorstellen, dass der Komponist, von Skizze bzw. Entwurf ausgehend, an der Ausfertigung der kompletten Partitur arbeitet und genau diesen Prozess vor Fertigstellung des Werkes abbricht.

Ein ähnlicher Gedanke – nämlich dass das Fragment aus der letzten Phase des Arbeitsprozesses stammt – dürfte Christoph Wolff geleitet haben, als er sich in einem sehr anregenden Beitrag zum Europäischen Musikfest Stuttgart 1991 mit dem Fragmentbegriff auseinandersetzte. Er schlägt, im Blick auf Mozart und Schubert, folgende Definition vor:

„Als Fragment sollte nur eine solche Aufzeichnung gelten, die nach Ausweis der Quellenlage sowie der musikalischen Faktur zur Fertigstellung gedacht war, d.h. eine tatsächlich vollendbare Komposition darstellt.“¹¹

Dass diese Sichtweise nicht an die Arbeitsweise eines spezifischen Komponisten gebunden, sondern generalisierbar ist, macht Benary schon im ersten Satz seines MGG-Beitrags deutlich: „Skizze, Fragment und Entwurf bezeichnen unterschiedliche Formen und Grade der Unvollständigkeit eines Werkganzen.“ Und später heißt es: „Fragment bezeichnet einen weitgehend oder vollständig ausgearbeiteten Zusammenhang als Teil eines Werkganzen.“¹² Reiht man die oben angesprochenen Begriffe nach dem Vollendungsstadium der autographen **Niederschrift**, die sie bezeichnen, so entsteht folgendes allgemeines Schema:

8 Ulrich Konrad, **Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen**, Göttingen 1992 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen III/201).

9 Ulrich Konrad, **Bemerkungen zu Problemen der Edition von Mozart-Skizzen**, in: **Die Musikforschung** 44 (1991), S. 331–345; ders., **Fragment bei Mozart**, in: **Acta Mozartiana** 2 (1992), S. 36–51.

10 Konrad, **Bemerkungen** S. 335.

11 Christoph Wolff, **Mozart und Schubert: Fragmentarisches Werk – vollendete Kunst**, in: **Mozart. Schubert. Fragment des Werkes. Fragment des Lebens? Europäisches Musikfest Stuttgart**, 17.8.–8.9. 1991. Almanach, Stuttgart 1991, S. 15–27, dort S. 19.

12 Benary, **Skizze-Entwurf-Fragment**.

Skizze – Entwurf – Fragment – vollständiger Notentext

In der Fachliteratur zu Schubert haben sich für die Bezeichnung des vollständigen Notentextes zwei spezielle Termini eingebürgert, die den Zustand des abgeschlossenen Autographs noch weiter differenzieren: „Erste Niederschrift“ und „Reinschrift“. Der Begriff Skizze findet hingegen selten Verwendung, da bei Schubert diese Form der schriftlichen Aufzeichnung kaum relevant ist.¹³ Angewendet auf Schubert-Autographe und deren spezifische Bezeichnung, muss das hypothetische Schema demnach folgendermaßen modifiziert werden:

Entwurf – Fragment – Erste Niederschrift – Reinschrift

Die Begriffsreihe, die ebenfalls vier Werkstadien im Manuskript bezeichnet, beginnt nun mit dem Entwurf, bei dem – und hier zitiere ich nochmals die an den Anfang gestellte Definition im Deutsch-Verzeichnis – „nur einzelne Stimmen entworfen oder nur der Beginn einer Komposition skizziert“ sind. Ein Entwurf dokumentiert den ersten schriftlichen Niederschlag einer Komposition und kann, je nach Gattung und Anlage, sehr unterschiedlich gestaltet sein.¹⁴ Das Fragment ist aufgrund derselben Definition „zwar zu einem großen Teil, jedoch nicht vollständig ausgeführt“, steht also auch hier zwischen Entwurf und Abschluss der Komposition, die nun mit „Erste Niederschrift“ bezeichnet wird.¹⁵ Dieser Terminus soll demnach das erste, eigenschriftliche Vollendungsstadium des Werks in der Gebrauchsschrift des Komponisten bezeichnen. Bei Schubert ist die Erste Niederschrift die weitaus häufigste Manuskriptform und zeigt eine große Bandbreite in ihrer äußereren Erscheinungsform. Je nach den Umständen der Niederschrift und vor allem je nachdem, ob eine Vorstudie zu einer Komposition vorhanden war oder nicht, schwankt die Qualität des Schriftbildes sowie die Anzahl und die Art der Korrekturen beträchtlich. Das Spektrum reicht von flüchtiger Entwurfsschrift mit Tintenpatzern und groben Ausstreichungen bis hin zu sorgfältig ausgeführten Autographen, die wenige und unauffällig ausgeführte Korrekturen aufweisen. Bei letzteren Manuskripten ist die Abgrenzung zur Reinschrift oft schwierig. Diese bietet im allgemeinen ein weitgehend konsistentes Schriftbild und stellt nach den Hinweisen im Deutsch-Verzeichnis eine „sorgfältig autographe Kopie“ der Ersten Niederschrift dar. Der Komponist schreibt also ein bereits fertiggestelltes Werk aus einem Arbeitsmanuskript ins Reine, um sie an Dritte weiterzugeben. Ein Musterbeispiel für Reinschriften sind wohl die beiden Liederhefte für Goethe, mit denen der junge Schubert dem großen Dichter seiner Zeit seine Referenz erweisen wollte.¹⁶

¹³ Zu den wenigen Beispielen, auf die die Bezeichnung Skizze (im Sinne Konrads) durchaus zutreffen würde, gehören Aufzeichnungen am „Skizzenblatt“ Wst MH 61/c, abgebildet in der *NGA VIII,2* S. 89 oder die einstimmig, mit Blei notierte Vokalstimme zu *Die Betende* D 102, die auf einer freien Blatthälfte des Manuskripts Wst MH 184/c notiert wurde. Siehe dazu auch S. 114f.

¹⁴ Für Details vgl. den Abschnitt „Schuberts Arbeitsweise“ S. 123.

¹⁵ Zur Problematik der einschlägigen Begriffe vgl. S. 125.

¹⁶ Vgl. dazu die detaillierten Ausführungen bei Stephen Edward Carlton, Schubert's Working

Die Hauptschwierigkeit für die Definition des Fragments besteht nun darin, innerhalb dieser Konstellation von Begriffen Abgrenzungskriterien zu finden, die an den Autographen Schuberts dingfest zu machen sind. Ist dies „nach oben hin“, also zur vollständigen Ersten Niederschrift, noch verhältnismäßig einfach,¹⁷ so ist die Abgrenzung zum Entwurf hin in vielen Fällen schwierig, wenn nicht unmöglich oder gar nicht sinnvoll.

Angelpunkt für einen Ausweg bietet hier jedoch die Klärung dessen, was mit dem oben dargestellten Begriffsschema überhaupt bezeichnet wird. Die Aufzählung und Aneinanderreihung der Begriffe erweckt leicht die irreführende Vorstellung, dass es sich dabei um eigenständige Manuskriptsorten und nicht um individuelle Texttypen handelt. Das heißt z.B., dass der Entwurf als für sich bestehendes Manuskript verstanden wird, und dass Schubert bei der Ausführung der Ersten Niederschrift auf einem neuen Blatt Papier gleichsam „nochmals von vorne“ zu schreiben begann. Das ist aber durchaus nicht immer der Fall gewesen. Stephen Carlton hat in seiner Dissertation zur Arbeitsmethode des Komponisten das Problem deutlich angesprochen:

„The fact that Schubert's initial procedure in the notation of a work resulted at times in a sketch [= Entwurf] and at times in a first draft [= 1. Niederschrift] suggests that it is inappropriate to define Schubert's general working method in terms of the succession of a definite number and specific types of autographs.“¹⁸

Carlton unterscheidet innerhalb der Entwürfe zwei Typen, den „closed sketch“ und den „open framework sketch“, wobei letzterer so notiert ist, dass die Möglichkeit besteht, fehlendes Material zu einem späteren Zeitpunkt nachzutragen.¹⁹ Genau diese Typen von Entwürfen machen die Abgrenzung zum Fragment so schwer, da das Manuskript sukzessive im Verlauf der Ausarbeitung zu einer Ersten Niederschrift mutiert. Verhältnismäßig viele Autographen von Schubert lassen beim aufmerksamen Studium verschiedene Arbeitsstadien in einem einzigen Manuskript erkennen, wobei die Phase des ersten Entwurfs, der Überarbeitung und der Ausfertigung selten so klar erkennbar sind wie in der Großen C-Dur Sinfonie. In diesem Fall lassen die Unterschiede in der Tintenfarbe in vielen Passagen die zeitliche Distanz zwischen der Niederschrift des Gerüststimmensatzes und dem Ausfüllen der restlichen Stimmen klar erkennen, Entwurf und Erste Niederschrift durchdringen sich dabei gegenseitig.²⁰ Wo wäre hier – hätte Schu-

Methods. An Autograph Study with Particular Reference to the Piano Sonatas. Phil.Diss. Universität University of Pittsburgh 1981. Kapitel II.: ebenso Hans-Joachim Hinrichsen. Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts. Tutzing 1994 (Veröffentlichungen des Franz Schubert Instituts 11). S. 293ff.

¹⁷ Welche Probleme hier auftreten, zeigt der Abschnitt „Wann ist ein Werk fertig?“, S. 57.

¹⁸ Carlton. Schubert's Working Methods S. 95.

¹⁹ Carlton. Schubert's Working Methods S. 20ff.

²⁰ Vgl. dazu Carlton. Schubert's Working Methods S. 88f mit Example 14. In diesem besonderen Fall hat sich die Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe sogar dazu entschlossen, die verschiedenen Arbeitsstadien neben der Edition des vollständigen Werkes separat abzudrucken.

bert die Arbeit an der Sinfonie abgebrochen – die Grenzlinie zwischen Entwurf und Fragment zu ziehen? Und wo ist diese Grenzlinie bei unvollständig ausgeführten Autographen zu ziehen, die ähnlich entstanden sind, bei denen diese Arbeitsphasen aber weniger konsequent oder gar nicht zu rekonstruieren sind?

Besonders deutlich wird dieses Dilemma im konkreten Fall der *Winterreise*. Von dem berühmten Gesangzyklus hat Schubert zunächst nur die ersten zwölf Lieder, die sogenannte „Erste Abteilung“, vertont und in einem ersten Arbeitsprozess die vollständigen Liedmelodien sowie Andeutungen des Klaviersatzes innerhalb einer vollständig angelegten Partitur festgehalten. Dann wurden im selben Manuskript die fehlenden Passagen ergänzt, das bereits bestehende Notenmaterial durch Korrektur eingriffe oft gar nicht gering bearbeitet. Wenn diese Überarbeitungen ein solches Ausmaß annahmen, dass die Leserlichkeit des Notentextes deutlich gestört war, dann schied Schubert einzelne Seiten aus, schrieb diese ins Reine und ordnete sie dem Manuskript an der entsprechenden Stelle wieder bei. So kam es, dass in dieser Ersten Abteilung der *Winterreise* das autographische Material, welches die sogenannte „Endfassung“ darstellt, aus drei verschiedenen Texttypen gebildet wird: dem Entwurf, der Ersten Niederschrift sowie in einzelnen Teilen der Reinschrift.²¹

Die genannten Beispiele machen zur Genüge deutlich, dass die herkömmliche Vorstellung vom Fragment als Texttypus zwischen Entwurf und vollständig ausgeführtem Werk nicht länger aufrecht zu erhalten ist. Hier werden Begriffe zueinander in Beziehung gesetzt, die eigentlich nicht unmittelbar zusammengehören und auf verschiedenen Ebenen angesiedelt sind. Dies wird auch im Sprachgebrauch deutlich: Bei einer Skizze skizziert man ein Werk; bei einem Entwurf entwirft man ein Werk; aber bei der Niederschrift eines Fragments „fragmentiert“ man nicht ein Werk.

Allgemeine Grundtypen des Fragments

Wir brauchen also eine ganz andere Konzeption des Fragmentbegriffs als die bisher übliche. Dazu muss zunächst einmal etwas weiter ausgeholt werden. Gehen wir zurück auf das Wort selbst: „Fragment“ wurde aus dem lateinischen Wort „fragmentum“ entlehnt, das heißt „Bruchstück, Stück, Splitter“, im Plural auch „Trümmer“, und ist abgeleitet von „frangere, fractum“ = „brechen“.²² Eberhard Ostermann gibt in seiner Abhandlung über die ästhetische Idee des Fragments eine Übersicht zur Entwicklung des Begriffs:

„In der Antike ist der Begriff des Fragments (lateinisch „Fragmentum“) noch ausschließlich auf konkrete Gegenstände wie Holz, Steine oder Brot bezogen und nur im Sinne von Bruchstück verwendet worden. Den Ausgangspunkt für seine Metaphorisierung bildet wahr-

21 Vgl. dazu Carlton, Schubert's Working Methods S. 85ff. und Walther Dürr im Vorwort zur *NGA IV/4* S. XXf.

22 Friedrich Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin/New York 1989/22, S. 229 sowie Karl Ernst Georges, Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch, Hannover 1962.

scheinlich eine Stelle in der johanneischen Version des Speisenwunders. Analog der dort zitierten Aufforderung Jesu Christi ‚Sammelt die übrigen Brocken (fragmenta), auf dass nichts umkomme!‘ (Joh. 6,12), was allegorisch so verstanden werden konnte, als mahne Christus zur Einsammlung verstreuter Brocken seiner Lehre, wird der Begriff des Fragments im Mittelalter zunächst auf einzelne Textstellen aus dem Gesamtkörper der Bibel und dann auch, spätestens seit dem 14./15. Jahrhundert auf andere literarische Bruchstücke angewendet. Dadurch wird der Horizont dessen, was der Begriff bezeichnet, zwar auch auf Geistiges erweitert, seine ursprüngliche Bedeutung im Sinne von Rest, Überbleibsel, Teil eines ehemaligen Ganzen bleibt aber noch alleine bestimmend. Erst im 18. Jahrhundert vollzieht sich ein Perspektivenwechsel, der in Deutschland vor allem bei Hamann und Herder zu beobachten ist. Mußte dem Fragment bis dahin immer ein Ganzes vorausgehen, durch dessen Zerfall, Zerstörung oder Auflösung es entstand, so kann der Begriff jetzt auch ein Teil eines noch nicht realisierten Ganzen, eines nie vollendet gewesenen Werks oder eines erst im Entstehen begriffenen Phänomens bezeichnen. [...]

Diese Bedeutung des Fragments als eigenwertiger oder relativ selbständiger Teil eines nie bzw. noch nicht vollständigen Ganzen ist besonders für die Romantik entscheidend geworden und hat hier zu dem Ergebnis geführt, daß der Begriff eine eigene Gattung oder zumindest den Spezialfall einer solchen [...] bezeichnet.“²³

Versucht man, diese Begriffsgeschichte systematisch auszuwerten, so kann man vier verschiedene Grundtypen von Fragmenten unterscheiden:

- A. Fragment als Teilstück eines zerbrochenen Ganzen, das als Totalität wieder hergestellt werden kann;
- B. Fragment als Teilstück eines zerbrochenen Ganzen, wobei Teile verloren gegangen sind oder zerstört wurden;
- C. Fragment als Teilstück eines fiktiven Ganzen, das als Totalität nie existiert hat;
- D. Fragment als Ganzes, das Eigenschaften eines Fragments im Sinn von Typ B oder Typ C trägt, das aber bewusst daraufhin konzipiert wurde.

Grundtyp A:

Fragment als Teilstück eines zerbrochenen Ganzen, das als Totalität wieder hergestellt werden kann.

Ein klassisches Bild für diesen Typus ist der Krug, der zu Boden fällt und in einzelne Teile zerbricht. Die Scherben stellen Fragmente im Sinn von Bruchstücken dar und können mit geeigneten Hilfsmitteln wieder zu einem vollständigen Krug zusammengefügt werden, der vielleicht nicht derselbe ist wie vorher, jedoch immerhin komplett und wieder in Gebrauch genommen werden kann. Evident wird hier die dominierende Bedeutung des Ganzen: Das Fragmentsein ist nur ein temporärer Zustand, der unter günstigen Umständen willentlich wieder aufgehoben werden kann.

23 Eberhard Ostermann, Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee, München 1991, S. 12f.

Im Bereich der Musik trifft dieser Fragmenttypus auf den Fall des „geteilten Manuskripts“ zu. Darunter versteht man ein Manuskript, das – aus welchen Gründen auch immer – in ein oder mehrere Teile (meist Lagen oder einzelne Blätter) geteilt wurde, die einen jeweils eigenen Überlieferungsweg gegangen sind. Diese Teile werden an verschiedenen Orten aufbewahrt, könnten theoretisch aber wieder zu einem vollständigen Manuskript vereint werden. Findet man etwa in einem Katalog einer Bibliothek, die ein geteiltes Manuskript aufbewahrt, die Bezeichnung „Fragment“, so mag dies im ersten Augenblick irreführend sein, bezieht man doch diesen Begriff zunächst einmal auf die vollständige Komposition, die dabei genannt wird. Diese Bezeichnung ist aber gerechtfertigt, wenn sie als Beschreibung des Manuskriptzustandes verstanden wird und nicht dessen, was darauf notiert wurde. Drei Beispiele im Zusammenhang mit Schubert sollen dies kurz illustrieren:

Das „Verzeichnis der im Besitze von Nikolaus Dumba (1830–1900) befindlichen Handschriften von Franz Schubert“²⁴ gibt einen beeindruckenden Überblick über jene Schubert-Autographen, die der berühmte Wiener Musikliebhaber und Kunstmödiger bis zur Jahrhundertwende angesammelt hat. Die Kompositionen sind nach ihren Gattungen in Abteilungen aufgelistet und einzelne Werke kurz beschrieben. Als Nr. 11 der Abteilung „Lieder und Arien“ wird das Klavierlied *Naturgenuss* D 288 mit der Zusatzbemerkung „Fragment“ genannt. Während diese Bezeichnung auf Dumbas Sammlung bezogen korrekt ist, da er nur einen Teil des Manuskripts besaß, stimmt sie für sich genommen nicht. Denn tatsächlich ist das Werk – wie wir heute wissen – kein Fragment, sondern nur geteilt überliefert. Der zweite Teil des Manuskripts mit dem Schlusstakt und den restlichen Strophen der Komposition befand sich damals wie heute an einem anderem Ort.

Subtiler ist die Situation bei dem Lied *Sehnsucht* D 123, das im Autograph zweimal überliefert ist. Die Erste Niederschrift ist auf einem geteilten Manuskript notiert, von dessen erster Hälfte Anthony van Hoboken in der Zwischenkriegszeit eine Fotografie für das Photogramm-Archiv der Österreichischen Nationalbibliothek herstellen ließ. In dem Katalog des heute überaus wertvollen Archivs wird unter der Nummer 1942 folgender Titel aufgelistet: „Liedfragmente (Goethe) [...] D 123. Sehnsucht“.²⁵ Die Bezeichnung ist wieder aus der Sicht des Archivars zu verstehen, der ja offensichtlich nur ein Teilmanuskript bzw. dessen Fotografie vor sich liegen hatte. Dieses (erste) Teilmanuskript war nach seiner Versteigerung bei Sotheby's 1953 verschollen (so liest man noch im Deutsch-Verzeichnis) und ist später von einem Schweizer Privatsammler für die Schubert-Sammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek angekauft worden. Das zweite Teilmanuskript mit der Fortsetzung und dem Schluss desselben Liedes war im Besitz von Dumba, dessen musikalischer Nachlass größtenteils in dieselbe Wiener Schubert-Sammlung gelangte. So kam es, dass das lange Zeit geteilte Manuskript von D 123 heute zwar unter zwei verschiedenen Signaturen (Wst MH

24 Wst, Handschriftensammlung Signatur 51680 J a.

25 Katalog des Archivs für Photogramme musicalischer Meisterhandschriften. Widmung Anthony van Hoboken, Teil 1, bearbeitet von Agnes Ziffer, Wien 1967, S. 337.

12281/c, Wst MH 105/c), doch am selben Ort aufbewahrt wird. Das Werk selbst war nie fragmentarisch, da unabhängig von der Überlieferungsgeschichte der Teilmanuskripte, die eine Erste Niederschrift darstellen, eine Reinschrift im Zweiten Goethe-Liederheft erhalten geblieben ist. Außerdem ist das Lied in einer „Nachlass-Lieferung“ 1842 bei Diabelli & Co gedruckt worden.

Die *Sinfonie in h-moll* D 759, genannt „Die Unvollendete“, soll als drittes Beispiel deutlich machen, dass es sich bei einem geteilten Manuskript nicht notwendigerweise um die Aufzeichnung einer vollständigen Komposition handeln muss. Das Hauptmanuskript der „Unvollendeten“, das die ersten beiden Sätze und die vollständig ausgeführten ersten Seite des dritten Satzes in Partitur überliefert, fand seinen Weg über die Brüder Hüttenbrenner nach Graz, wurde von Johann Herbeck zurück nach Wien geholt und befindet sich heute im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde.²⁶ Bevor Schubert das Manuskript aus der Hand gab, ist das ursprünglich letzte beschriebene Blatt der Partitur – sehr wahrscheinlich von ihm selbst – herausgetrennt worden. Auf diesem Einzelblatt befindet sich die Fortsetzung des dritten Satzes, wobei der Abbruch des Kompositionsprozesses hier deutlich sichtbar wird: Nur die Stimmen der oberen Hälfte sind bis zum Zeilenende ausgeführt, die untere Blatthälfte sowie die Rückseite sind leer geblieben. Als Teilmanuskript desselben Werkes ging es einen anderen Überlieferungsweg. Sicherlich ist es zunächst einmal bei Schubert zurückgeblieben und kam später unerkannt und gemeinsam mit einem Konvolut von anderen fragmentarischen, entwurfs- oder skizzenartigen Aufzeichnungen Schuberts in den Besitz des Wiener Männergesang-Vereins. Im Zug systematischer Quellenforschung gelang Christa Landon Ende der Sechzigerjahre die Identifizierung des Einzelblattes,²⁷ und die Faksimile-Edition hat Hauptmanuskript und Teilmanuskript wieder sinngemäß vereinen können.²⁸ Das Originalmanuskript blieb jedoch nach wie vor geteilt, wenn auch das Einzelblatt dem Hauptmanuskript schon recht nahe gerückt ist. Das gesamte Schubertsche Skizzen-Konvolut stammt zwar aus dem Archiv des Männergesang-Vereins, aus archivalischen Gründen hat es aber die Gesellschaft der Musikfreunde, die ja auch das Hauptmanuskript aufbewahrt, in sichere Verwahrung genommen. So wie im Fall von D 123 wurden auch hier zwei verschiedene Signaturen vergeben.

26 Es trägt die Signatur *Wgm A 243*. Zur Überlieferungsgeschichte der „Unvollendeten“ vgl. die zahlreiche Sekundärliteratur; etwa Martin Chusid, Franz Schubert. *Symphony in B minor „Unfinished“. An Authoritative Score. Schubert's Sketches. Commentary*, New York 1971 (*Essays in History and Analysis*) und Stefan Kunze, Franz Schubert. *Sinfonie h-moll. Unvollendete*, München 1965 (*Meisterwerke 1*). Siehe dazu auch S. 229ff.

27 Landon. *Neue Schubert-Funde*, besonders S. 315 f. (Ms. T) mit Faksimile der recto-Seite.

28 Franz Schubert. *Sinfonie in h-Moll, „Die Unvollendete“*. Vollständiges Faksimile der autographen Partitur und der Entwürfe, mit einem Nachwort von Walther Dürr und Christa Landon (= Publikationen der Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 3), München – Salzburg 1978.

Grundtyp B

Fragment als Teilstück eines zerbrochenen Ganzen, wobei Teile verloren gegangen sind oder zerstört wurden.

Zur Veranschaulichung dieses Fragmenttyps kann wieder ein Krug herangezogen werden, wobei wir uns diesmal jedoch vorstellen müssen, dass wir als Archäologen bei Grabungen ein Gefäß finden, bei dem ein Stück ausgebrochen ist. Der fehlende Teil ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht aufzufinden, und der Krug muss (zumindest vorerst) Fragment bleiben. Befindet sich das fehlende Bruchstück tatsächlich noch irgendwo unter der Erde, so ist der fragmentarische Zustand des Kruges nur ein temporärer, der in mancher Hinsicht vergleichbar ist mit demjenigen von Fragmenten des Typs A. Allerdings können wir hier nicht willentlich das Fragment „auflösen“, sondern müssen auf den Zufall hoffen, auf dass der fehlende Teil wieder zum Vorschein kommt. Ist dieser aber inzwischen in Sand zerfallen und damit zerstört, muss die Hoffnung auf die Wiederherstellung des Fragments aufgegeben werden.

Im Bereich der Musik bezieht sich auch dieser Fragmenttypus auf das Manuskript, auf dem der Notentext aufgezeichnet ist und von dem Teile verloren gehen können. Bei größeren Werken kann dies ganze Faszikel betreffen, bei kleineren Kompositionen einzelne Doppelblätter oder auch Einzelblätter, die entweder mit dem Hauptmanuskript nie verbunden waren oder nachträglich herausgelöst wurden. Die Ursache für den Verlust ist meist Unachtsamkeit, in manchen Fällen aber auch ein willentlicher Akt, wenn etwa ein autographes Notenblatt als Devotionalie verschenkt wurde.

Ein berühmtes Beispiel für ein verlorenes und teilweise wiedergefundenes Manuskript ist der zweite Akt des Oratoriums *Lazarus* D 689. Der Schubert-Biograph Heinrich Kreißle von Hellborn schildert die Entdeckung des Manuskripts:

„Schon im Jahre 1859 [...] war mir bei der Durchsicht der Witteczek'schen (Spaun'schen) Schubertsammlung die Cantate ‚Lazarus‘ bekannt geworden [...], daß von ihr n u r d i e e r s t e Handlung [= 1. Akt] componirt sei. Ich zweifelte an der Richtigkeit dieser Angabe um so weniger, als dem Schubertenthusiasten Witteczek nicht leicht eine Composition seines Freundes (zumal eine bedeutendere) entging, und Ferdinand Schubert [...] in seinen Aufzeichnungen nur von Einer Handlung spricht. Bald aber sollte ich eines Besseren belehrt werden. Im Spätherbst 1861 lud mich der als musikalischer Schriftsteller geschätzte Herr Alexander T h a y e r aus Boston [...] in seine Behausung ein [...], um mir Schubert=Manuscripte vorzuweisen. Da wurde mir bei der Durchsicht des Notenpackes, den mir der zuvorkommende Mann zur Verfügung stellte, eine freudige Ueberraschung zu Theil. Ich fand daselbst [.... u.a.] die zweite Handlung des ‚Lazarus‘, diese leider nicht ganz complet.“²⁹

Kreißle von Hellborn informierte Johann Herbeck, damals u.a. Direktoriumsmitglied des Musikvereins, von seinem Fund, und dieser machte sich selbst auf die Suche nach den noch fehlenden Manuskriptteilen. Herbeck stieß tatsächlich auf eine weitere Lage des Manuskripts, das direkt an das Fragment der Zweiten

29 Kreißle, Schubert Anmerkung 1 auf S. 178f.

Handlung anschloss, wobei es zum Fundort zwei voneinander abweichende Berichte gibt. Von Hellborn gibt an, dass sich „glücklicher Weise“ bei der Witwe von Ferdinand Schubert nachträglich noch ein Heft von Lazarus fand. Herbeck selbst teilt in dem Programm zur Aufführung des *Lazarus* mit, dass er den Schluss bei einem „Greißler“ in einem Vorort von Wien gefunden hätte. Die Witwe Ferdinands soll sie diesem als Makulatur (wohl als Einpackpapier) verkauft haben.³⁰ Welche der beiden Geschichten wir auch glauben wollen – Tatsache ist, dass mit diesem Fund das Konvolut der Zweiten Handlung noch immer nicht komplett ist, und eine weitere Lage wahrscheinlich endgültig verloren ist (man stelle sich vor, sie wäre beim Greißler über den Ladentisch gegangen!).

Notenmanuskripte können, leichter als Tonscherben, auch zerstört werden – bei Schubert gibt es auch dafür einige Beispiele.³¹ *Claudine von Villa Bella* D 239 etwa, ein Singspiel in drei Akten, hat Schubert am 26. Juli 1815 begonnen. Nach Fertigstellung der Partitur gelangte das Autograph in den Besitz von Josef Hüttenbrenner, der es auch nach dem Tod Schuberts in Verwahrung behielt. Im Jahr 1848, als sich Hüttenbrenner außer Haus befand, geschah das Unglaubliche: einer seiner „Hausgenossen“ soll den zweiten und dritten Akt sowie die Kopien des Autographs in einem Ofen verheizt haben.³²

Zerstörungen im kleineren Ausmaß können entstehen, wenn Manuskripte im Nachhinein beschnitten werden. Dies ist etwa geschehen bei einem Blatt, das sich in der Sammlung von Otto Taussig in Lund befindet und die beiden Lieder *An Chloen* D 363 und *Die Nacht* D 358 überliefert.³³ Der obere Blattrand wurde so stark beschnitten, dass von der ersten Akkolade nur das untere Klaviersystem erhalten blieb. Das Papierschnipsel wanderte wohl in den Papierkorb. Gleichsam das Gegenteil ist bei einem Schubert-Autograph in amerikanischem Privatbesitz geschehen, das die Lieder *Klage* D 415 und *Geist der Liebe* D 414 überliefert. Hier wurde der untere Blattrand weggeschnitten, so dass eine unten hinzugefügte, letzte Notenzeile von D 415 heute fehlt.

Grundtyp C

Fragment als Teilstück eines fiktiven Ganzen, das als Totalität nie existiert hat.

Um wieder an unser bewährtes Beispiel anzuknüpfen, stelle man sich bei diesem Fragmenttypus folgendes vor: Ein Töpfer sitzt an seiner Töpferscheibe und arbeitet an der Herstellung eines Kruges. Während der Arbeit beschließt er – aus welchen Gründen auch immer – den Krug nicht fertigzustellen, der unvollendete Gegenstand bleibt als Fragment zurück. Wichtig ist dabei, dass die Absicht zur Vollendung des Kruges bestand, das Werk aber durch den Abbruch des Arbeitsprozesses unvollständig geblieben ist.

30 Ludwig Herbeck, Johann Herbeck. Ein Lebensbild, Wien 1885, S. 136. Vgl. dazu auch Reinhold Kubik, Vorwort zur *NGA II/10*.

31 Vgl. dazu den Abschnitt „Überlieferungsfragmente und Manuscriptfragmente“, S. 77.

32 Kreißle, Schubert Anmerkung 1 auf S. 71.

33 Vgl. dazu Mühlhäuser, Lund S. 25f und die Tafeln III und XXIV.

Diese Konstellation erinnert an die oben zitierte Definition von Christoph Wolff, in welcher er betont, dass an die Fertigstellung des Werks gedacht werden muss, um von einem Fragment sprechen zu können. In der Musik versteht man jene „nicht fertig komponierten Werke“ als Fragmente im engeren, eigentlichen Sinn. Im Œuvre von Franz Schubert findet man dafür unter zahlreichen unbekannten Beispielen auch berühmte Kompositionen: das *Streichquartett in c D 703*, die *Klaviersonate in C (Reliquie) D 840* und nicht zuletzt die *Sinfonie in h „Die Unvollendete“ D 759*. Was es genau heißt, der Komponist habe bei der Niederschrift bereits an das fertige Werk gedacht, ist eine von Fall zu Fall zu beantwortende Frage. Ich gehe hier nicht näher darauf ein, sondern verweise auf die entsprechenden Ausführungen im Kapitel über die Kompositionsforschung.

Grundtyp D

Fragment als Ganzes, das Eigenschaften eines Fragments im Sinn von Typ B oder Typ C trägt, jedoch bewusst als Fragment konzipiert wurde.

Bei diesem Fragmenttyp steht ein ästhetischer Aspekt im Vordergrund, der seinen Ausdruck durch eine künstlerische Tätigkeit findet. Ein Alltagsgegenstand wie der Krug, der als Beispiel für die ersten drei oben genannten Kategorien gute Dienste leistete, kann hier nicht angeführt werden.

Konkret vorstellen kann man sich ein solches Fragment am besten im Bereich der Bildenden Kunst, wie etwa einen Torso von Rodin. Rodin knüpfte in seiner Arbeit bewusst an die antiken Torsi an, menschliche Rumpfe, denen im Laufe ihrer Überlieferung Gliedmaßen oder Kopf abgeschlagen wurden. Aus dem berühmten *Torso von Belvedere*, heute in den Vatikanischen Museen, schöpfte Rodin die Idee, einem bruchstückhaften Körper den Status des vollendeten Werks zuzustehen. Er konnte sich damit auf einzelne Ausdruckselemente des menschlichen Körpers konzentrieren, die durch das Fehlen von bestimmten Körperteilen umso stärker in den Vordergrund traten. Rodins Reaktion auf die Kritik an seiner Figur *Der Schreitende*, eine männliche Gestalt aus Rumpf und Beinen, ist bezeichnend: „Man hat mir oft vorgeworfen, dass mein *Schreitender* keinen Kopf hat. Braucht man denn zum Gehen einen Kopf?“³⁴

Vergleichbare Fragmenttypen in der Musik können meiner Ansicht nach bei Schubert nicht gefunden werden. Aber bereits eine Generation später, etwa im Œuvre Robert Schumanns, gibt es so etwas wie „innere Fragmente“ – formal abgeschlossene Kompositionen, die innere Offenheit suggerieren und mit einem offenen Schluss enden. Als Paradebeispiel dafür sei das Lied *Im wunderschönen Monat Mai op. 48 Nr. 1* aus der *Dichterliebe* genannt. „Äußere Fragmente“, die oft sogar die Bezeichnung „Fragment“ im Titel führen, sind Erscheinungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, insbesondere der 70er-Jahre. Beispielhaft sind hier Kompositionen von Luigi Dallapiccola, Dieter Schnabel, György Ligeti und Luigi Nono zu nennen.³⁵

34 zitiert nach Anne Pingeot, *Der Schreitende*, in: *Das Fragment. Der Körper in Stücken*, Bern 1990 (Katalog zur Ausstellung „Le corps en morceaux“ im Musée d’Orsay, Paris, 5.2.–3.5. 1990), S. 123–128, dort S. 125.

35 Vgl. dazu Jürg Stenzl, *Frammento come opera musicale*, in: *L’Asino d’oro iii/1* (1992), S. 90–113.

Blicken wir nochmals auf Ostermanns knappe Schilderung der Begriffsgeschichte zurück, so können wir nun feststellen, dass der Begriff „Fragment“ in seiner chronologischen Entwicklung immer stärkeren metaphorischen Gehalt angenommen hat. Dabei löste das neuere Verständnis das bislang gültige nicht ab, sondern trat als zusätzliches Bedeutungsfeld hinzu. So kam es, dass wir heute eine ganze Bandbreite von Fragment-Begriffen gleichzeitig in Verwendung haben, deren spezielle Bedeutung sich erst bei ihrer konkreten Anwendung offen legt.

Fragmentbezüge in der Musik

Anhand von Beispielen habe ich bereits erläutert, wie sich die vier Grundtypen des Fragments auch auf entsprechende Erscheinungen in der Musik ausweiten lassen. Die dabei zutage getretenen Besonderheiten sollen hier nochmals in verallgemeinernder Perspektive zusammengefasst werden. Dabei ist besonders darauf zu achten, dass anders als bei einem konkreten Gegenstand, es sich bei Musik um gegenstandslose „Kunst in der Zeit“ handelt, die – etwa in Form eines Manuskripts, eines Notentextes oder einer Schallaufzeichnung – nur mittelbar an Gegenstände gebunden ist. Es muss also klar gemacht werden, *was* hier überhaupt abgebrochen wurde.

Betrachten wir nochmals die unter den vier Grundtypen gegebenen Beispiele aus dem Œuvre Schuberts. Bei Typ A und bei Typ B war es jeweils ein Manuskript, das als materielle Einheit „zerbrochen“ ist. Der substantielle Unterschied zwischen diesen beiden sehr ähnlich erscheinenden Kategorien wird deutlich, wenn man die Folgeerscheinung des Manuskript-Abbruchs bedenkt: Im Fall A, der geteilten Überlieferung, ist das aufgezeichnete Werk trotzdem vollständig, weil ja an anderem Ort das „abgebrochene“, fehlende Manuskript vorliegt. Im Fall B, wenn Teile verloren oder verschollen sind, ist auch das auf der Basis des Manuskripts überlieferte Werk unvollständig, also selbst ebenfalls ein Fragment.

Bei den Grundtypen C und D, dem „nicht fertiggestellten Ganzen“ und dem „komponierten“ Fragment, spielt der Zustand des Manuskripts eine untergeordnete Rolle. Wesentlich ist in diesen Fällen, dass ein Musikwerk unvollständig geblieben ist oder unvollständig erscheint. Hier ist nicht ein konkreter Gegenstand „abgebrochen“, sondern ein intentionaler, in unseren Vorstellungen existierender Gegenstand. Wie aber kann man den Abbruch eines solchen Gegenstandes feststellen?

Für den Fall von Typ C versetzen wir uns in die Rolle eines Beobachters, der dem Komponisten bei der Arbeit über die Schulter schaut. Ein Werk ist „abgebrochen“, wenn der Arbeitsprozess daran vorzeitig beendet wurde, wenn wir also beobachten können, dass der Komponist die Arbeit an seinem Werk aufgibt, die Feder zur Seite legt und den Notentext unfertig zurücklässt. Die Gründe dafür können vielfältig sein, und wenn wir wirklich beim Entstehungsprozess anwesend gewesen wären, wären uns diese wahrscheinlich auch bekannt. Tatsächlich haben wir aber bei Schubert (und wohl auch bei kaum einem anderen Komponisten) keine unmittelbaren Beobachter, so dass wir auf indirekte Zeugnisse zu-

rückgreifen müssen. Der Arbeitsprozess, der auf einem komplexen geistigen Akt beruht, dokumentiert sich in dem, was der Komponist zu Papier bringt. Und dieser schriftliche Niederschlag des Komponierens – das, was wir den Notentext nennen – muss auf sein Abbrechen hin untersucht werden.

Bei Fragmenten vom Typ D wurde im Gegensatz dazu der Arbeitsprozess abgeschlossen. Das Fragmentarische daran ist ein ästhetischer Aspekt, der mit der scheinbaren Unvollständigkeit des Werkes spielt.

Die folgende Tabelle soll eine Übersicht zu den vier Grundtypen des Fragments geben, nun bezogen auf Begriffe aus dem Bereich der Musik:

Tabelle 1.1.: Die vier Grundtypen des Fragments in Bezug auf Musikwerke

<i>Typ</i>	<i>Manuskript</i>	<i>Arbeitsprozess</i>	<i>Werk</i>
A	geteilt	abgeschlossen	vollständig
B	Bruchstück	abgeschlossen	unvollständig
C	komplett	abgebrochen	unvollendet
D	komplett	abgeschlossen	„unvollständig“ vollendet

Bei einem Fragment vom Typ A (Bruchstück eines realen Ganzen) ist das Werk vollständig, das Manuskript jedoch geteilt. Typ B liegt vor, wenn ein Teil des Werkmanuskripts verloren gegangen ist (und das Werk in sonst keiner greifbaren Form erhalten ist) und dadurch auch das ehemals vollständige Werk unvollständig geworden ist. Der Arbeitsprozess daran wurde aber abgeschlossen. Ein unvollendetes Werk, bei dem der Arbeitsprozess abgebrochen wurde, ist vom Typ C. Das Manuskript ist normalerweise komplett (d.h. alle Seiten, auf denen Schubert etwas notiert hat, sind vorhanden; nur das, was darauf notiert wurde, ist fragmentarisch). Mit „unvollständig“ vollendet“ – Typus D – ist ein komponiertes Fragment gemeint. Es ist charakterisiert durch ein komplettes Manuskript und einen abgeschlossenen Arbeitsprozess.

Wichtig ist zu betonen, dass es sich hierbei um Grundmuster mit den dafür typischen Eigenschaften handelt. Im nächsten Abschnitt werden wir sehen, dass die Realität noch um vieles komplexer ist als die idealisierte Theorie, da gewisse Konstellationen auch gemischt auftreten können und auch der Werkbegriff nicht unmittelbar mit dem Autograph zusammenhängen muss. Die vier erarbeiteten Grundmuster von musikalischen Fragmenten bieten dennoch eine gute Ausgangsbasis für die Formulierung einer konsistenten Fragmentdefinition, die die Fülle der Bezüge zu fassen vermag.

2. DER INTUITIVE FRAGMENTBEGRIFF UND SEINE KATEGORIEN

Der intuitive Fragmentbegriff

So vielfältig Fragmente auch sein können, in jedem Fall steht ein Fragment real oder metaphorisch in unmittelbarer Beziehung zu einem Ganzen, das fragmentarisch geblieben oder fragmentarisch geworden ist. Das „Abbrechen“ vom Ganzen, das für ein Fragment charakteristisch ist, soll auch im Zentrum jenes Begriffsverständnisses stehen, das die Basis meiner Arbeit an den Schubert-Fragmenten bildet. Ich will es als „intuitives Fragmentverständnis“ bezeichnen.

Das intuitive Fragmentverständnis lehnt sich eng an die ursprüngliche Wortbedeutung an: Fragment ist alles, was in irgendeinem Aspekt als unvollständig oder abgebrochen erscheint. Das kann ein Manuskript als materielle Einheit sein, das kann aber auch ein abgebrochener, nicht zu Ende geführter Text sein bzw. eine unvollständige Komposition. „Intuitiv“ nenne ich den Fragmentbegriff deshalb, weil seine Anwendung allein aus dem unmittelbaren Eindruck, dass etwas Bruchstückhaftes vorliegt, ohne spezifische Kenntnisse zur Sachlage, erfolgen kann.

Bei dem traditionellen Fragmentbegriff, wie ich ihn im ersten Abschnitt dieses Kapitels dargestellt habe, war das nicht so leicht möglich. Hier musste man zunächst die gesamte Überlieferung berücksichtigen und vor allem einzelne Werkstadien kennen, um das Wort Fragment im Sinn der Definition richtig anzuwenden. Genau hier setzte meine Kritik an diesem Fragmentbegriff an, nämlich bei der problematischen Unterscheidung zwischen Entwurf als Vorstufe eines Werks und Fragment als fast fertig komponiertes Werk, und genau hier liegt auch ein wesentlicher Unterschied zum intuitiven Fragmentbegriff. Diese fragwürdige Unterscheidung fällt weg, wenn allein der abgebrochene Arbeitsprozess als entscheidendes Kriterium für die Bestimmung eines Fragments wichtig ist.

Zur Veranschaulichung soll im folgenden Schema versucht werden, verschiedene Bezüge des intuitiven Fragmentbegriffs graphisch darzustellen. Die Pfeilfolge soll dabei das Fortschreiten des Arbeitsprozesses andeuten, der über ein mögliches Entwurfsstadium hinaus zur vollständigen ersten Niederschrift führt. Das Werk ist vollständig, wenn die letzte Note der ersten Niederschrift notiert ist; alle vorangegangenen Stadien, bei denen der Arbeitsprozess abgebrochen wurde, bilden ein Fragment. Theoretisch ausgenommen davon sind nur skizzenartige Notizen erster musikalischer Ideen, bei denen die Totalität des Werkes noch nicht vor Augen steht. Eine Reinschrift dokumentiert ein weiteres (späteres) Stadium des vollständigen Werkes, von dem in der Folge verschiedene Fassungen erstellt werden können. Davon zu trennen ist die Frage, ob ein Manuskript komplett, geteilt oder unvollständig, also ein Bruchstück ist.

Arbeitsprozess	Entwurf -> -> Erste Niederschrift	Abschluss der -> Ersten Niederschrift	(Abschrift, Reinschrift)
Werk	Fragment (abgebrochen)		vollständig
Manuskript	komplett oder fragmentarisch (geteilt oder Bruchstück)		

In dieser Graphik wird deutlich, dass das Fragment nicht länger eine Zwischenstufe von Entwurf und vollständiger Erster Niederschrift darstellt, sondern eine eigene Kategorie bildet. Entwurf und Erste Niederschrift sind bei Schubert spezifische Werkstadien, die für das Fragmentverständnis nur insofern eine Rolle spielen, als sie das Fortschreiten bzw. das Abbrechen des Arbeitsprozesses dokumentieren. Das Abbrechen kann zu jedem beliebigen Zeitpunkt geschehen: kurz vor der Fertigstellung, mit Abschluss des Entwurfs oder auch schon während der Arbeit am Entwurf. In letzterem Fall hat es nun auch Sinn, von einem „Entwurfsfragment“ zu sprechen, was nach der herkömmlichen Fragment-Definition einen Widerspruch darstellen würde.

Dies wirft aber auch ein völlig neues Licht auf das problematische Verhältnis von Entwurf und Fragment. Bei einem intuitiven Fragmentverständnis stehen diese beiden Termini nicht mehr in Konkurrenz zueinander, weil sie sich begrifflich nicht auf ein- und derselben Ebene befinden: Der Entwurf ist, ebenso wie die Erste Niederschrift und die Reinschrift, ein Texttypus, das Fragment bezieht sich auf den Vollendungszustand des Werkes. Das leidige Problem, dass „eine exakte Abgrenzung zum Entwurf in vielen Fällen nicht möglich ist“ (Benary, MGG 1998), ist damit obsolet geworden.

Wie bei den allgemeinen Grundtypen des Fragments ist auch beim intuitiven Fragmentbegriff wichtig, seine Aufmerksamkeit darauf zu richten, *was* Fragment ist. Denn damit eng verknüpft ist die *Totalität*, auf die sich das Fragment bezieht. Im Unterschied zur oben dargestellten, „traditionellen“ Fragmentdefinition ist dadurch auch die enge Koppelung mit dem Werkbegriff nicht mehr nötig. Denn bei einem bruchstückhaften Manuskript ist die Totalität das komplette Manuskript, auf dem Schubert eine Komposition notiert hat; bei einem fragmentarischen Werk ist es der vollständige Text, der das fertiggestellte Werk repräsentiert; und bei einem abgebrochenen Entwurf ist es der zu Ende geführte Entwurf, der die bezuggebende Einheit darstellt. Es kann außerdem Mehrfachfragmente auf verschiedenen Ebenen geben, und ein Wechsel in den Totalitätsbezügen ermöglicht eine differenziertere Sicht von Vollständigkeit und Unvollständigkeit, von Totalität und Fragment. Davon profitiert besonders das Verständnis von abgebrochenen Kompositionen, die zyklisch angelegt sind. Betrachtet man etwa bei einer Klaviersonate oder einer Symphonie die Sätze einzeln, so kann es durchaus abgeschlossene Einheiten geben, die sich auch zur Aufführung eignen. Das Werk selbst ist aber trotzdem Fragment.

Mit dem hier eingeführten intuitiven Fragmentbegriff wird das Bedeutungsfeld von „Fragment“ weit geöffnet, weiter, als es bisher üblich war. Der definie-

rende Aspekt eines Fragments ist stets der Aspekt der Unvollständigkeit. Aus dieser sehr allgemeinen Perspektive können sehr unterschiedliche Dinge unter einem Begriff vereint werden. Um nun konstruktiv mit diesem Fragmentbegriff weiterarbeiten zu können, bedarf es einer gut gewählten Differenzierung jener Erscheinungen, die alle unter diesen Begriff subsummiert werden. In den folgenden Abschnitten sollen daher mittels verschiedener Fragmentkategorien, die sich aus dem Studium der Schubert-Fragmente ergeben haben, Fachtermini im engeren Sinn entwickelt werden.

Vorstufen zu systematischen Fragmentkategorien

Auch ohne eine ausgeformte Fragmenttheorie wurde schon frühzeitig erkannt, dass fragmentarische Werke von Schubert einen sehr verschiedenartigen Status haben können. Allerdings waren die Bezeichnungen dafür recht beliebig und umfassten unsystematisch das ganze Begriffsfeld. Die zentrale Differenzierung innerhalb der Fragmente, nämlich ob das Werk in der Überlieferung fragmentarisch ist oder in der Komposition, wurde schon von Gustav Nottebohm erkannt. In seinem 1874 publizierten „Thematischen Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Franz Schubert“ geht er inhaltlich weit über das im Titel Angekündigte hinaus, indem er unter Punkt C. auch „Unveröffentlichte Compositionen“ anführt. Das bruchstückhaft überlieferte Singspiel *Claudine von Villa Bella* D 239 wird von Nottebohm als „unvollständig“ bezeichnet, die nicht fertiggestellten Opern *Die Bürgschaft* D 435 und *Sakuntala* D 701 hingegen als „unvollendet“. Ebenso kommen die Begriffe Bruchstück und Fragment bzw. „fragmentarisch“ vor, die im Wesentlichen den beiden erstgenannten Adjektiven „unvollständig“ bzw. „unvollendet“ entsprechen. Einzig die Bemerkung zu den als Sammeltitel angeführten Klaviersonaten ist bei Nottebohm unklar: „10 Sonaten (zum Theil unvollendet oder fragmentarisch)“.

Auch Otto Erich Deutsch unterscheidet in seinem in den Jahren des Zweiten Weltkriegs entstandenen Schubert-Werkverzeichnis zwischen „incomplete“ und „unfinished“, aber auch zwischen „fragment“ und „sketch“. „Fragments“ bezeichnen meist unvollendete, manchmal aber auch unvollständig überlieferte Kompositionen. In zwei Fällen wird deutlich, dass die Unterscheidung zwischen Fragment und Entwurf nicht wirklich konsequent durchgeführt wird. Andernfalls dürfte es keine „fragmentary sketches“ geben (D 15) und auch nicht die Bezeichnung „sketch of song, Fragment“ bei D 201. Bemerkenswert ist, dass Deutsch einmal im Untertitel, ein andermal innerhalb der Manuskriptbeschreibung Angaben zum fragmentarischen Zustand macht, eine Vorgehensweise, die aber keine inhaltlichen Konsequenzen nach sich zieht. Sie dürfte wenig durchdacht sein und scheint keinem System zu entspringen.

In dem neuen, überarbeiteten Deutsch-Verzeichnis wird nun konsequent eine Unterscheidung zwischen einem *Werk*, das fragmentarisch ist, und einem fragmentarischen *Autograph* einer Komposition, die etwa durch Abschriften oder Frühdrucke vollständig überliefert ist, vorgenommen. Schwierigkeiten bereitet

die Differenzierung zwischen Fragmenten aus der Überlieferung und Fragmenten der Komposition, da für diese so gegensätzlichen Tatbestände ja kein jeweils eigener Begriff eingeführt wurde. Außerdem führt auch hier die Unterscheidung von Fragment und Entwurf zu manchem Widersinn. So etwa wird das Autograph der ersten Bearbeitung von *Der Geistertanz* D 15 beschrieben als „Fragment, entworfen[!] T. 1–51, Mitte der ersten Akkolade auf Bl. 3r abbrechend, auf derselben Akkolade anschließend der Entwurf für die zweite Bearbeitung“. Dieser „Entwurf für die zweite Bearbeitung“, D 15A, heißt in der daran anschließenden Eintragung im Untertitel aber wieder „Fragment“.

Das 1997 erschienene Schubert-Lexikon, herausgegeben von Ernst Hilmar und Margret Jestremski, ist die erste Fachpublikation, die sich um eine Klärung des Begriffs Fragment bemüht. Hilmar versteht „Fragment“ als Oberbegriff und kategorisiert nach unterschiedlichen Kriterien in abgeschlossene Fragmente (zyklische Werke, bei denen nur einzelne Sätze vollständig sind), reinschriftliche Fragmente (Werke, die reinschriftlich begonnen wurden und abrupt abbrechen), erste zusammenhängende Niederschriften (Entwürfe), sowie Studien (Übungen, bei denen der Anspruch auf Vollständigkeit nicht gestellt wird). Fragmente, bei denen Manuskriptteile im Lauf der Überlieferung verloren gingen, will Hilmar nicht in diese Kategorien einbeziehen.³⁶

Ein wieder anderes Kategoriensystem stellt Werner Breig in einem sehr anregenden Beitrag zum Programmheft der 46. Internationalen Orgelwoche Nürnberg im Jahr 1997 vor, der allgemein von musikalischen Fragmenten handelt. Bei ihm werden die bei Hilmar ausgeschlossenen Fragmente Überlieferungsfragmente genannt („das Werk ist von Komponisten zwar vollendet worden, aber nicht in allen Teilen überliefert“), die eine von drei Kategorien innerhalb seiner Typologie bilden. Weiters werden „Problemfragmente“ („der Komponist sah für die Vollendung des Werkes innere Schwierigkeiten, die ihn daran hinderten, es zu Ende zu komponieren“) und „Sterbefragmente“ („der Komponist wurde durch den Tod daran gehindert, das Werk zu vollenden“) unterschieden. Breig relativiert seine Typologie allerdings selbst, wenn er bekannt, dass sich mit diesen drei Typen „gewiss die meisten musikalischen Fragmente erfassen [lassen], aber keineswegs alle.“³⁷

Die Kategorisierung von Fragmenten

Alle oben genannten Fragmentbeschreibungen und Ansätze zur Kategorisierung gehen von einem Fragmentbegriff aus, der auf ein musikalisches Werk als Totalität hinzielt. Mit dem intuitiven Fragmentverständnis, das im vorangehenden Abschnitt ausführlich besprochen wurde, ist dagegen der Ausgangspunkt ein fragmentarisches Autograph von Schubert. Für die Beurteilung dafür, ob es sich

36 Schubert Lexikon S. 135f.

37 Werner Breig, Von musikalischen Fragmenten, in: Programmheft zur 46. Internationalen Orgelwoche Nürnberg – Musica sacra. „Das unvollendet Vollendete“ – Fragmente in der Geistlichen Musik. 26. Juni – 6. Juli 1997, Nürnberg 1997, S. 9–13. Ich danke dem Autor herzlich für die Übersendung dieser Schrift.

dabei um ein Fragment handelt, genügt allein der Eindruck des Unvollständigen – sei es im Manuskript als physische Einheit, sei es im Text als Ausdruck eines abgebrochenen Arbeitsprozesses, oder sei es in beiden Bereichen. Erst durch die Frage, *was* abgebrochen wurde, was der abgebrochene Teil *ist*, und *wie* abgebrochen wurde, kommt es zu einer engeren Eingrenzung des intuitiven Fragmentbegriffs.

Geht man die mehr als zweihundert Schubert-Fragmente durch, deren fragmentarischer Status auf der Basis des intuitiven Fragmentbegriffs festgestellt werden kann, so wird bald klar, dass die vier Grundtypen von Tabelle 1.1. (S. 39) zwar theoretisch richtig sind, für die Praxis jedoch weiter differenziert werden müssen:

Erwähnt wurde schon, dass ein bruchstückhaftes Manuskript, das eine bestimmte Komposition trägt (= Typ B), nicht zwingend auch zu einem unvollständigen Werk führen muss. Denn es gibt Fälle, bei denen zusätzlich zum fragmentarischen Manuskript eine weitere Quelle erhalten geblieben ist, aus der das Werk erschlossen werden kann. Eine solche „alternative“ Quelle kann entweder ein weiteres Autograph sein, das die vollständige Komposition im letzten Arbeitsstadium überliefert; sie kann aber auch eine Abschrift oder ein Druck sein. Dann ist das Werk selbst vollständig, auch wenn das Manuskript ein Fragment ist.

Auch bei dem Grundtypus C, für den ein abgebrochener Arbeitsprozess innerhalb eines Autographs charakteristisch ist, ist das Werk nicht immer unvollendet. Ob dies wirklich der Fall ist, hängt auch hier davon ab, ob alternative Quellen existieren. Es könnte durchaus sein, dass Schubert die abgebrochene Niederschrift als Entwurf zu einer Komposition verstanden hat und diese in einem anderen Manuskript zu Ende geführt hat. Ebenso ist denkbar, dass die abgebrochene Niederschrift eine Art Reinschrift ist und die Vorlage dazu erhalten geblieben ist. In beiden Fällen ist trotz abgebrochenen Arbeitsprozesses im vorliegenden Manuskript das Werk dennoch vollständig.

Wir sehen also, dass aufgrund des komplexen Kompositionsprozesses, der sich nicht nur in einem einzigen Autograph manifestieren muss, und aufgrund der vielfältigen Überlieferungsformen einer Komposition alternative Quellen eine wichtige Rolle für den Werkstatus spielen können. Nimmt man darauf Bedacht, dann ergeben sich sowohl für den Grundtyp B als auch für den Grundtyp C jeweils zwei verschiedene Konstellationen. Die Grundtypen A und D werden im weiteren nicht berücksichtigt werden, da sie entweder für die weiteren Studien nicht von Interesse oder für Schubert nicht relevant sind. Modifiziert man die ursprüngliche Tabelle der vier Grundtypen von Fragmenten in diesem Sinn, so erhalten wir die folgende Übersicht. Dabei steht „v“ für vollständig, „f“ für fragmentarisch, „vv“ für vollständig vorhanden und „nnv“ für nicht vollständig vorhanden.

Tabelle 1.2.: Angepasste Fragmenttypen in der Übersicht

Typ	Manuskript	Arbeitsprozess	mögliche alternative Quellen	gegenwärtiger Zustand des Werkes	Bezeichnung
B1	f	v	nvv	f	Überlieferungsfragment
B2	f	v	vv	v	Manuskriptfragment
C1	(v)	f	nvv	f	Kompositionsfragment/ Studienfragment
C2	(v)	f/v	vv	v	Entwurfsfragment/ Reinschriftfragment

(v) heißt, dass das Autograph nicht notwendigerweise vollständig erhalten sein muss, der Schrägstrich bedeutet, dass der Arbeitsprozess am fragmentarischen Autograph, jedoch nicht in den alternativen Quelle abgebrochen wurde.

Für den praktischen Gebrauch ist es sinnvoll, anstatt der neutralen Bezeichnung B1/B2 bzw. C1/C2 Namen einzuführen, die auf die charakteristischen Eigenschaften des jeweiligen Fragmenttyps hinweisen. Bei dem nachträglichen Verlust von Manuskriptteilen bietet sich die Unterscheidung zwischen „Überlieferungsfragmenten“ und „Manuskriptfragmenten“ an, wobei bei den Überlieferungsfragmenten – wie der Name bereits sagt – die Überlieferung insgesamt fragmentarisch ist, also auch keine vollständigen alternativen Quellen existieren. Bei Manuskriptfragmenten ist hingegen nur das jeweilige Manuskript bruchstückhaft, das betreffende Werk jedoch aufgrund alternativer Quellen vollständig.

Für C1 und C2 – jene Fragmente, bei denen ein Abbruch des Arbeitsprozesses festzustellen ist – werden keine übergreifenden Begriffe eingeführt. Die Praxis zeigt, dass in dieser Gruppe noch weitere begriffliche Differenzierungen vonnöten sind. Fragmente, bei denen keine weiteren Quellen – also frühere oder spätere Niederschriften, in Autograph, Abschrift oder Druck – vorhanden sind, sollen „Kompositionsfragmente“ heißen. Ihr Autograph dokumentiert nicht nur den Abbruch eines Arbeitsstadiums, sondern zugleich den Abbruch der Komposition an sich. Von dieser Gruppe begrifflich separiert sind die „Studienfragmente“, die zwar ebenso abgebrochene Kompositionen sind, jedoch aufgrund ihres eigentlichen Zweckes einen abgeschwächten Werkcharakter aufweisen. Unter den Kompositions- und Studienfragmenten befinden sich auch – zumindest theoretisch – die „Sterbefragmente“, also jene Kompositionen, die der Komponist aufgrund seines Ablebens nicht mehr fertigstellen konnte.

Bei jenen Autographen mit fragmentarischem Text, bei denen die Komposition in anderen Quellen vollständig überliefert ist, kann man begrifflich nach dem Manuskriptstatus unterscheiden, den das Autograph hinsichtlich des Arbeitsprozesses einnimmt: Abgebrochene Niederschriften, die Schubert als Entwurf dienten, heißen sinngemäß „Entwurfsfragmente“; Autographe, denen bereits eine vollständige Niederschrift als Vorlage voraus ging, sollen „Reinschriftfragmente“ genannt werden.

Tabelle 1.3.: Fragmentkategorien

Verlust eines Manuskriptteiles:*Überlieferungsfragmente**Manuskriptfragmente*Abbruch des Arbeitsprozesses:

(und ev. auch teilweiser Verlust des Manuskripts)

Kompositionsfragmente / Studienfragmente(darunter: „*Sterbefragmente*“)*Entwurfsfragmente / Reinschriftfragmente*übergreifend:*Werkfragmente, Zyklusfragmente, Pseudofragmente*

Neben diesen differenzierten Grundtypen von Fragmenten gibt es auch übergreifende Fragmentbegriffe, die Spezifika einer jeweiligen Fragmentgruppe benennen: „Werkfragmente“, „Zyklusfragmente“ und „Pseudofragmente“. Bei Werkfragmenten ist es wesentlich, dass das Werk selbst unvollständig ist, unabhängig von der Ursache, die es zum Fragment hat werden lassen. Darunter finden sich also Überlieferungsfragmente, Kompositionsfragmente und, wenn man von einem emphatischen Werkbegriff absieht, auch Studienfragmente. Bedeutung hat dieser Begriff vor allem in der musikalischen Praxis, wo es wichtig ist zu wissen, ob das betreffende Werk ohne Probleme aufführbar ist oder nicht, die Gründe für den fragmentarischen Status jedoch irrelevant sind.

Zyklusfragmente beziehen sich auf unvollständige Werke, die als Zyklus angelegt sind. Darunter versteht man nicht nur Liederzyklen, sondern auch mehrsätzige Kompositionen wie etwa Streichquartette, Klaviersonaten und Sinfonien. Aber auch Messen und Bühnenwerke zählen zu dieser Kategorie. Zyklusfragmente können hinsichtlich ihres Fragmentstatus besonders komplex sein, wenn etwa nicht nur einzelne Teile des Zyklus fehlen, sondern vorhandene Teile zusätzlich unvollständig sind. Dabei kann sich aber auch der Typ des Kompositionsfragments mit dem Typus des Überlieferungsfragments mischen, indem etwa nicht nur die Arbeit an der Komposition abgebrochen wurde, sondern außerdem auch bereits niedergeschriebene Teile im Laufe der Zeit verloren gingen.³⁸

Pseudofragmente sind – wie auch ihr Name zu erkennen gibt – nicht wirklich Fragmente, sondern erwecken im Sinne des intuitiven Fragmentbegriffs nur den Anschein, unvollständig zu sein.

Nochmals hingewiesen sei abschließend auf die grundlegende Unterscheidung, ob ein Fragment im Manuskript oder im Text abgebrochen ist. Denn darauf basiert ein völlig unterschiedlicher Tatbestand: Fehlen nur Manuskriptteile einer Komposition, so muss das Werk einmal vollständig gewesen sein und hat von seiner Entstehungsgeschichte her den gleichen Status wie die vollständig erhalten-

³⁸ Die angesprochene Problematik wird vor allem bei den Klaviersonaten deutlich. Siehe dazu S. 216ff.

nen Werke Schuberts. Ist jedoch der Text abgebrochen worden, so ist – je nach gesamter Quellenlage – entweder das Werk nie fertiggestellt oder auf einem anderen Manuskript zu Ende geführt worden.

3. FRAGMENT UND MUSIKALISCHER WERKBEGRIFF

Fragment und musikalisches Werk scheinen auf den ersten Blick zwei gegensätzliche Begriffe zu sein: das eine etwas Unvollständiges, im Privaten Verbleibendes, ein Bruchstückhaftes oder Unvollkommenes, zwar auf ein musikalisches Ganzes hin Gerichtetes, dieses jedoch nicht Erfüllende; das andere – in der Werkästhetik des 19. Jahrhunderts – etwas Abgeschlossenes, ein abgerundetes Ganzes, ein in sich ruhendes, autonomes Kunstwerk, das auf Öffentlichkeit hin gerichtet ist und in der klanglichen Realisation eine seiner zentralen Erscheinungsformen sieht. Beide Begriffe sind aber auch eng aufeinander bezogen. Denn das Fragment verliert seinen Sinn, wäre es nicht Teil eines fiktiven Ganzen, das in seiner Fülle das angestrebte Ziel verkörpert, und hätte es als Kompositionsfeld nicht das idealisierte Werk als Bezugsobjekt.

Und doch bestehen, bei aller Differenz im theoretischen Denken, zwischen Kompositionsfeld und Werk eine Vielzahl von wesentlichen Gemeinsamkeiten, die die Gegensätzlichkeit aufzuheben scheint oder zumindest in Frage stellt. Gehen wir die an ein musikalisches Kunstwerk des beginnenden 19. Jahrhunderts gestellten Forderungen durch,³⁹ so werden die meisten Kriterien von beiden Werkstadien erfüllt: beide sind Schöpfungen eines Autors, bzw. ein Produkt individueller schöpferischer Tätigkeit; beide sind schriftlich fixiert und haben damit die Chance auf Beständigkeit, die über die Lebenszeit des Komponisten hinausgeht; in beiden Fällen besteht eine Werkidentität, eine Unverwechselbarkeit mit anderen Werken bzw. Werkfragmenten, sowie eine strukturelle Individuation, die die Einmaligkeit gewährleistet; schließlich ist jeweils auch ein Qualitätsanspruch gegeben, der ein Stück Musik zu einem „Kunst-Werk“ macht.

Problematischer sind die Forderungen nach Abgeschlossenheit, nach Aufführbarkeit und Öffentlichkeit, wobei die letzten beiden Forderungen unmittelbar vom ersten Kriterium der Abgeschlossenheit abhängen. Es ist klar, dass ein Fragment nicht abgeschlossen sein kann, denn das genau ist ja ein wesentlicher Bestandteil seiner Definition. Und doch hat die Rezeptionsgeschichte von einzelnen Fragmenten gezeigt, dass zumindest Zyklusfragmente in ihren vollständigen Teilen als quasi abgeschlossen akzeptiert werden können und in dieser Form

³⁹ Siehe dazu u.a. Hans Heinrich Eggebrecht, Opusmusik, in: *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, hg. von dems., Wilhelmshaven 1977 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 46), S. 219–242. Ders., *Musikalisches Werk und ästhetischer Wert*, in: op.cit., S. 243–254. Zofia Lissa, Über das Wesen des Musikwerkes, in: *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*, hg. von ders., Wilhelmshaven 1975 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 38), S. 1–54. Wilhelm Seidel, *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, Darmstadt 1987 (Erträge der Forschung 246). Walter Wiora, *Das musikalische Kunstwerk*, Tutzing 1983.

auch aufgeführt werden – man denke etwa an die „Unvollendete“, an den „Quartetsatz“ oder an die Zwischenaktmusik von „Rosamunde“. Abgeschlossenheit wird also künstlich hergestellt, um Fragmente im Konzertraum präsentieren zu können.

Auch sind Aufführbarkeit, und damit verbunden Öffentlichkeit, Forderungen, denen fragmentarische Kompositionen im Grunde nichts in den Weg stellen. Denn prinzipiell kann alles, was mit der traditionellen Notenschrift aufgezeichnet ist, auch praktisch umgesetzt und zur Aufführung gebracht werden. Die Frage ist freilich, ob man eine solche Aufführung auch als sinnvoll empfindet und sie nicht nur für Studienzwecke realisiert, sondern auch einem breitem Publikum vorsetzt. Dafür scheinen Fragmente, bei denen Schubert den vollständigen Satz abgebrochen hat, im Allgemeinen besser geeignet zu sein als etwa jene Kompositionen, die bereits im Entwurf abgebrochen wurden. Auch umfangreichere Notentexte sind gegenüber Aufzeichnungen, die nur aus wenigen Takten in der Melodiestimme bestehen, wohl vorzuziehen. Vervollständigungen von dritter Hand sind dabei keine adäquate Lösung des Problems. Sie umgehen die Schwierigkeiten des Fragment-Hörens nur, indem die fehlenden Dimensionen künstlich ergänzt werden.

Was aber letztlich als „sinnvoll“ empfunden wird, ist Teil unserer individuellen Hörerfahrung bzw. der jeweils geltenden Hörtradition, die bislang an eigentlichen Fragmenten nicht interessiert war: Weder bei der „Unvollendeten“, noch beim „Quartetsatz“ hört man die jeweils abgebrochenen Sätze im Konzertsaal. Hörgewohnheiten sind aber veränderbar, und so deutet sich in jüngerer Zeit eine Entwicklung an, die fragmentarische Kompositionen stärker in die breite Öffentlichkeit bringt. Das mag an der Hörerfahrung zeitgenössischer Musik liegen, die auch offene Strukturen als positives Hörerlebnis erfahren lässt. Dazu kommt aber sicherlich auch das Bestreben, von einem berühmten Komponisten, dessen abgeschlossenes Werk umfassend zugänglich ist, innerhalb der fragmentarischen Kompositionen noch Neues und Unbekanntes aufzudecken. Der Abbruch der klingenden Musik wird dabei als neue ästhetische Qualität gesehen.

So etwa hat Alfons Kontarsky kürzlich eine Aufnahme mit dem Titel „Franz Schubert. Fragment“ vorgelegt, in der er ausgewählte Klavierkompositionen genau bis zu ihrem Abbruch im Autograph spielt und mithin offen ausklingen lässt.⁴⁰ Noch Erstaunlicheres findet man in der Einspielung „A Goethe Schubertiad“ im Rahmen der Hyperion Schubert Edition mit Graham Johnson. Hier werden neben abgeschlossenen Liedern und vervollständigten Liedfragmenten in einer Serie von Vertonungen aus „Wilhelm Meister“ auch zwei Fragmente über denselben Mignon-Text „So lass mich scheinen“ (unter D 469) eingefügt, die jeweils nur 7 bzw. 11 Takte lang sind und die Dauer von 25 bzw. 37 Sekunden haben.⁴¹ Solcherlei Aufnahmen, die zwar im Privaten gehört werden, aber doch eine gewisse Breitenwirkung haben, bahnen Fragmenten den Weg in den Konzertsaal und damit in die musikalische Öffentlichkeit.

40 Lotus Records LR 9724 CD.

41 Hyperion CDJ33024 (Sämtliche Lieder Vol. 24).

Diese Tendenzen in der Musikpraxis lassen die problematischen Forderungen Abgeschlossenheit, Aufführbarkeit und Öffentlichkeit in neuem Licht erscheinen. Auch Fragmente können durch neue Hörgewohnheiten zugänglich werden, sie können – wie wir sehen, auch ohne Vervollständigung – vollwertig am öffentlichen Musikleben teilnehmen. Ist also ein Fragment ein Werk? Das soll im nächsten Abschnitt diskutiert werden.

Ist ein Fragment ein Werk?

Um sich dieser Frage angemessen zu nähern, muss die Fragestellung differenziert werden. Wir müssen uns zunächst darüber klar werden, welche Kategorie des Fragments Gegenstand unserer Überlegungen sein soll und welcher Werkbegriff dabei zur Anwendung kommt.

Von der Vielzahl der Fragmentkategorien, wie wir sie im vorangehenden Abschnitt angesprochen haben, kommen für diese Problemstellung nur die Werkfragmente in Betracht. Bei den Überlieferungsfragmenten – einen der beiden Bereiche von Werkfragmenten – hat man gewiss weniger Bedenken, von einem „Werk“ zu sprechen, weiß man doch, dass die Komposition tatsächlich einmal ein Ganzes war. Unserer Intuition nach ist also das, was einmal ein Werk *war*, auch dann noch ein Werk, wenn Teile davon verloren gegangen sind. Weitauß problematischer ist die Frage bei Kompositionsfragmenten. Hier hängt es einerseits stark vom Arbeitsfortschritt ab, wie weit man gewillt ist, eine abgebrochene Komposition als „Werk“ zu verstehen. Andererseits spielt dafür aber auch die Rezeptionsgeschichte eines Kompositionsfragments eine wesentliche Rolle.

Der Werkbegriff selbst ist ein eigentümliches, historisch bedingtes Phänomen, das zur zentralen Begriffsform der neuzeitlichen Kunstmusik avanciert ist. Er hat viele Facetten, und Walter Wiora bemängelt zu Recht, dass die engere und weitere Bedeutung des Wortes vielfach unreflektiert verwendet und dabei oft vermischt werden.⁴² Sie reicht von einer Idealvorstellung – dem sogenannten „emphatischen Werkbegriff“ – bis hin zu einem rangneutralen Allgemeinbegriff, bei dem die Grenze nach unten hin, wenn sie überhaupt gezogen wird, tief liegt. Wiora macht weiters darauf aufmerksam, dass die anfangs gestellte, plakative Frage differenziert werden muss und die angemessene Fragestellung lauten sollte, „*inwieweit* und nicht *ob* ein Gebilde unter den Begriff des musikalischen Kunstwerkes fällt.“⁴³

Der emphatische Werkbegriff

Der emphatische Werkbegriff ist ein „starker“ Werkbegriff, der vor allem mit einem hohen Anspruch an künstlerischer Qualität auftritt. Ein Werk in diesem Sinn ist ein „ästhetische Würdigungforderndes Objekt“,⁴⁴ wobei auch das Genre

42 Walter Wiora, Das musikalische Kunstwerk, Tutzing 1983, S. 9.

43 Op.cit. S. 12.

44 Rainer Cadenbach, Das musikalische Kunstwerk. Grundbegriffe einer undogmatischen Musiktheorie, Regensburg 1978 (Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft), S. 9.

an sich bereits eine herausragende Position einer Komposition innerhalb eines Œuvres festlegen kann.

Schubert selbst scheint einem emphatischen Werkbegriff verpflichtet gewesen zu sein, wenn er ein halbes Jahr vor seinem Tod dem Verleger Schott nicht nur eine Reihe von Vokal- und Kammermusikwerken anbietet, sondern in einem Nachsatz von anderen „Compositionen“ spricht, denen er einen besonderen Stellenwert beimisst, die die hohen Ansprüche seines eigenen Schaffens belegen sollen:

„Dieß [ist] das Verzeichniß meiner fertigen Compositionen außer 3 Opern, einer Messe und einer Symphonie. Diese letztern Comp. zeige ich nur darum an, damit Sie mit meinem Streben nach dem Höchsten in der Kunst bekannt sind.“⁴⁵

Bemerkenswert ist an diesem Nachsatz auch, dass Schubert gegenüber Schott nicht alle bisher komponierten (und auch potentiell verfügbaren) Kompositionen nennt. Von den acht vollendeten Opern gibt er nur drei an, von den fünf Messen und den sieben fertiggestellten Sinfonien nur jeweils eine – die in seinen Augen wohl besten Werke der Gattung.

Ein etwas abgeschwächter Werkbegriff, der aber immer noch deutliche Züge des emphatischen Werkbegriffs trägt, tritt bei der Drucklegung von Kompositionen und der Vergabe von Opus-Nummern zutage. Nicht zufällig hat Schubert für die ersten beiden Opera *Erlkönig* und *Gretchen am Spinnrade* gewählt. Und auch später, als „die besten“ seiner Werke, die für einen Verleger damals von Interesse waren, bereits im Druck vorlagen, war die Vergabe einer Opus-Nummer gleichsam eine Nobilitierung. Sie hob eine Komposition aus ihrem ursprünglichen Entstehungszusammenhang heraus, setzte sie oft mit gleichartigen Kompositionen in Beziehung, mit denen sie ursprünglich keinen Zusammenhang hatte, und erzeugte dadurch ein „neues“ Werk, das in dieser Form der öffentlichen Rezeption offeriert wurde. Da Schubert selbst diese Kompositionen für die Drucklegung ausgewählt und zusammengestellt hatte, wurde ihnen gerne *a priori* ein Qualitätsvorsprung gegenüber zu Lebzeiten unveröffentlichten Werken der gleichen Gattung beigemessen.

Dass die originale Opus-Nummerierung noch heute als besondere Auszeichnung verstanden wird, schlägt sich sowohl im Deutsch-Verzeichnis als auch in der Neuen Schubert-Gesamtausgabe nieder. In ersterem erscheinen die als Opera publizierten Gruppen von Klavieränzen unter jeweils einer Deutsch-Nummer, bei der NGA sind jene Klavierlieder, die Schubert mit einer Opus-Nummer versehen hat, den von ihm unpublizierten Liedern vorangestellt. Letztere sind in der Ausgabe nach der Chronologie ihrer Entstehung angeordnet. Der emphatische Werkbegriff hat sich unausgesprochen auch in modernen Definitionen gehalten. Als Beispiel sei Rainer Cadenbach zitiert:

„Wenn wir von einem ‚Musikwerk‘ sprechen, so meinen wir ein bestimmtes, von einem Komponisten ‚geschaffenes‘, als Partitur oder in einer sonstigen Fixierung – etwa einer Aufnahme – vorliegendes einmaliges und abgeschlossenes musikalisches Gebilde von gewissem Umfang und Wert. [...] – handelt es sich um ein nicht beendetes, nicht abge-

45 Schubert an B. Schotts Söhne. Wien, den 21. Februar 1828, in: *Deutsch, Dokumente* S. 495.

schlossenes Gebilde, so könnte man es nur als ‚Fragment‘, ‚Skizze‘, ‚Entwurf‘ und eben kaum als ‚Werk‘ bezeichnen.“⁴⁶

Dass Schubert bei dem Brief an Schott und bei der Opus-Nummernvergabe bzw. der Drucklegung selbst nicht an ein Fragment gedacht hat, ist aus den Umständen her evident. Er hat weder – um bei den beiden heute berühmtesten Kompositionssfragmenten zu bleiben – die „Unvollendete“ im Nachsatz,⁴⁷ noch den „Quartettsatz“ in der Werkliste aufgeführt, die ja auch dezidiert „fertige Compositionen“ umfasste. Ebenso klar dürfte es sein, dass Schubert keine unfertigen Kompositionen durch Drucklegung oder sonstwie in die Öffentlichkeit gab, wenngleich der Fall der „Unvollendetens“ hier Fragen offenlässt.⁴⁸

Doch gerade bei diesen beiden viel gespielten unvollendeten Kompositionen verwischt sich die scheinbar scharfe Trennung zwischen emphatischen Werken und Fragmenten. Denn besonders der „Unvollendetens“ ist – wenn auch ohne abgebrochenen dritten Satz – im Laufe ihrer Rezeptionsgeschichte ein so hoher Stellenwert zugemessen worden, dass die Sinfonie heute als eine der bekanntesten Schöpfungen Schuberts und als bekannteste Komposition ihres Genres gilt, was durch die Zahl der Einspielungen und Aufführungen leicht zu belegen ist. Soll gerade diese Komposition kein Werk im emphatischen Sinn sein?

Umgekehrt gibt es zahlreiche abgeschlossene Kompositionen von Schubert, die einen starken, emphatischen Werkbegriff nicht erfüllen können. Dazu zählen in erster Linie die Studienkompositionen, die in jungen Jahren vornehmlich unter der Anleitung von Salieri entstanden sind, aber auch das, was man unter „Gesellschaftsmusik“ versteht: einzelne Klaviertänze, oftmals bloß am Klavier improvisiert, und einfach gesetzte, mehrstimmige Gesänge mit anspruchslosen, unterhaltsamen Texten.⁴⁹

Der wertneutrale Werkbegriff

Dieser dem emphatischen Werk entgegengesetzte Werkbegriff ist so weit gefasst, dass er mit dem, was gemeinhin als Komposition bezeichnet wird, zusammenfällt. Er meint nicht mehr und nicht weniger als „ein Stück Musik“, wobei für dieses Stück Musik die Minimalbedingungen, die ein Werk erfüllen muss, genügen: Abgrenzbarkeit, Einmaligkeit, Beständigkeit und Reproduzierbarkeit.

Wird zwar bei der Anwendung des wertneutralen Werkbegriffs, wie im Namen bereits anklingt, eine Wertung der Komposition bewusst ausgeklammert, so gibt es doch innerhalb des Begriffsfeldes Differenzierungen. Diese Differenzierungen werden durch den sogenannten Werkcharakter ausgedrückt, der mehr oder weniger stark oder schwach sein kann. Dabei ist auch hier ein fragmentarischer Zustand bzw. der Arbeitsfortschritt der Komposition nur eines von mehre-

46 Cadenbach, *Das musikalische Kunstwerk* S. 88.

47 Offenkundig dachte Schubert bei der angeführten Sinfonie an die C-Dur Sinfonie D 944. Siehe dazu den Kommentar von Deutsch, der darin die „Gasteiner-Sinfonie“ zu erkennen glaubte (*Deutsch, Dokumente* S. 496).

48 Siehe dazu S. 229ff.

49 Siehe dazu Walburga Litschauer, *Gesellschaftsmusik*, in: Reclams Musikführer. Franz Schubert, hg. von Walther Dürr u.a., Stuttgart 1991, S. 306–333.

ren Kriterien, die zur Bestimmung des Werkcharakters beitragen. Schwachen Werkcharakter haben nicht nur jene Kompositionenfragmente, die nur wenige Takte weit gediehen sind, sondern auch abgeschlossene Werke, die etwa aufgrund ihrer intendierten Funktion entweder nicht für die Öffentlichkeit gedacht waren, oder denen Schubert durch die Art der Aufzeichnung keine Beständigkeit zugestehen wollte.

Der wertneutrale Werkbegriff ist ein moderner Werkbegriff, der sich also der Bewertung von Kompositionen entzieht. Er lässt sich konkreter umschreiben, wenn man an Werkverzeichnisse großer Komponisten denkt. Ganz pragmatisch gesehen kann man festlegen: Ein Werk ist das, was in einem Werkverzeichnis verzeichnet ist. Freilich hilft dies nicht viel, um die Beziehung Werk-Fragment aufzuklären. Denn Fragmente werden auch in modernen Werkverzeichnissen sehr unterschiedlich behandelt. Abgesehen davon, dass man bislang unter „Fragment“ von Komponist zu Komponist Verschiedenes verstand, finden sich diese entweder im Anhang isoliert (Bach, Brahms) oder in den Hauptteil integrierend aufgenommen (Beethoven, Bruckner, Haydn, Schumann).

Besonders interessant ist in dieser Hinsicht das Köchel-Verzeichnis, das als eines der frühesten wissenschaftlichen Werkverzeichnisse gilt und durch seine inzwischen zahlreichen Revisionen ein sich wandelndes Fragmentverständnis dokumentiert. Als Ludwig Ritter von Köchel 1862 das „Chronologisch-thematische Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W.A. Mozarts“ publizierte, überschrieb er die Inhaltsübersicht mit dem Titel „Chronologisches Verzeichnis der vollständigen Kompositionen“. Die Fragmente sollten in den Anhang gestellt werden. Köchel selbst hielt sich allerdings nicht an diese scharfe Trennung. Er reihte unter anderem nicht nur größere, unvollständige Werke des Jahres 1783, sondern auch die *c-moll Messe*, die unvollendeten Opern *L'oca del Cairo* und *Lo sposa deluso* und nicht zuletzt das *Requiem* in den Hauptteil ein. Diese Inkonsistenz wurde vom Herausgeber der zweiten Auflage erkannt, der „gern die Incipits der angefangenen Kompositionen, soweit die Autographe vorhanden sind, aufgenommen hätte.“ „Unüberwindliche Schwierigkeit[en]“ hätten diesen Plan aber vereitelt.⁵⁰ Erst in der dritten Auflage von 1937 hat man diese Fragmente geschlossen in den Hauptteil gestellt und mit dem Œuvre der abgeschlossenen Kompositionen chronologisch zusammengeschlossen.

Bei Schubert ist eine solche Entwicklung nicht festzustellen, doch ist das erste wissenschaftlich fundierte Werkverzeichnis, das englischsprachige Deutsch-Verzeichnis, auch erst 1951 erschienen.⁵¹ Zu diesem Zeitpunkt war das Verständnis von Fragmenten schon so weit entwickelt, dass einer Aufnahme in den Hauptteil nichts mehr im Wege stand. Werkfragmente sind dort mit einer individuellen Deutsch-Nummer versehen und gelten demnach als musikalisches Werk in wertneutraler Sinn. In der revidierten Neuausgabe von 1978 wurde diese Sicht beibehalten, wobei außerdem Zyklusfragmente nun nicht mehr nach den überlieferten Sätzen, sondern nach dem intendierten Gesamttitle bezeichnet wer-

⁵⁰ Alfred Einstein, Vorwort zur dritten Auflage des Köchel-Verzeichnisses (1937), Nachdruck Leipzig 1980 S. XXXIX.

⁵¹ Deutsch. Thematic Catalogue.

den.⁵² Gestützt wird dieses Fragmentverständnis durch die Aufwertung des Kompositionssprozesses an sich, der kreativen Tätigkeit des Komponierens, die ja schon von Anfang an auf das Ganze gerichtet ist.⁵³ Walter Wiora formuliert diese neue Sichtweise mit folgenden Worten:

„Neben dem abgeschlossenen Werk ist auch das werdende von Bedeutung, neben dem Ergebnis auch das intendierte Ziel. Im Projekt ist das Werk zwar noch nicht voll existent, aber vorgebildet.“⁵⁴

In der vorliegenden Arbeit wird gegenüber dem Deutsch-Verzeichnis von 1978 noch konsequenter vorgegangen. Sind dort in einzelnen Fällen kürzere abgebrochene Kompositionen, die im Zusammenhang mit einer abgeschlossenen Komposition stehen, nur in einer Anmerkung erwähnt, so wird ihnen von mir ein eigener Werkstatus zugestanden. Das drückt sich durch die Verwendung einer individuellen Werknummer aus, die sich aus rein pragmatischen Gründen an der jeweiligen Eintragung im Deutsch-Verzeichnis orientiert. So wird die zweite, bloß in fünf Melodietakten ausgeführte Bearbeitung von dem Körner-Text „Das war ich“, die bei der ersten Bearbeitung D 174 erwähnt wird, mit der Nummer „unter D 174“ versehen. Ebenso wird der bruchstückhaften, untextierten Vokalkomposition im Manuskript K des Wiener Männergesang-Vereins die Werknummer „unter 24C“, dem nach wenigen Takten abgebrochenen Klavier-Rondo in C „unter D 279“, einer untextierten Melodie „unter D 33“ sowie dem ersten Ansatz zum *Punschlied* D 277 und zu *Wer nie sein Brot mir Tränen aß* D 478/2 die Werknummer „unter D 277“ bzw. „unter D 478/2“ zugewiesen. Dabei wird vor allem bei den beiden letztgenannten Beispielen davon ausgegangen, dass es sich nicht um unselbständige Vorarbeiten zur Bezugsnummer handelt, sondern um eigenständige, individuelle Werke, die sich in der Anlage grundsätzlich von den im Anschluss notierten Kompositionen auf denselben Text unterscheiden.

EXKURS: Die Nummerierung der Sinfonien

Die immer noch uneinheitliche Nummerierung der Sinfonien von Schubert basiert auf genau jenen Facetten im Werkverständnis fragmentarischer Kompositionen, wie ich sie soeben aufgeführt habe. Unter der jeweiligen Nummer einer Sinfonie ist dabei nicht die wissenschaftlich fundierte, für die Einordnung im Gesamtœuvre wichtige Zahl im Deutsch-Verzeichnis gemeint, sondern eine Zählung, die im praktischen Musikleben eine Rolle spielt und für die Orientierung der breiten Öffentlichkeit gedacht ist. Schubert selbst hat im Gegensatz zu den Klaviersonaten keine seiner Sinfonien nummeriert.

- 52 Die entsprechende Anmerkung im Vorwort ist ein Beispiel für die bislang wenig differenzierte Verwendung des Fragmentbegriffs. Als Beispiel für ein Fragment eines mehrsätzigen Werkes, von dem „einzelne Sätze nur in Bruchstücken überliefert sind“, wird das Streichquartett in c D 703 angeführt, das aber eindeutig ein Kompositionsfragment, und nicht ein Überlieferungsfragment ist (Deutsch-Verzeichnis S. XVII).
- 53 Zofia Lissa, Über das Wesen des Musikwerkes, in: Neue Aufsätze zur Musikästhetik, hg. von ders., Wilhelmshaven 1975 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 38), S. 1–54; S. 9.
- 54 Wiora, Das musikalische Kunstwerk S. 23.

Die „aufführungspraktische“ Nummerierung beginnt mit der *Sinfonie in D* D 82 (= Nr. 1), läuft problemlos durch bis zur *Sinfonie in C* D 589 (= Nr. 6), und umfasst in dieser ersten Gruppe die ersten sechs vollständigen Sinfonien in chronologischer Reihenfolge. Die fragmentarische, nur wenige Takte lange und zeitlich früheste Sinfonie D 2B (1811?) ist erst spät entdeckt worden und spielt im Aufführungsrepertoire bis heute keine Rolle.⁵⁵ Grobe Unstimmigkeiten bestehen jedoch in der Nummerierung der folgenden Sinfonien. Hier werden zwei oder drei weitere Sinfonien gezählt, mit jeweils unterschiedlicher Werkzuordnung, wodurch insgesamt acht oder neun Sinfonien nummeriert sind:

Übersicht 1.1.: Unterschiedliche Nummerierungssysteme der späten Sinfonien

Komposition	Fuchs ⁵⁶	Kreißle	Grove	Brahms/AGA	NGA/DV
Sinfonie in E D 729	Nr. 8	–	Nr. 7	–	–
Sinfonie in H D 759	[]	–	Nr. 8	Nr. 8	Nr. 7
Sinfonie in C D 944	Nr. 7	Nr. 7	Nr. 9	Nr. 7	Nr. 8

Dieser eigenartige Tatbestand ist aus der unterschiedlichen nationalen Rezeptionsgeschichte her zu verstehen, bei der nicht nur Österreich und Deutschland als institutionelle Träger der Schubert-Forschung eine Rolle spielen, sondern auch die englische Musiköffentlichkeit, die sich ab der Mitte des 19. Jahrhunderts unter der führenden Persönlichkeit von Sir George Grove in besonderem Ausmaß um die Aufführung der Sinfonien verdient gemacht hat.⁵⁷ Diese Rivalitäten haben noch vor wenigen Jahren zu einem öffentlichen Disput geführt, der die scheinbare Unvereinbarkeit der beiden Standpunkte offenlegte.⁵⁸

Die historischen Wurzeln der unterschiedlichen Nummerierungssysteme gehen auf den Wien-Besuch von Grove im Herbst 1867 zurück. Der Schubert-Enthusiast Grove, damals Sekretär eines engagierten englischen Konzertveranstalters, war durch das Werkverzeichnis im Anhang der eben erst erschienenen Schubert-Biographie von Kreißle auf das umfassende Gesamtschaffen des Komponisten aufmerksam gemacht worden. Er interessierte sich vor allem für die

55 Ihr Autograph liegt heute in der Sammlung Taussig der Universitätsbibliothek Lund und ist im Juli 1950 aus der Sammlung Cranz (Brüssel) erworben worden (Signatur H 22, siehe Mühlhäuser, Lund S. 34f).

56 Aloys Fuchs' Entwurf eines thematischen Katalogs der Werke Schuberts, mit Ergänzungen von Ferdinand Schubert, Wien, ca. 1842–1849, abgedruckt in: Deutsch, Erinnerungen S. 471ff.

57 Siehe dazu John Reed, Schubert's reception history in nineteenth-century England, in: The Cambridge Companion to Schubert, hg. von C. H. Gibbs, Cambridge 1997, S. 253–262; insbesondere S. 259ff.

58 Ernst Hilmar, Zur Frage der Numerierung der Symphonien, in: *Schubert durch die Brille* 12 (1994), S. 101–104; Brian Newbould, Zur Frage der Numerierung der Symphonien. Eine Entgegnung, in: *Schubert durch die Brille* 13 (1994), S. 103–105; Otto Brüggemann, Zur Frage der Numerierung der Symphonien. Eine weitere Replik, in: *Schubert durch die Brille* 14 (1995), S. 116f.

Zwischenaktmusik für *Rosamunde* sowie für die ihm noch unbekannten Sinfonien und nahm Kontakt zu dem Nachlassverwalter Eduard Schneider auf, einem Neffen Schuberts. In Wien angekommen, stieß Grove auf die Autographe der ersten vier sowie der Sechsten Sinfonie⁵⁹ und kehrte mit Kopien nach London zurück. Umgehend bemühte er sich um eine Aufführung der neu entdeckten Werke. Bis 1883 waren in den „Saturday concerts at Crystal Palace“ nicht nur alle vollständigen Sinfonien Schubert aufgeführt worden, sondern auch die „Unvollendete“ D 759 und die *Sinfonie in E* D 729, in einer von John F. Barnett vervollständigten Bearbeitung. Viermal handelte es sich dabei um Uraufführungen, bei allen anderen Fällen um Erstaufführungen in England.⁶⁰

Kurz nach seiner Rückkehr verfasste Grove auch einen Anhang zur englischen Übersetzung von Kreißles Schubert-Biographie, in der er nicht nur von seinem Wien-Abenteuer berichtet, sondern erstmals die damals bekannten Sinfonien durch kurze Besprechungen und Notenbeispiele vorstellt. Hatte Kreißle in seinem Werkverzeichnis die C-Dur Sinfonie D 944 mit dem Zusatz „siebente“ versehen und die beiden unvollständigen Sinfonien D 729 und D 759 in der Liste ohne Nummer hintangefügt, so änderte Grove hier die Zählung und Anordnung der Werke: die Sinfonie in C war nun Nummer neun, die „Unvollendete“ Nummer acht und die E-Dur Sinfonie Nummer sieben.

Die Ursachen für diese folgenschwere Umstellung sind leicht zu durchschauen. Grove hatte kurz vor der Niederschrift seines Textes den großen Erfolg der Aufführung der „Unvollendeten“ miterlebt, und so war es für ihn als Mann der Praxis keine Frage, diese Sinfonie in die Nummerierung aufzunehmen. Warum die damals noch weitgehend unbekannte *Sinfonie in E* D 729 eine Nummer erhielt, die ja als Partitur-Entwurf in ganz anderer Weise unvollständig ist als die „Unvollendete“ und zunächst für die Konzertpraxis bedeutungslos war, geht aus Groves Anmerkungen im Kreißle-Anhang hervor. Hier gesteht er offen ein, dass dies notwendig war „to make up the magic number of nine“,⁶¹ wobei das nummerische Ideal der Beethoven-Sinfonien deutlich Pate stand. Die Nummer vergab Grove, noch bevor er die Sinfonie zu Gesicht bekommen hatte und war erleichtert, als er schließlich am Original den umfangreichen Bestand an Notentext sowie die Qualität des Notierten feststellen konnte:

„I was naturally anxious to discover what condition of completeness it [= the symphony in e-major] was in, and how far it answered to the usual meaning of the word ‚sketch‘. I made enquiries of various members of Mendelssohn’s family, but without success, and was led to believe that it was lost, or had probably been taken by some discerning friend or collector of

- 59 Das Autograph der Fünften Sinfonie, D 485, war von Ferdinand Schubert an den Verleger Whistling (Leipzig) verkauft, die fragmentarische *Sinfonie in E* D 729 von demselben an Mendelssohn verschenkt worden. Das Autograph der „Unvollendeten“ D 759 war im Besitz von Herbeck, das der „Großen“ C-Dur Sinfonie D 944 war von Anfang an im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde.
- 60 Siehe dazu *Reed, Schubert’s reception history*, insbesondere S. 262, sowie George Grove, Appendix, in: Kreißle von Hellborn, *The Life of Franz Schubert*, translated by Arthur Duke Colderidge, London 1869, Reprint New York 1972, S. 297–332.
- 61 Grove, Appendix S. 314.

autographs. However, I perserved, and was at length rewarded by receiving in August last, from Mr. Paul Mendelssohn of Berlin, the brother of the composer, the original MS sketch which I had so anxiously desired. I had imagined a sketch of the nature of Beethoven's – two or three leaves of paper covered with disjointed memoranda. Judge of my astonishment and delight when on undoing the parcel I found a whole Symphony in forty-four sheets! It is one of the most singular and interesting works to be found in all the musical art.⁶²

Am 5. Mai 1883 erklang auch diese, durch die Nummerierung zum „Werk“ avancierte Sinfonie als letzte der neun Sinfonien, wodurch die Nummernvergabe im Nachhinein legitimiert wurde. Denn das Kriterium für Groves Nummerierung war letztlich die Aufführbarkeit des Werkes, wobei das Verständnis von „Aufführbarkeit“ weit gefasst war. Es genügte, wenn zumindest Teile aufführbar waren, wie etwa bei der „Unvollendeten“, aber auch, wenn das von Schubert Notierte durch Ergänzungen fremder Hand „spielbar“ gemacht werden konnte, wie dies bei der E-Dur Sinfonie der Fall war.⁶³ Die Reihung erfolgte streng chronologisch, wobei den fragmentarischen Werken der gleiche Stellenwert wie den abgeschlossenen Sinfonien zukam.

Für die Nummerierung, die sich im deutschsprachigen Raum durchgesetzt hat, ist kein Geringerer als Johannes Brahms verantwortlich. Er war ein typischer Vertreter eines emphatischen Werkverständnisses, weshalb er als führender Kopf im Editionsgremium der ersten Gesamtausgabe der Werke Schuberts dafür eintrat, alle weniger bedeutungsvollen sowie unabgeschlossenen Kompositionen der Öffentlichkeit überhaupt vorzuhalten. Im ursprünglichen Editionsplan, auf den Brahms keinen Einfluss hatte, sollten beide fragmentarischen Sinfonien in einer eigenen Serie gemeinsam mit anderen fragmentarischen Kompositionen erscheinen. Auf Weisung Brahms' hin wurde die Ausgabe jedoch umstrukturiert, die E-Dur Sinfonie gar nicht abgedruckt, und die „Unvollendete“ der „großen C-Dur Sinfonie“ nachgestellt.⁶⁴ Dadurch ergab sich für die C-Dur Sinfonie die Nummer sieben, für die „Unvollendete“ die Nummer acht. Eine „9. Sinfonie“ gibt es bei ihm nicht.

Die Aufnahme der „Unvollendeten“ in den Hauptteil, die im Grunde Brahms' Werkverständnis widersprach, verdankt die Sinfonie ihrer erfolgreichen Aufführungsgeschichte. Obgleich sie damals schon die weitaus bekannteste Sinfonie Schuberts war, war ihr fragmentarischer Status ein Hindernis, sie gleichberechtigt mit den abgeschlossenen Sinfonien in die Chronologie einzureihen. Brahms schloss damit an einen frühen Ansatz zu einem Werkverzeichnis an. Aloys Fuchs hatte in den 1840er Jahren in Zusammenarbeit mit Ferdinand Schubert einen ersten thematischen Katalog der Werke Schuberts angelegt und dabei, ebenso wie später Brahms, zunächst die abgeschlossenen Sinfonien aufgelistet und durchnummieriert. Die Existenz der „Unvollendeten“ war damals noch nicht bekannt, und so schließt an die Nummer sieben, die „Große“ C-Dur Sinfonie, die *Sinfonie*

62 Grove, Appendix S. 314.

63 Ob eine solche Ergänzung im Sinne Schuberts ist, sei dahingestellt. Vgl. dazu den Abschnitt „Vervollständigungen“, S. 327.

64 Siehe dazu auch „Die Schubert-Gesamtausgaben“ S. 323.

in E D 729 als Nummer acht an.⁶⁵ Diese Nummerierung wurde vermutlich damals auch am Kopf der ersten Partiturseite von D 729 notiert.⁶⁶

Mit der Neuausgabe des Deutsch-Verzeichnisses im Schubert-Jahr 1978 wurden nicht nur neuere Forschungsergebnisse eingearbeitet, sondern auch die Sinfonien neu nummeriert. Die „Unvollendete“ wird nun, gleich wie bei der „englischen“ Zählung, der „Großen“ C-Dur Sinfonie, vorangestellt und steht dadurch in chronologisch richtiger Position. Mit dieser Aufwertung einer fragmentarischen Komposition wird einem veränderten, wertneutralen Werkbegriff Rechnung getragen, der weniger scharfe Grenzen zwischen einem vollendeten und einem unvollendeten Werk zieht und das Gesamtschaffen eines Komponisten eher als Kontinuum denn als Ansammlung einzelner herausragender Werke versteht. Dass die E-Dur Sinfonie – im Gegensatz zur Zählung nach Grove – nach wie vor ohne Nummer blieb, scheint gerechtfertigt, hat sie doch mit keiner der bislang erstellten Ergänzungen⁶⁷ einen Platz im Repertoire erlangen können. Die Neue Gesamtausgabe der Werke Schuberts folgt dieser „modernen“ Nummerierung, die sich in der Öffentlichkeit bis jetzt jedoch nicht durchsetzen konnte – weder in der deutschsprachigen, noch in der englischsprachigen Musikwelt.

4. WANN IST EIN WERK FERTIG?

Im vorangehenden Abschnitt ist deutlich geworden, dass die Abgeschlossenheit eines Werkes ein wesentliches Kriterium ist, um Werkfragmente von „fertigen“, vollständig überlieferten Werken abzugrenzen. Wann aber kann ein Werk als abgeschlossen gelten? Meint „abgeschlossen“ dasselbe wie „fertig“? Dieser Fragenkomplex ist nicht nur grundsätzlich von Interesse, sondern berührt in ihrer Negation auch die Frage, was ein Fragment sei. Dabei stehen vor allem die Kompositionsfragmente im Zentrum, bei denen die Begriffe „abgeschlossen“ und „fertig“ bzw. „abgebrochen“ und „unfertig“ in Bezug auf den Arbeitsprozess und den Werkstatus von entscheidender Bedeutung sind.

Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen ist ein konkretes Beispiel, bei dem die zu Grunde liegende Problematik besonders deutlich wird. Die *Sinfonie in E D 729* ist etwa ein Jahr vor der „Unvollendeten“ entstanden und wurde von Schubert als komplette Sinfonie in vier Sätzen angelegt, allerdings nicht vollständig ausgeführt. Die erste Partiturseite trägt zwar Titel, Datum und Na-

65 Aloys Fuchs' Entwurf eines thematischen Katalogs der Werke Schuberts, mit Ergänzungen von Ferdinand Schubert, Wien, ca. 1842–1849, abgedruckt in: *Deutsch, Erinnerungen* S. 471ff; S. 472. Dass in dieser Liste die Eintragung einer weiteren Sinfonie vorbereitet wurde (was Deutsch in seiner Edition nicht kenntlich gemacht hat), hatte die Spekulationen über die Existenz der „Gasteiner-Sinfonie“ beflogt.

66 Siehe dazu die Abbildung bei Ernst Hilmar, Zur Frage der Numerierung der Symphonien, in: *Schubert durch die Brille* 12 (1994), S. 101–104, der allerdings eine autographische Nummerierung vermutet.

67 Vervollständigungen von J.F. Barnett (London 1883), Felix Weingartner (1934 Wien), Emile Amoudruz (Genf 1950; nach J.F. Barnett), Leonid Butir (Moskau 1969), Brian Newbould (Cheltenham 1978) und Boris Spassow (Sofia 1978).

menszug, doch sind von den 168 Manuskriptseiten nur auf den ersten zwanzig Seiten alle Stimmen ausnotiert. Auf der einundzwanzigsten Seite stellt Schubert seine Arbeitstechnik um, indem er von der vollständigen Partiturausfertigung zu einem typischen Partiturentwurf wechselt, bei dem nur die Gerüststimmen festgehalten sind. Die restlichen Stimmen sollten in den leeren Systemen in einem späteren Arbeitsprozess ergänzt werden.⁶⁸ Die weitere Ausarbeitung der Partitur hat allerdings nicht stattgefunden, die Sinfonie blieb in diesem Stadium ein Kompositionssfragment.

Das Bemerkenswerte dabei ist nicht nur, dass diese Sinfonie zwar in ihrer ganzen Ausdehnung, in weiten Teilen aber nur als Gerüstsatz fixiert ist. Für unsere Fragestellung von Interesse ist die letzte beschriebene Partiturseite des Manuskripts, die in Abbildung 2 wiedergegeben wird. Wir sehen hier die letzten drei Takte des vierten Satzes, nur in den ersten Violinen ausgeführt, schwungvolle Schlussstriche in allen Systemen und ein ebenso schwungvoll notiertes „Fine“, das über mehrere Systeme reicht und sich, zumindest optisch, auf die ganze Partitur bezieht. Ist diese Komposition also fertig?

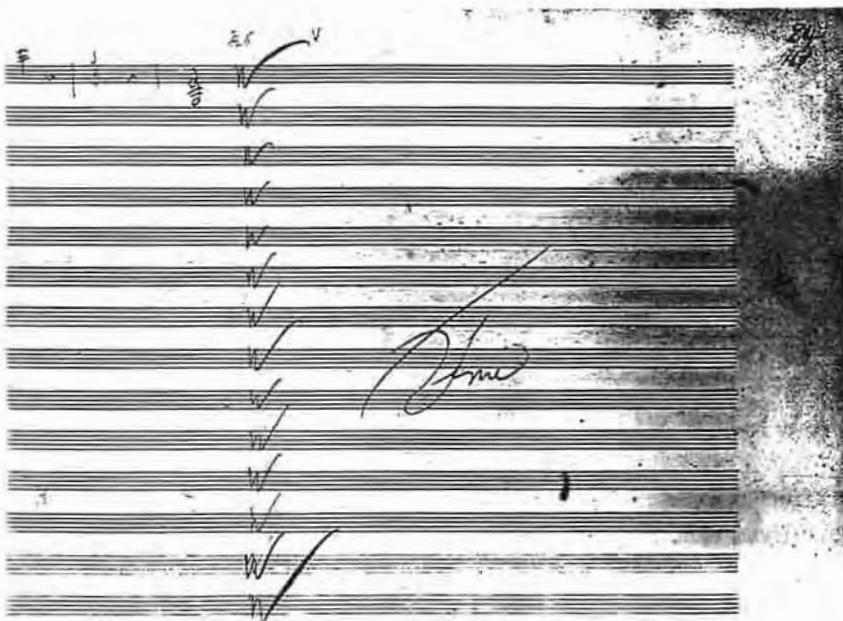


Abbildung 2: *Sinfonie in E D 729*, letzte beschriebene Seite der Partitur (Lcm Ms. 586, fol. 84 recto)

⁶⁸ Dass Schubert nicht auch die ersten zwanzig Seiten als Partiturentwurf angelegt und erst nachträglich aufgefüllt hat, lässt die einheitliche Tintenfarbe am Autograph (Lcm Ms. 568) vermuten.

Schlussbestätigungen dieser Art finden wir über das ganze Œuvre Schuberts verstreut. Sie sind nicht nur mit groß angelegten und umfangreichen Werken wie etwa der 1. *Sinfonie* D 82 (hier sogar doppelt, als „*Finis et Fine*“), der 6. *Sinfonie* D 589 oder der *Messe in As* D 678 verbunden, sondern finden sich auch bei Kammermusikwerken (D 68, D 72, D 803), Klavierkompositionen (D 48, D 178, D 781), Werken für Vokalensembles (D 714) und Liedkompositionen (D 388, D 712, D 911).⁶⁹ In einigen Fällen ist damit auch das Datum der Fertigstellung verbunden (z.B. D 48: „*Fine den 10. Juny 1813*“) oder auch nur eine Teilausfertigung bezeichnet (*Messe in F* D 105, Ende Gloria: „*den 31. May [1]814.* mit den Vocal-Stimmen. [geendigt]“. Alle genannten Beispiele sind allerdings Kompositionen, die Schubert vollständig ausgeführt hat.⁷⁰

In der abgebrochenen E-Dur Sinfonie stellt sich die „*Fine*“-Anmerkung als Hinweis für den Abschluss einer Arbeitsphase dar, nach der ein wesentlicher Teil der Kompositionsarbeit bereits geleistet ist. Sie ist eine subjektive Beurteilung des Komponisten zum Stand des eigentlichen Kompositionssprozesses und markiert nicht das Ende der Komposition als Gesamtes, sondern hält fest, dass das Werk in der Form, wie es notiert ist, innerlich abgeschlossen ist. Das Manuskript konnte so erst einmal zur Seite gelegt werden.⁷¹

Eine Abgeschlossenheit der primären Kompositionsarbeit ist aber auch bei jenen Entwürfen festzustellen, die nicht wie die E-Dur Sinfonie bis zum Schlussstrich, sondern nur bis zum Eintritt einer Reprise ausgeführt wurden und auch ohne Schlussbemerkung geblieben sind. Dazu zählen vor allem eine große Anzahl von Sätzen aus Klaviersonaten und einzelne Klaviersätze, die bei der Reprise abbrechen, aber auch einige Sätze jener Sinfonien, die nur als Particellentwurf ausgeführt wurden. Auch hier ist die noch ausständige Arbeit – das Überarbeiten des Notierten in einer weiteren Niederschrift sowie die Gestaltung der Reprise und des Schlusses aus bereits vorhandenem Material – von anderer Natur als die Arbeit an dem bereits Notierten.

Die Kriterien, die eine Komposition zu einem fertigen Werk machen, sind aber nicht subjektive, vom Komponisten aufgestellte – dieser könnte ja ein Werk bloß in seiner Fantasie haben und bereits als „*fertig*“ erklären (man denke an den

69 Das *Deutsch-Verzeichnis* gibt eine Schlussbemerkung nur gelegentlich an. Die genannten Beispiele habe ich im Verlauf der Arbeit gesammelt und können sicherlich noch vermehrt werden.

70 Zu bedenken ist, dass das Autograph der Sinfonie nicht nur das einzige Kompositionsfragment ist, das mit „*Fine*“ abgeschlossen wird, sondern zugleich auch der einzige zu Ende geführte Partiturentwurf Schuberts innerhalb dieses Œuvres, der erhalten geblieben ist. Möglicherweise waren auch andere, später weitergeführte Partiturentwürfe bereits in dieser Arbeitsphase mit einer Schlussbestätigung versehen worden.

71 Siehe dazu auch Stephen Edward Carlton, Schubert's Working Methods. An Autograph Study with Particular Reference to the Piano Sonatas, Phil.Diss. Universität University of Pittsburgh 1981; Arthur Godel, Schuberts drei letzte Klaviersonaten (D 958–960). Entstehungsgeschichte. Entwurf und Reinschrift. Werkanalyse, Baden-Baden 1985 (Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten 69); Franz Schubert. Fantasie in f-Moll D 940 für Klavier zu vier Händen. Faksimile-Ausgabe, hg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Tutzing 1991 (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 6).

berühmten Ausspruch von Mozart, wonach im Kopf schon alles fertig sei). Sie sind objektive Forderungen, die von außen an das Werk herangetragen werden und sich auf die vollständige schriftliche Ausfertigung beziehen, die das Manuskript zu einer eindeutigen Spielvorlage macht. Dabei muss nicht immer das Autograph bereits diesen Anforderungen genügen. Es genügt, wenn es in einer Form gestaltet ist, bei der noch offene Stellen von Dritten zwar mit Fachverständnis, jedoch ohne Einsatz der eigenen Kreativität, vervollständigt werden können.⁷²

Eine solche „Vervollständigung“ kann das Auflösen von traditionellen notationstechnischen Kürzeln betreffen, wie etwa Faulenzer oder geringtaktige Wiederholungen. Sie kann aber auch aufgrund schriftlicher Anweisungen ausgeführt werden, wie etwa die Anmerkung „Accompagnamento come sopra“ in der Partitur der *Sinfonie in D* D 82. Auch Schuberts Gewohnheit, in der Partiturschreibweise bei länger pausierenden Stimmen nur die erste und die letzte Pause zu notieren, kann leicht in ein traditionelles Notenbild transformiert werden. Alle diese Maßnahmen fallen unter den Begriff „Einrichten des Manuskripts für eine potentielle Aufführung“.

Ergänzungen ohne kreative Eigenleistung eines Außenstehenden können auch weiter reichen, etwa indem im *Kanon a tre* D 54 fehlende Schlussnoten hinzugefügt werden,⁷³ oder indem Unklarheiten bei der Wiederholung des freien Basses im *Kanon in C* D deest mithilfe musikalischer Fachkenntnisse aufgelöst werden.⁷⁴ Eine größere Passage muss bei *La pastorella al prato* D 513 ergänzt werden, wobei fraglich ist, ob diese Ergänzung nicht bereits eigenständige kreative Leistung erfordert und möglicherweise von der von Schubert intendierten Schlusswendung abweicht.⁷⁵

72 „Das Werk ist endgültig beendet, es ist fertig, geschlossen, wenn es in der Notation fixiert wird. Seit diesem Augenblick erst kann seine historische Existenz beginnen, seine soziale Verbreitung, seine Konkretisierung, durch die es die Abnehmer erreicht.“ (Zofia Lissa. Über das Wesen des Musikwerkes, in: Neue Aufsätze zur Musikästhetik, hg. von ders., Wilhelmshaven 1975 [Taschenbücher zur Musikwissenschaft 38], S. 1–54; S. 15.)

73 NGA VIII/2 S. 127 im Kleinstich.

74 NGA VIII/2 S. 161, Kommentar S. 162 von Alfred Mann.

75 Das Männerquartett mit Klavierbegleitung beginnt auf der Rückseite der abgebrochenen Niederschrift von *Nur wer die Liebe kennt* D 513A (Wst MH 36/c) und ist in der Form ABA' angelegt. Als der Platz gegen Seitenende knapp wird, hat Schubert in das Klaviersystem „wie oben etc.“ notiert und bei der Fortsetzung der Vokalstimmen auf den frei gebliebenen Systemen der Vorderseite mit Faulenzer gearbeitet. In der letzten Akkolade, für die nur mehr zwei Systeme zur Verfügung standen, hat er das Klaviersystem überhaupt weggelassen. Kann der Klavierpart zwar problemlos nach dem ersten A-Teil ergänzt werden, so bleibt doch der anders gestaltete Schluss in der Begleitung offen. In der Edition der Alten Gesamtausgabe (AGA XVI, Nr. 19) werden die letzten vier Takte des Klaviers nach Vorbild des vorhandenen Klaviersatzes in Kleinstich hinzugefügt. Dabei ist allerdings zu bedenken, dass Klaviersätze in mehrstimmigen Vokalkompositionen oft auch *ad libitum* hinzugefügt wurden und somit keinen konstitutiven Bestandteil der Komposition darstellten. Im *Deutsch-Verzeichnis* und in der vorliegenden Arbeit wird die Komposition als „fertig“ verstanden, wenngleich in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam gemacht werden soll, dass es sich dabei um einen Grenzfall handelt.



Abbildung 3: *Klaviersonate in f D 625*, Abschrift des Allegros
(Wgm, Sammlung Witteczek-Spaun, Band 56, S. 78)

Die Grenze zum „unfertigen“, fragmentarischen Werk überschritten ist meines Erachtens im Fall des Allegros aus der *Klaviersonate in f D 625*, die nur in einer zeitgenössischen Abschrift erhalten ist (siehe Abbildung 3).⁷⁶ Hier hat Schubert zwar über den Repriseneneintritt hinaus komponiert, beim Eintritt des Seitenthemas jedoch in einer reduzierten Schreibweise fortgesetzt, indem er bis zum Ende der Schlussgruppe die Melodiestimme in der rechten Hand, gelegentlich auch ganze Akkorde und einzelne Bassfiguren notierte. Die dreizehntaktige Coda ist wieder vollständig ausgeschrieben. Ist eine Ergänzung zum vollständi-

76 Diese Abschrift kann auf Grund vergleichbarer Vorlagen als getreue Kopie des Autographs gelten.

gen Klaviersatz mithilfe des vergleichbaren Materials aus der Exposition zwar ohne große Schwierigkeiten zu bewältigen, so lässt doch die Länge der zu ergänzenden Passage von siebzig Takten eine allzu breite Palette von Möglichkeiten der Ausfertigung zu.⁷⁷

Aufgrund unseres Einführungsbeispiels sind wir in den bisherigen Überlegungen davon ausgegangen, dass der Komponist ein Werk subjektiv in einem früheren Arbeitsstadium als fertig – besser gesagt: als abgeschlossen – verstehen kann als es die objektiven Kriterien für eine Spielvorlage erfordern. Hinzu kommt aber auch, dass er eine vollständige Niederschrift als gültig akzeptieren muss. In dem Partiturentwurf der *Sinfonie in E D 729* ist es für jeden offensichtlich, dass ein weiterer Arbeitsgang ausständig ist, in anderen Aufzeichnungsformen ist dies weniger klar. Vor allem bei den Klavierkompositionen ist die Grenze zwischen Entwurf und vollständiger Niederschrift in gültiger Fassung schwer zu ziehen, sind doch beide gleichartig auf zwei Systemen notiert.⁷⁸ Erschwerend tritt eine vermutlich große Zahl von Überlieferungslücken hinzu, wodurch möglicherweise zu einer vollständig ausgeführten Niederschrift eine spätere, gültige Ausfertigung existiert hat. Zweifel, ob es sich bei dem überlieferten Manuskript bloß um einen Entwurf oder doch um die von Schubert sanktionierte fertige Fassung handelt, stellen sich konkret bei den *Drei Klavierstücken D 946*⁷⁹ und bei der Kantate *Mirjams Siegesgesang D 942* ein.

Das im März 1828 entstandene Werk für Solo-Sopran, gemischten Chor und Klavier war nach dem Bericht von Leopold von Sonnleithner eigentlich mit Orchesterbegleitung geplant, die durch den unerwarteten Tod Schuberts jedoch nicht mehr ausgeführt werden konnte. Die Fassung für Klavier wurde vermutlich

77 „Änderungen“ von der Hand Schuberts sind bereits im variierten Hauptthema zu Beginn der Reprise zu erkennen. Aber auch für die harmonische Einrichtung der Teilabschnitte waren Veränderungen gegenüber der Exposition notwendig, wie etwa die Akkordversetzung Takt 227 oder die Abweichung in den Triolenfiguren Takt 244. Demnach können wir zwar vermuten, wie Schubert den Satz ausnotieren wollte, die Gewissheit im Detail fehlt jedoch. (Die Ergänzungen im Scherzo derselben Sonate [Takt 11, unteres System] sind anders zu verstehen. Hier wurden in der Kopie mit roter Tinte, vermutlich von der Hand Ferdinand Schuberts, die vom Kopisten offensichtlich irrtümlich ausgelassenen Noten aus der Vorlage nachgetragen.) Das *Allegro* wird im Rahmen meiner Arbeit, im Gegensatz zum Werkverständnis von Andreas Krause, als Kompositionsfragment verstanden (Die Klaviersonaten Franz Schuberts. Form, Gattung, Ästhetik, Kassel etc. 1992, S. 132: „Da der Finalsatz des f-moll-Fragments bis auf einige ‚Füllstimmen‘ vollendet ist, liegen somit aufführungsfähige Fassungen vor, die keiner weiteren Ergänzung bedürfen.“)

78 Siehe dazu den Abschnitt „Manuskripttypen“ S. 125.

79 Aufgrund von Kanzellierungen ist der Schluss des ersten Klavierstückes offengeblieben; ebenso unklar ist der Übergang zur Coda im dritten, der Dreiergruppe erst vom Verleger hinzugefügten Komposition dieser Werkgruppe (vgl. dazu meinen Beitrag „Johannes Brahms und Schuberts ‚Drei Klavierstücke‘ D 946: Entstehungsgeschichte, Kompositionssprozess und Werkverständnis“, in: Die Musikforschung 53 [2000], S. 134–144.) Aufgrund des Ansatzes zu einer Manuskripttypologie, wie sie im Kapitel zu den Klavierwerken geleistet wird, kann geschlossen werden, dass es sich doch nicht um eine vorläufige Entwurfsschrift, sondern um eine vollständige erste Niederschrift handelt (siehe S. 191, insbesondere Tabelle 4.2., S. 194f.).

schon bei einer ersten Aufführung kurz nach dem Ableben Schuberts als klanglich unzureichend empfunden und von dem vertrauten Freund und Musiker Franz Lachner zu einer Orchesterfassung erweitert. Auch im Zusammenhang mit der neuen Gesamtausgabe wird D 942 als „Vorstufe einer offenbar von Anbeginn geplanten größer dimensionierten Anlage mit Orchesterbegleitung“⁸⁰ gesehen, wobei die Klavierversion als Vorstufe verstanden wird. Trotzdem meine ich, dass das Werk im Sinne Schuberts in der überlieferten Fassung mit Klavierbegleitung „fertig“ ist. Dafür spricht die Bestimmung der Komposition, die nach dem Bericht von Anna Fröhlich „eigentlich für die Pepi [= Josefine Fröhlich], oder besser gesagt, für uns vier Schwestern“⁸¹ gedacht war. Schubert hatte für die Fröhlich-Schwestern, insbesondere aber für Anna Fröhlich, die Pianistin und Sängerin war, auf deren Wunsch hin bereits mehrere Werke geschaffen. Das Werk in der Klavierfassung ermöglichte es, dass die eine Schwester mit dem Solopart betraut werden konnte, die andere am Klavier begleitete.⁸² Hinzu kommt die Tatsache, dass Schubert von der mehr als 400 Takte langen Komposition einen Particellentwurf vervollständigte, aus dem er unmittelbar die Orchesterfassung erstellen hätte können. Eine Klavierfassung als „Zwischenstufe“ erscheint als unnötiger Umweg und widerspricht der nach Effizienz strebenden Arbeitsweise Schuberts. Dieser hat außerdem der Partituraufbereitung eine Titelseite vorangestellt, die sorgfältig mit Titel, Textdichter, Besetzung, seinem eigenen Namen und einer Datierung versehen ist.

Bei der Frage, wann ein Werk fertig ist, muss also differenziert werden nach der subjektiven Sicht des Komponisten und nach der objektiven Sicht des außenstehenden Betrachters. Der Begriff „abgeschlossen“ kann in diesem Zusammenhang auf Stufen des Arbeitsprozesses bezogen werden und unterliegt der Einschätzung des Komponisten. Als „fertig“ gilt ein Werk, wenn es so weit notiert ist, dass die Niederschrift als Spielvorlage für Dritte taugt. Voraussetzung für ein fertiges Werk ist jedoch immer, dass es in der vorliegenden Form auch vom Komponisten als gültig akzeptiert wurde.

5. STATISTIK

Einfache Fragen zum Fragmentrepertoire Schuberts, die sich gleich zu Beginn des Themas stellen, lassen sich mithilfe von statistischen Untersuchungen in den Griff bekommen, wobei allerdings bald grundlegende methodische Probleme auftreten. Dazu kommt die oben entwickelte Vielfalt von Fragmenttypen, die eine differenzierte Sicht des vorliegenden Datenmaterials verlangt und zu einer

80 Dietrich Berke, Vorwort zur *NGA III/2* S. XXIII.

81 Deutsch, *Erinnerungen* S. 291.

82 Diese Konstellation konnte bei der Uraufführung in einem der Gesellschaftskonzerte des Musikvereins, am 30. Jänner 1829 als „Privatkonzert“ Anna Fröhlichs zu Gunsten eines Grabmals für Schubert Veranstaltet, nur teilweise realisiert werden. Anna Fröhlich spielte zwar Klavier, wurde jedoch von einem zweiten Klavier verstärkt; der Gesangssolist war der Tenor Ludwig Tietze.

komplexen zahlenmäßige Durchdringung des Repertoires führt. Vier grundsätzliche und zentrale Fragen sollen im Folgenden beantwortet werden:

- Wie viele Fragmente im Œuvre Schuberts haben sich erhalten?
- Wie hoch ist der Anteil der Fragmente am Gesamtschaffen Schuberts?
- Treten Fragmente zu einem bestimmten Zeitraum gehäuft auf?
- Gibt es bestimmte Gattungen mit einem besonders hohen Anteil an Fragmenten?

Wenden wir uns gleich der ersten Frage zu:

Wieviele Fragmente im Œuvre Schuberts gibt es?

Bei dieser Problemstellung will man im Allgemeinen wissen, wie viele Werke von Schubert fragmentarisch vorliegen, also Schwierigkeiten in der Aufführung bereiten, da sie entweder vorzeitig abbrechen oder der Tonsatz nicht in allen Dimensionen vorhanden ist. Dieser Typus von Fragment wird in unserer Fragmenttheorie als Werkfragment bezeichnet und setzt sich aus zwei sehr verschiedenen Fragmenttypen zusammen: aus Überlieferungsfragmenten und aus Kompositionsfragmenten.

Die Anzahl der Werkfragmente ergibt sich also zunächst durch eine scheinbar einfache Rechnung, indem man die Zahl der Überlieferungsfragmente (= unvollständige Werke) mit jener der Kompositionsfragmente (= unvollendete Werke) addiert:

Werkfragmente insgesamt	128
davon unvollständig	47
davon unvollendet	81

Dabei ist allerdings nicht berücksichtigt worden, dass sowohl bei den Überlieferungsfragmenten als auch bei den Kompositionsfragmenten eine nicht geringe Anzahl von Werken nicht eindeutig einem bestimmten Fragmentstatus zugerechnet werden kann.⁸³ Die aufgelisteten Zahlen mit der Summe von knapp 130 Werkfragmenten können also nur als Größenordnung verstanden werden und stellen keinen absoluten Wert dar.

Versteht man die oben gestellte Frage weiter, dann müssen auch die anderen Fragmenttypen in die Zählung einbezogen werden, wobei auch hier wieder aufgrund von zweifelhaften Fällen im Fragmentstatus nur von Größenordnungen gesprochen werden kann:

⁸³ Die Zahlen werden hier und im Folgenden aus dem Datenmaterial im ANHANG 2 bezogen.

Fragmente aufgrund eines bruchstückhaften Autographs:	
Überlieferungsfragmente	47
Manuskriptfragmente	36
Fragmente aufgrund eines abgebrochenen Arbeitsprozesses:	
Studienfragmente	14
Kompositionssfragmente	81
Entwurfsfragmente	20
Reinschriftfragmente	6
Pseudofragmente	8

Dabei ergibt sich, dass über 200 Kompositionen im weitesten Sinn etwas Fragmentarisches an sich haben, etwa 80 davon aufgrund eines bruchstückhaften Autographs, rund 120 Kompositionen aufgrund eines abgebrochenen Arbeitsprozesses. Etwa 80 Werke sind von Schubert nicht vollendet worden.

Wie hoch ist der Anteil der Fragmente am Gesamtschaffen Schuberts?

Bei dieser Problemstellung muss differenziert werden, ob nach dem Anteil der Kompositionssfragmente oder der Werkfragmente insgesamt gefragt wird. Anders gefragt, will man wissen, wieviel Prozent der Werke Schubert nicht vollendet hat, oder will man wissen, wieviel Werke nur fragmentarisch vorhanden sind?

In beiden Fällen muss dafür die Gesamtzahl der Schubertschen Werke ermittelt werden, was – wie die Überlegungen für die nächste Fragestellung zeigen werden – überaus problematisch ist. Um diesen Problemen aus dem Weg zu gehen, werden wir uns hier zunächst einmal mit einer groben Abschätzung zufrieden geben. Ausgangsbasis ist dabei das Deutsch-Verzeichnis, das jedem Werk eine Zahl zuweist und bis zur Nummer 998 reicht. Berücksichtigt man die Tatsache, dass manche Nummern durch einen Buchstabenzusatz (z.B. D 1, 1A, 1B, 1C) mehrfach vorkommen, andere Nummern hingegen nur in den Anhang oder zu einer anderen Deutsch-Nummer verweisen, so wird man Schuberts gesamtes Schaffen mit gut 1000 Werken ansetzen können. Die Rechnung ist dann sehr einfach: 81 Kompositionssfragmente in einem Gesamtœuvre von ungefähr 1000 Werken ergeben einen Prozentsatz von 8,1 Prozent.⁸⁴ Rund 130 Werkfragmente machen, auf dasselbe Œuvre bezogen, einen Prozentsatz von etwa 13 Prozent aus.

84 Diese Abschätzung wird in der folgenden, differenzierteren Untersuchung bestätigt werden. Ein ähnlicher Prozentsatz ergibt sich aus den Zahlen, die Walther Dürr annimmt. Er geht ebenso von 1000 Werken aus und zählt 83 Kompositionssfragmente, was einen Anteil von 8,3 Prozent entspricht (Schuberts Vokalfragmente, in: *Zeichen-Setzung* S. 271–281, dort S. 273)

Treten Fragmente zu einem bestimmten Zeitraum gehäuft auf?

Bei dieser Problemstellung ist man an größeren Zusammenhängen im Schaffensprozess Schuberts interessiert, man fragt eigentlich nach der zeitlichen Streuung der Kompositionsfragmente. Für eine angemessene Beantwortung dieser Frage muss vorausgesetzt werden, dass ein Großteil des Repertoires datierbar ist. Das ist tatsächlich gegeben, denn zu einer überwiegenden Mehrzahl der Autographen hat Schubert zumindest Jahreszahlen hinzugesetzt, in vielen Fällen auch Monat und sogar Tag der Niederschrift.⁸⁵ Von den undatierten Kompositionen kann eine große Anzahl aus äußeren Merkmalen wie Papier, Schrift oder Zusammenhang mit anderen Werken mehr oder weniger genau datiert werden. Nur ein kleiner Rest bleibt nur grob datierbar oder ganz ohne Datierung. Es scheint also zunächst ein Leichtes, ein Raster aus Jahreszahlen über Schuberts Schaffen zu legen, wobei wiederum das chronologisch gereihte Deutsch-Verzeichnis eine gute Ausgangsbasis bildet.

Durch Umstellungen in der Neuauflage und durch neue Erkenntnisse in der Datierung muss dennoch jede einzelne Deutsch-Nummer separat in das Raster gesetzt werden, wobei in Einzelfällen unerwartet große Probleme auftreten. Wie zählt man etwa 36 Tänze, „der größere Teil komponiert zwischen März 1818 und Juli 1821“, als Opus 9 unter der Werknummer D 365 zusammengefasst? Soll man die Tänze gemäß ihrer Entstehung separat zählen und damit D 365 in 36 Einzelwerke aufspalten? Oder soll man sich eher an der Tatsache orientieren, dass Schubert ja selbst sie bei der Drucklegung als *ein* Opus verstanden und unter einer Nummer zusammengefasst hat? Je nachdem, wie man sich entscheidet, differiert die Anzahl der Gesamtwerke Schuberts um 35 Kompositionen, und das sind – grob geschätzt – immerhin 3,5 Prozent. Und wie soll man diese Tänze in ein chronologisches Raster einfügen, wenn zum einen die Datierung selbst ziemlich vage ist, zum anderen nicht *alle* Tänze darunter fallen und außerdem nicht einmal klar ist, welche Tänze datiert werden können?

Dazu kommt, dass unter einer Deutsch-Nummer sehr Verschiedenes verzeichnet wird: ein vierzehntaktiges Lied (z.B. D 275), eine sechzehntaktige Ecossaise (D 511), aber auch eine ganze Oper oder ein umfassender Liederzyklus. In einer Werkstatistik, die Walther Dürr im Zusammenhang mit der Diskussion um Schuberts Krisenjahre erstellt hat,⁸⁶ wurde versucht, mit zwei Maßnahmen diesem Ungleichgewicht entgegenzuwirken. Zum einen schließt Dürr die besonders komplexen Tänze bzw. Tanzsammlungen überhaupt von der Statistik aus; zum anderen werden die drei großen Liederzyklen „Die schöne Müllerin“,

85 Siehe dazu Andrea Lindmayr-Brandl, „Wenn ich ein Stück fertig habe, fange ich ein anderes an.“ Datierung und Schaffensrhythmus bei Franz Schubert, in: *Musicologica Austria* 20 (2001), S. 119–136.

86 Walther Dürr, Franz Schuberts Wanderjahre. Einführung in das Generalthema, in: *Jahre der Krise* S. 11–21, besonders S. 16/17. Die dort erstellte Werkstatistik ist zwar auch chronologisch, allerdings anders angelegt, indem sie das Schubertsche Œuvre nach Gattungen gliedert. Dementsprechend sind auch Fragmente extra angeführt, wobei jedoch ein anderes Fragmentverständnis zugrunde liegt.

„Winterreise“ und „Schwanengesang“ aufgelöst und jedes Lied einzeln gezählt. Dieses Vorgehen hat natürlich Konsequenzen in Bezug auf die Gesamtzahl der Kompositionen Schuberts und in Folge auf die Höhe des prozentuellen Anteils der Fragmente. Außerdem ist das Auflösen der Liederzyklen meines Erachtens nur im Fall des „Schwanengesangs“ gerechtfertigt, da dieser ja – im Gegensatz zu den beiden anderen Zyklen – nicht von Schubert selbst, sondern posthum zu einem Zyklus zusammengestellt wurde. Aber damit wird eine Lawine ins Rollen gebracht. Denn es gibt nicht nur den „Schwanengesang“, sondern auch genügend andere Beispiele, bei denen unter einer einzigen Deutsch-Nummer mehrere Einzelkompositionen vereint sind, etwa D 478 (*Gesänge des Harfner aus „Wilhelm Meister“*) oder D 899 (*Vier Impromptus für Klavier*). Diese bleiben auch bei Dürr unaufgelöst. Schließlich könnte man in letzter Konsequenz auch die wohl umfassendsten Deutsch-Nummern – nämlich jene, die sich auf Bühnenwerke beziehen – in Ouvertüre und Einzelarien zerlegen, aber auch Einzelsätze von Klaviersonaten, Symphonien und Kammermusikwerken zählen. In der nachfolgenden Statistik wird demnach auf solche Differenzierungen verzichtet und darauf vertraut, dass durch die große Werkzahl das individuelle Ungleichgewicht wieder ausgeglichen wird.

Die angesprochenen problematischen Werkeinheiten sowie Unschärfen in der Datierung machen deutlich, dass es sich bei einer chronologischen Werkfolge, auf der die angestrebte Statistik beruht, nur um eine möglichst gute, zugleich aber idealisierte Annäherung an den originalen Kompositionsrhythmus Schuberts handeln kann. Um eine nach dem Entstehungsjahr durchgeführte Zählung des Schubertschen Œuvres für die statistische Auswertung erst sinnvoll zu ermöglichen, müssen demnach eine Reihe von „Vereinfachungen“ vorgenommen werden, die im Folgenden aufgeführt werden:

- Fragezeichen und das relativierende Beiwort „ca.“ bei der Datierung werden ignoriert: z.B. D 311: „1815?“ → 1815, D 13: „ca. 1812“ → 1812
- Geht der Zeitraum der Komposition über eine Jahreswende, so ist das Anfangsdatum maßgebend: z.B. D 84: „30. Oktober 1813 bis 15. Mai 1814“ → 1813
- Komplexere Datierungen werden vereinfacht: z.B. D 709: „vor April 1822“ → 1822 (Dahinter steht die Annahme, dass bei einer solchen Angabe das tatsächliche Datum der Komposition nicht sehr viel früher als der angegebene Zeitpunkt ist.)
- Reicht der Zeitraum, innerhalb dessen die Entstehung eines bestimmten Werkes vermutet wird, über mehrere Jahre, dann wird die Anzahl der Kompositionen gleichmäßig aufgeteilt: z.B. D 602: „1818 oder 1824“ → 1818: 1/2, 1824: 1/2. Dadurch können auch „halbe Werke“ entstehen. Führt eine solche Zählung unter den Wert von 0,5, dann wird ihre Aussagekraft für die Statistik als zu gering eingeschätzt. Das Werk erscheint dann unter den „undatierbaren oder nur grob datierbaren“ Kompositionen.
- Zu den „undatierbaren oder nur grob datierbaren“ Werken werden auch Kompositionen mit folgenden Angaben gezählt: „großteils zwischen 1818–21“ (D 365), „nicht vor 1818“ (D 980E), „1827 oder früher“ (D 863) u.ä.

- Werke, von denen nur das Erscheinungsdatum bekannt ist, sind in einer eigenen Klasse aufgenommen, da hier im Gegensatz zu den undatierbaren oder nur grob datierbaren Kompositionen keine Kompositionsfragmente zu erwarten sind.

Um die Fragmente in ähnlicher Weise zu zählen und den anderen Werken jahresweise zuordnen zu können, müssen zusätzliche „Vereinfachungen“ vorgenommen werden:

- Unsicherheiten über den Fragmentstatus, wie sie in der Übersicht 7 in ANHANG 2 mittels einfacher oder doppelter Fragezeichen angedeutet sind, werden ignoriert.
- Auch wenn unser Hauptaugenmerk bei dieser Statistik auf die Kompositionsfragmente gerichtet ist, müssen zunächst auch die Studienfragmente mitgezählt werden. Denn wie viele andere Werkverzeichnisse unterscheidet das Deutsch-Verzeichnis in seiner Nummerierung nicht zwischen Studien und Kompositionen im engeren Sinn, so dass etwa die Kontrapunktübungen von 1812 in der Werkliste gleichberechtigt neben der Großen C-Dur Sinfonie stehen.
- Unter den Fragmenten gibt es eine nicht geringe Anzahl von Kompositionen, die im Deutsch-Verzeichnis gar nicht oder nicht unter einer eigenen Nummer verzeichnet sind (sie sind in dieser Studie mit „unter D ...“ gekennzeichnet). Da sie unter den Fragmenten vollwertig mitgezählt werden, müssen sie – um die Statistik nicht zu verfälschen – im Gesamtschaffen jahresweise berücksichtigt werden.

Das Ergebnis dieses aufwändigen Verfahrens zeigt die anschließende Tabelle.

Tabelle 1.4.: Anteil der Fragmente am jährlichen Gesamtschaffen Schuberts

Jahr	Werke insgesamt	Fragmente	Prozentsatz
vor 1810	1	1	100,0 %
1810	4,5	1	22,2 %
1811	17	5	29,4 %
1812	38,5	6,5	16,9 %
1813	62	9,5	15,3 %
1814	35	2	5,7 %
1815	195	10,5	5,4 %
1816	172	10	5,8 %
1817	92	8,5	9,2 %
1818	34	4	11,8 %
1819	39	3,5	9,0 %
1820	27,5	5,5	20,0 %
1821	25	6	24,0 %
1822	34,5	2,5	7,2 %
1823	29,5	1,5	5,1 %
1824	25,5	0	0,0 %
1825	35	1	2,9 %

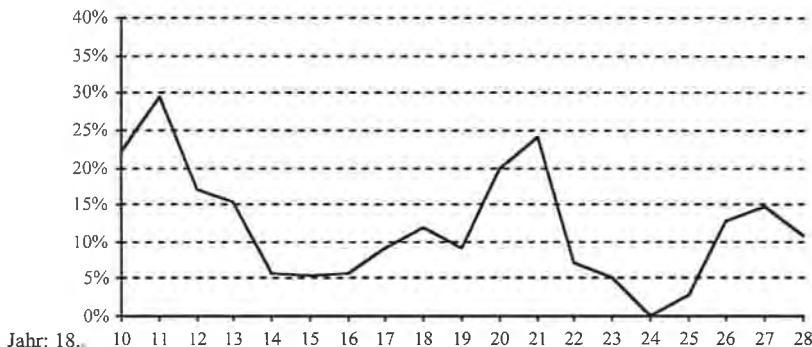
1826	31	4	12,9 %
1827	37,5	5,5	14,7 %
1828	41,5	4,5	10,8 %
nur Erscheinungsdatum bekannt	15	0	0,0 %
undatiert oder nur grob datierbar	37	3	8,1 %
ZWISCHENSUMME	1029	95	9,2 %
— Studien	— 42	— 14	9,2 %
SUMME	987	81	8,2 %

Die jährliche Anzahl der Fragmente schwankt zwischen Null (1824) und 10,5 (1815). durchschnittlich hat Schubert jährlich fast fünf Werke unvollendet zurückgelassen. Diese Zahlen müssen aber immer in Relation zum jährlichen Gesamtschaffen gesehen werden, was sich am besten im Prozentsatz ausdrückt. So ergibt etwa das einzige Fragmente im Jahr 1810 einem Anteil von 22,2 Prozent des Gesamtschaffens dieses Jahres, die gleiche absolute Anzahl von Fragmenten im Jahr 1825 aber nur 2,9 Prozent. Umgekehrt gibt es bei einer vergleichbaren Anzahl von Werken, die innerhalb eines Jahres zumindest begonnen wurden, einen sehr unterschiedlichen Anteil an Fragmenten: 1821 hat Schubert laut Statistik an 25 Werken gearbeitet und davon 6 unvollendet gelassen; 1824 war es statistisch um ein halbes Werk mehr, wobei jedoch kein einziges Fragment blieb.

Die Zwischensumme der Werke in der Größenordnung von 1029 ergibt sich aus den im Deutsch-Verzeichnis angeführten Kompositionen sowie aus den fragmentarischen Werken, die im Deutsch-Verzeichnis nicht oder nur innerhalb einer anderen Nummer angeführt werden; die 95 Fragmente derselben Zeile umfassen Studienfragmente und Kompositionsfragmente, auf deren Summe sich auch der Prozentsatz 9,2 bezieht.

Um die Statistik von den eigentlich nicht dazugehörigen Studienfragmenten wieder zu bereinigen,⁸⁷ muss die Gesamtsumme der Werke um die Anzahl der Studien bzw. die Anzahl der Fragmente um die der Studienfragmente dezimiert werden. Als Ausgangsbasis dafür, was als Studie gelten soll, wurde der Band „Schuberts Studien“ der Neuen Gesamtausgabe (*NGA VIII,2*) herangezogen. Nun kann eigentlich erst der Anteil der Kompositionsfragmente eruiert werden, bezogen auf ein Repertoire, aus dem die Studien ausgenommen sind. Der sich so ergebende Prozentsatz liegt bei 8,2 %. (Der Anteil der Studienfragmente an den Studien insgesamt ist übrigens genau ein Drittel, also erwartungsgemäß hoch.) Die jahresmäßig ermittelten Prozentsätze sind in der folgenden Graphik anschaulich dargestellt.

87 Vgl. dazu den Abschnitt „Studienfragmente“, S. 95.



Graphik 1: Anteil der Fragmente am jährlichen Gesamtschaffen

Vernachlässigt man die in der Datierung und Überlieferung problematischen Werke der ersten Schaffensjahre Schuberts, dann ist eine auffallende Häufung von Fragmenten in den beiden Jahren 1820/1821 festzustellen. Besonders wenige Fragmente finden sich zwischen 1814 und 1816 sowie ein Dezenium später, um das Jahr 1824; und im letzten Lebensjahr Schuberts liegt der Fragmentanteil nur leicht über dem Durchschnitt.

Gibt es bestimmte Gattungen mit einem besonders hohen Anteil an Fragmenten?

Um diese Frage in Angriff zu nehmen, brauchen wir eine Werkliste nach Gattungen und eine ebenso angeordnete Liste der Kompositionsfragmente, denn auch hier interessieren uns wieder nur jene Werke, die Schubert nicht zu Ende geführt hat. Erstere finden wir am Ende des Schubert-Artikels im NEW GROVE,⁸⁸ letzteres im ANHANG 2 dieser Arbeit. Die Probleme, die sich bei der Erfassung des Datenmaterials ergeben, sind ähnlich wie die bereits oben angesprochenen.

88 Maurice J. E. Brown, Artikel „Schubert, Franz“ in: The New Grove of Music and Musicians, Hongkong etc. 1980, Bd. 16, S. 752–811, worklist 778ff (Eric Sams). Die oben genannte Werkübersicht von Walther Dürr sortiert zwar auch nach Gattungen, jedoch etwas ungewöhnlich zusammengestellt (z.B. „Klavier-, Violinsonaten u.ä.“ und „Größere Klavierwerke [2+4hdg.] u. ä.“).

Tabelle 1.5.: Anteil der Fragmente in den einzelnen Gattungen

Genre	Werke insgesamt	K-Fragmente	Prozentsatz
Geistliche Musik	43*	4	9,3 %
Bühnenwerke	20	7	35,0 %
Werke für Vokalensembles ⁸⁹	159**	9	5,7 %
Lieder	594	27	4,5 %
Orchesterwerke (insgesamt)	28	8	28,6%
Sinfonien	13	6	46,2 %
Kammermusik (insgesamt)	59	6	10,2 %
Streichquartette	22	3	13,6 %
Sonaten und Einzelwerke für Klavier (insgesamt)	69	16	23,2 %
Klaviersonaten	22	10	45,6 %
Tänze für Klavier zu zwei Händen	61	3	4,9 %
Werke für Klavier zu vier Händen	39	1	2,6 %

Die tabellarische Übersicht (Tabelle 1.5.) gibt nicht nur Auskunft über den Anteil der Fragmente innerhalb einzelner Genres, sondern auch in Bezug auf spezielle Gattungen wie Streichquartett und Klaviersonate. In der Spalte „Werke insgesamt“ kommen zu den nach *The New Grove* gezählten Kompositionen wieder jene fragmentarischen Werke hinzu, die im Deutsch-Verzeichnis keine eigene Nummer tragen.⁹⁰ Bei den Fragmenten werden jene Studienfragmente hinzugezählt, die auch in der Werkliste des Grove-Artikels aufscheinen.

Die letzte Spalte der Tabelle gibt mit dem Prozentanteil der Fragmente an den jeweiligen Gattungen eine erste grobe Antwort auf unsere Fragestellung. Bemerkenswert ist dabei, dass die Differenzen im Prozentsatz beachtlich sind: Mit 46,2 Prozent ist der Anteil der Fragmente bei den Sinfonien am höchsten, gefolgt von den Klaviersonaten mit 45,6 Prozent, den Bühnenwerken mit genau 35 Prozent und den gesamten Orchesterwerken von 28,6 Prozent. Bei den Klavierwerken, insbesondere bei den Klaviersonaten, ist jedoch der Anteil von Werken mit zweifelhaftem Fragmentstatus besonders hoch.

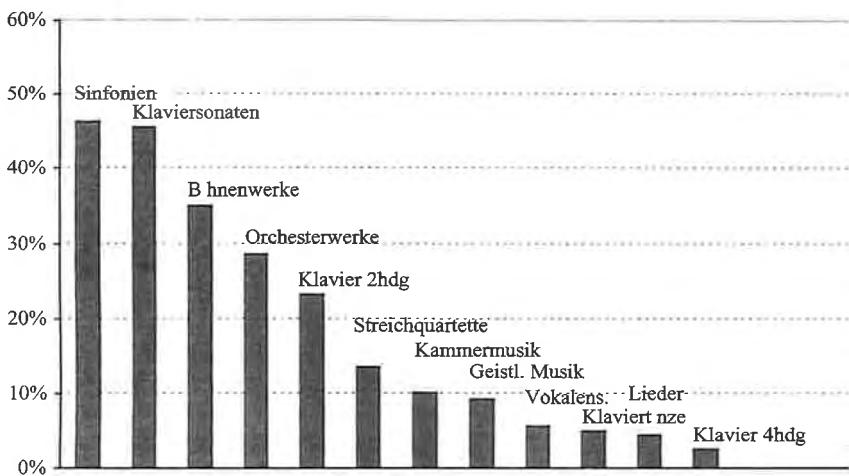
Auffallend wenig Fragmente im Verhältnis zur Gesamtzahl der Kompositionen finden sich bei den Liedern sowie bei den Tänzen für Klavier. Dieser Gegensatz wird noch stärker, wenn man Kompositionen aus diesen beiden Bereichen einzeln zählt und nicht in Zyklen oder Serien zusammenfasst. Bei den

* Lazarus D 689 wird hier entgegen *The New Grove* dazugezählt (dort unter: „mixed voices“).
 89 entspricht den Abteilungen „mixed voices“ + „male voices“ + „female or unspecified voices“ in *The New Grove*.

** D 988A ist unbestimmbarer Gattung und deshalb entgegen *The New Grove* ausgeschlossen.
 90 Dass die Gesamtsumme der Werke hier etwas höher liegt als jene, die im Zusammenhang mit der Chronologie ermittelt wurde, liegt zum einen daran, dass in *The New Grove* mehrteilige Werke in verschiedenen Gattungen mehrfach gezählt wurden, anderseits aber auch daran, dass bloß verweisende Deutsch-Nummern als eigenes Werk aufscheinen.

Liedern sinkt dadurch der Prozentsatz auf knapp 4 Prozent,⁹¹ bei den Klaviertänzen sogar auf 1,6 Prozent.⁹²

Die angesprochenen unterschiedlichen Prozentsätze zwischen den einzelnen Gattungen werden in folgender Graphik veranschaulicht:



Graphik 2: Fragmentanteil in den einzelnen Gattungen

Bedenkt man, dass der Anteil der Fragmente am Gesamtschaffen Schuberts knapp über 8 bzw. 9 Prozent liegt (einmal ohne, einmal mit Studienfragmenten), so ist es im ersten Augenblick verwunderlich, dass die überwiegende Mehrzahl der Genres einen höheren Prozentsatz aufweist, knapp die Hälfte sogar einen Anteil von über 25 Prozent. Wie ist das zu erklären? Die Ursache dafür liegt in der Gattung „Lied“, der im Schaffen Schuberts ein besonderer Stellenwert kommt. Ist zwar die absolute Anzahl der Liedfragmente im Vergleich zu den anderen Gattungen die höchste, so beträgt ihr Anteil am gesamten Liedrepertoire nur rund vier Prozent. Das liegt wiederum daran, dass das Liedrepertoire Schuberts mit etwas mehr als 600 Werken extrem groß ist und ein Drittel des Œuvres ausmacht. Der unter allen Gattungen niedrigste Prozentsatz drückt dadurch den statistischen Mittelwert insgesamt nach unten und verzerrt die Verhältnisse innerhalb der anderen Gattungen, deren Anteil am Gesamtschaffen weitaus geringer ist. Um dem entgegenzuwirken, kann man die Lieder, die Kompositionen für Vokalensembles und die ohnehin problematischen und als Gebrauchsmusik ver-

91 Aufgelöst wurden D 17, 33, 35, 93, 407, 478, 688, 795, 866, 877, 902, 911 und 957, dadurch stieg die Gesamtzahl der Lieder auf 681.

92 Aufgelöst wurden D 91, 128, 145, 146, 299, 365, 366, 378, 380, 420, 421, 529, 681, 697, 734, 735, 769, 779, 781, 783, 790, 820, 841, 924, 969–974, 977, 980–980C sowie 980E; dadurch stieg die Gesamtzahl der Klaviertänze auf 385, die Anzahl der Fragmente auf sechs.

standenen Tänze aus der Übersicht herausnehmen und den Anteil der Fragmente an den verbleibenden Gattungen neu berechnen.

Dabei ergibt sich, dass der Anteil der Fragmente am Gesamtschaffen ohne Lieder Werke für Vokalensembles und Klaviertänze immerhin 17 Prozent beträgt, also weitaus größer ist als der statistische Mittelwert. Im Gegenzug dazu können auch die Vokalwerke für sich betrachtet werden, ebenso die Instrumentalwerke, einmal mit und einmal ohne Klaviertänze. Die Ergebnisse solcher „Teilansichten“ sind in der untenstehenden Tabelle angeführt.

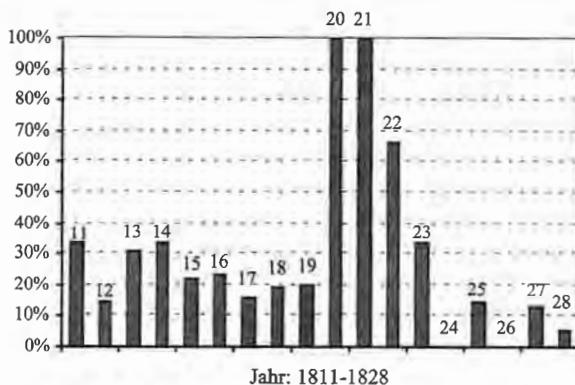
Tabelle 1.6.: Anteil der Fragmente in Teilrepertoires

Gesamtschaffen ohne Lieder. Werke für Vokalensembles und Klaviertänze:	
insg. 258 Kompositionen, davon 44 Fragmente	17,1 %
Vokalmusik:	
insg. 816 Kompositionen, davon 47 Fragmente	5,6 %
Instrumentalmusik:	
insg. 256 Kompositionen, davon 34 Fragmente	13,3 %
Instrumentalmusik ohne Klaviertänze:	
insg. 195 Kompositionen, davon 31 Fragmente	15,9 %

Der Gegensatz zwischen Vokalmusik und Instrumentalmusik (2. und 3. Zeile) wird bezüglich des Fragmentanteils noch größer, wenn bei der Instrumentalmusik die als Gebrauchsmusik verstandenen Klaviertänze in die Zählung nicht einbezogen werden (5,6 % zu 19,8 %).

Da Fragmente innerhalb der Instrumentalmusik bei Schubert demnach ungleich häufiger auftreten als Vokalfragmente, soll abschließend noch untersucht werden, wie sich diese Fragmente jahresweise im gesamten Instrumentalwerk verteilen. Als Basis dazu dient die Werkstatistik von Dürr mit allen ihren Einschränkungen, also ohne Zählung der Klaviertänze und ohne undatierbare Werke⁹³:

93 1810/11: 15 Instrumentalwerke insg. / 5 Instrumentalfragmente (= 33,3 %); 1812: 14/2 (= 14,3 %); 1813: 13/4 (= 30,8 %); 1814: 6/2 (= 33,3 %); 1815: 9/2 (= 22,2 %); 1816: 17/4 (= 23,5 %); 1817: 19/3 (= 15,8 %); 1818: 21/4 (= 19 %); 1819: 5/1 (= 20 %); 1820: 1/1 (= 100 %); 1821: 2/2 (= 100 %); 1822: 3/2 (= 66,7 %); 1823: 3/1 (= 33,3 %); 1824: 16/0 (= 0 %); 1825: 7/1 (= 14,3 %); 1826: 10/0 (= 0 %); 1827: 15/2 (= 13,3 %); 1828: 19/1 (= 5,3 %).



Graphik 3: Anteil der Fragmente am jährlichen Instrumentalschaffen (ohne Klaviertänze)

Auffallend ist das unvermittelte Hochschnellen des Fragmentanteils im Jahr 1820, der in diesem und dem Folgejahr die Hundertprozentmarke erreicht. Schubert hat also in diesem Zeitabschnitt alle Instrumentalwerke, die er begonnen hat, unvollendet gelassen. Der scheinbar dramatische Einbruch relativiert sich aber, wenn man die absoluten Zahlen betrachtet: 1821 hat er nur zwei Werke, Entwürfe für zwei Sinfonien (D 708A und D 729) begonnen, und 1820 überhaupt nur eines, nämlich das *Streichquartett in c* D 703. Diese Maximalwerte korrelieren mit dem höchsten Fragmentanteil im jährlichen Gesamtschaffen (siehe die Graphik 1 S. 70).

Will man, wie Walther Dürr es angeregt hat, den Zeitraum von circa 1818 bis 1823 als „Jahre der Krise“ interpretieren, dann scheint es den statistischen Untersuchungen nach angebracht, besonders die Jahre 1820/21 genauer ins Blickfeld zu nehmen. Insbesondere im Bereich der Instrumentalmusik deutet sich hier ein Einbruch des Schaffens an, der mit kompositorischen Entwicklungen in Zusammenhang gebracht werden kann. Auch wenn Einzelarbeiten dafür bereits geleistet sind, müssen diese im Konkreten erst bestimmt werden. Zugleich soll aber auch vor einer vorschnellen Interpretation von Fragmenten als Krisenindikator gewarnt werden. Wie wir in einem späteren Abschnitt sehen werden, können die Ursachen für den Abbruch des Arbeitsprozesses vielfältig und auch durch äußere Umstände bedingt sein.⁹⁴

Zusammenfassung

Was sich uns zu Anfang dieses Kapitels als geschlossener Werkblock mit tausend Nummern und einem Fragmentanteil von rund acht Prozent dargestellt hat, erscheint aufgrund der statistischen Teiluntersuchungen nun in differenzierterem

94 Siehe dazu den Abschnitt „Fragmente als Krisenindikator?“, S. 163.

Licht. Fragmente können in zwei sehr unterschiedlichen Ebenen Bedeutung erlangen: in bestimmten zeitlichen Abschnitten und in einzelnen Gattungen. Unter chronologischem Gesichtspunkt schwankt der Anteil der Fragmente zwischen 0 und 24 Prozent, innerhalb der Gattungen sogar zwischen 4 und 46 Prozent. Der eingangs ermittelte Durchschnittswert von 8,1 Prozent spielt in solchen „Teilansichten“ keine Rolle mehr; er ist lediglich dafür wichtig, um auf Verzerrungen aufmerksam zu machen. Solche Verzerrungen entstehen vor allem durch den großen und relativ fragmentarmen Bereich der Liedkompositionen, die den hohen Fragmentanteil innerhalb der Instrumentalwerke im Gesamtbild verdecken. Wie weit Extremwerte des Fragmentanteils innerhalb von Chronologie und Gattung zusammenhängen, werden spezielle Untersuchungen dazu noch zu zeigen haben.

KAPITEL II

DIE VIELFALT DER FRAGMENTE

Nachdem im vorangegangenen Kapitel die theoretischen Grundlagen gelegt wurden, sollen hier und in den Folgekapiteln konkrete Beispiele mit ihrer jeweils eigenen Problematik diskutiert werden. Dabei ist es mir ein Anliegen, bewusst zu machen, dass jedes Fragment zunächst einen individuellen Einzelfall darstellt – jedes Werk, jedes Manuskript und jede Niederschrift hat seine ihm eigene „Geschichte“. In der Praxis hat man es daher mit einer enormen Vielfalt von Fragmenten zu tun. Die spezifischen Fragmentkategorien helfen jedoch, die Fülle des Materials zu bewältigen und zumindest in den Ausgangsbedingungen ähnliche Fälle zusammenfassend zu betrachten.

1. ÜBERLIEFERUNGSFRAGMENTE UND MANUSKRIFTFRAGMENTE

Der Begriff des Überlieferungsfragments kann dem Wortsinn nach in einem engeren und in einem weiteren Sinn verwendet werden. Bezogen ist der Begriff in jedem Fall auf die materiellen Träger einer Komposition, in der Regel auf Autographen oder Abschriften von Autographen, deren Existenz eine Überlieferung des musikalischen Werkes gewährleisten. In einem weiten Sinn gehören dazu all jene Manuskripte, die ehemals vollständigen Kompositionen nur mehr partiell überliefern, weil sie teilweise zerstört wurden oder verloren gingen. In meiner Typologie fasse ich den Begriff jedoch enger, indem nicht nur eine einzige Quelle, sondern die gesamte Überlieferung einer Komposition berücksichtigt wird. Von Überlieferungsfragmenten im engeren Sinn spreche ich daher nur, wenn es sich auch um ein Werkfragment handelt, also wenn außer der fragmentarischen Quelle auch keine anderen Quellen mehr vorhanden sind (oder nie vorhanden waren), die das Werk vollständig überliefern. Haben sich alternative Überlieferungen wie weitere autographen Niederschriften (z.B. auch frühere oder spätere Fassungen der Komposition), zeitgenössische Abschriften, Erstdrucke oder allgemein Druckausgaben des vollständigen Werkes erhalten, dann wird nach meiner Terminologie der Begriff „Manuskriptfragment“ verwendet.

Die Ausgangssituation ist bei Überlieferungsfragmenten und Manuskriptfragmenten die gleiche: In jedem Fall muss zunächst einmal festgestellt werden, ob das Manuskript (und damit verbunden, der darauf aufgezeichnete Notentext) unvollständig ist und inwiefern es unvollständig ist. Das ist manchmal rasch zu erkennen, in anderen Fällen bedarf dies eingehender Untersuchungen. Bei einer nicht geringen Anzahl von Überlieferungen ist nicht mit letzter Sicherheit festzustellen, ob mit dem Verlust von Manuskriptteilen auch eine Fortsetzung des

Notentextes verloren gegangen ist. In diesen Fällen muss man versuchen, aufgrund weiterer Kriterien die Zuordnung zu dem einen oder dem anderen Fragmenttypus plausibel zu machen.

Verschiedene Indikatoren, die auch miteinander kombiniert auftreten können, lassen einen Notentext als Fragment der Überlieferung erkennen: eine Beschneidung einzelner Manuskriptblätter, die Lagenstruktur des Manuskripts, das Fehlen einzelner Stimmen, der Abbruch des Notentextes am Blatt- oder Seitenende, der fehlende Beginn des Notentextes oder ergänzende Informationen aus anderen Quellen. Im Folgenden sollen diese Indikatoren durch Einzelbeispiele illustriert und erläutert werden. Mehr Beispiele aus dem Schaffen Schuberts finden sich übersichtsartig im ANHANG 2.1. aufgelistet, wobei die Kriterien für die Zuweisung zum jeweiligen Fragmenttypus durch Stichworte angedeutet sind. Unsichere Zuweisungen sind durch Fragezeichen markiert.

Beschneidung einzelner Manuskriptblätter

Das Zerschneiden oder Herausschneiden von Teilen eines Manuskripts kann aus verschiedenen Beweggründen geschehen. Für Schubert selbst war das Heraustrennen von Seiten eine Möglichkeit der Korrektur, bei der im laufenden Schreibprozess die letzten Takte neu geschrieben werden konnten, ohne das Notenbild beeinträchtigende Kanzellierungen vornehmen zu müssen. Eine andere Art der Korrektur – das Überkleben kleinerer Passagen – lässt erkennen, dass Schubert für solche Überklebungen auch bereits beschriebenes Notenpapier verwendete. Die ursprüngliche Vorderseite des zerschnittenen Blattes der Überklebungen bei der vierhändigen *Klavierfantasie in c* D 48 (Wst MH 153/c) zeigt etwa einen Ausschnitt aus vier voll beschriebenen Systemen, vermutlich ein Ausschnitt aus einer Klavierkomposition, die Schubert weggelegt hatte.

Anders stellt sich die Situation dar, wenn ein Manuskript zerschnitten wird, das einen gültigen autographen Notentext eines abgeschlossenen Werkes trägt. Das geschah in der Regel durch eine dritte Person, vielfach erst nach dem Tod des Komponisten. Dabei wurde die Handschrift des Komponisten als Reliquie betrachtet und als wertvolles Geschenk in Teilen an Freunde und Bekannte weitergegeben oder sogar verkauft. Ein besonders drastischer und komplexer Fall – das Autograph des Liedes *Der Tod und das Mädchen* D 531 – wird am Ende dieses Abschnittes ausführlicher dargestellt.

Auch Schubert selbst betätigte sich an dieser Art von „Heiligenverehrung“, freilich nicht bei eigenen Manuskripten. Über Umwege wissen wir, dass er in den Besitz des Autographs von Beethovens Liedkomposition *Ich liebe dich* gekommen ist. Auf diesem Doppelblatt hat er zunächst auf den frei gebliebenen Außenseiten ein *Andantino* für Klavier begonnen, das er später als zweiten Satz seiner *Klaviersonate in Des/Es* D 568 bearbeitete. Erst danach hat er das Manuskript am Mittelfalz auseinander getrennt und die rechte Blatthälfte an seinen Freund Anselm Hüttenbrenner weitergegeben, der durch die Eintragung „Des unsterblichen Beethovens Handschrift“ den Reliquienvwert dieses Manuskriptfragments

deutlich machte.¹ Ein anderes Manuskript, Mozarts Autograph von *Ein musikalischer Spaß* KV 522, das Schubert von einem damals noch lebenden Freund Mozarts zum Geschenk bekommen hat, ist nur knapp einem vergleichbaren Eingriff entkommen. Auch diesmal war Anselm Hüttenbrenner der Adressat.²

Doch zurück zu Schuberts autographen Manuskripten. Gewiss von fremder Hand wurde ein einzelnes Blatt beschritten, das in der Schubert-Sammlung der Universitätsbibliothek Lund mit der Signatur Lst H 12 verwahrt wird und auf seiner verso- bzw. recto-Seite jeweils ein ursprünglich vollständiges Klavierlied überlieferte. Das Einzelblatt ist heute am oberen Rand beschritten und zwar so weit, dass nicht nur der Kopf der beiden Lieder, sondern auch die ersten beiden Notensysteme, die mit der Singstimme und der oberen Klavierstimme beschrieben waren, fehlen. Für die Komposition auf der recto-Seite, *Die Nacht* D 358, war dieser Akt der Zerstörung weniger folgenschwer, da dieses Lied in einer der Nachlass-Lieferungen von Diabelli 1849 entweder noch vor der Beschneidung oder mit Hilfe einer vollständigen Abschrift ediert wurde. Es stellt damit infolge dessen ein Manuskriptfragment dar. Das Lied auf der Rückseite, *An Chloen* D 363, wurde damals leider nicht in die Editionsreihe aufgenommen und ist somit zu einem Überlieferungsfragment geworden.³

Viel weitreichender, wenn nicht schon kurios, ist der Verlust bei einer anderen Liedkomposition. Beim Autograph von *Das Traumbild* D 204A (The Curtis Institute of Music, Philadelphia) ist die ganze obere Blatthälfte verloren gegangen, auf der der gesamte Notentext des Liedes aufgezeichnet war. Erhalten haben sich, gleichsam als letzte Spuren des Liedes, nur die dritte und vierte Textstrophe, die, wie bei vielen Schubert-Liedern, unterhalb der Musik notiert war.⁴

Lagenstruktur des Manuskripts

Bei Manuskripten, die aus mehr als einem Blatt bestehen, ist eine jeweils individuelle Struktur in der Zusammenstellung der Blätter festzustellen. In vielen Fällen werden Doppelblätter zu Lagen ineinandergelegt, die einen äußeren Zusammenhalt des Manuskripts gewährleisten. Es können aber auch, wie oben bereits angedeutet, Einzelblätter herausgetrennt oder zusätzlich beigelegt worden sein, oder mehrere unregelmäßige Lagen gebildet worden sein.

- 1 Siehe dazu Otto Erich Deutsch, *Das Doppelautograph Beethoven-Schubert*, in: *Neues Beethoven-Jahrbuch* 5 (1933), S. 21–27.
- 2 Anselm Hüttenbrenner, Bruchstücke aus dem Leben des Liederkomponisten Franz Schubert, in: *Deutsch, Erinnerungen* S. 211: „Um mir eine Freude zu machen, wollte er Mozarts handschriftliches Werk mit mir brüderlich teilen, damit wir beide ein Andenken vom unsterblichen Komponisten hätten; ich protestierte gegen das Zerreissen der Partitur und lehnte die Hälfte ab, worauf er mir das ganze Manuskript schenkte.“
- 3 vgl. dazu Mühlhäuser, Lund, Beschreibung des Manuskripts auf S. 25f, Faksimiles auf den Tafeln III und XXIV.
- 4 *Das Traumbild* D 204A befindet sich auf der Rückseite dieses Blattes. Die Vorderseite überliefert auf der unteren Hälfte das *Jägerlied* D 204, das nur 12 Takte lang ist. Was auf der oberen recto-Hälfte notiert war, ist unbekannt.

Je regelmäßiger ein Manuskript angelegt erscheint, desto sicherer kann man auf einen Verlust einzelner Blätter schließen. Ein verhältnismäßig einfaches Beispiel dafür ist die *Sonate in C für Klavier* D 279. Die heute dreisätzige Sonate mit einem Menuett in a-Moll als Schlussatz war vermutlich auf einer Lage aus vier ineinandergelegten Doppelblättern notiert, bei der das letzte Blatt mit einer mutmaßlichen Fortsetzung des Notentextes abgetrennt wurde. (Ob allerdings Schubert selbst dieses letzte Blatt mit einem zumindest begonnen vierten Satz herausgetrennt hat und auf einer anderen Lage einen neuen Schlussatz niedergeschrieben hat, muss offen bleiben.⁵⁾

Komplexer ist die Situation bei dem Manuskriptkonvolut Wst MH 154/c (siehe ANHANG 1.11.). Die dreizehn Einzelblätter überliefern unter anderem eine Reihe von Menuetten, die mit den von Ferdinand Schubert im Nekrolog angesprochenen *30 Menuetten mit Trios für Klavier* D 41 identisch sein dürften. Die für den Bruder Ignaz komponierten Stücke „in sehr leichtem Stil“ galten zum Zeitpunkt der Abfassung des Nekrologs als verloren⁶ und sind bis heute nur teilweise wieder aufgetaucht. Dass das Manuskript unvollständig ist, lässt sich aus der lückenhaften Nummerierung der einzelnen Menuette erschließen, die nur bis zur Nummer 23 reicht. Da die Menuette auch in keiner anderen Quelle greifbar sind, ist D 41 ein Überlieferungsfragment.

Da das betreffende Konvolut aber nicht nur mit den Menuetten D 41, sondern auch mit anderen fragmentarischen Kompositionen für Klavier beschrieben ist, sind Überlegungen zu den verschiedenen Schichten der Niederschrift von Interesse. Das ursprüngliche Manuskript ist zumindest bis zum Blatt mit dem Menuett Nr. 23 leicht rekonstruierbar: Menuett und Trio Nr. 1–18 wurden beidseitig auf neun Blätter notiert, wobei das Blatt mit den Nummern 9 und 10 (zwischen 4v und 5r) verloren ist. Die Menuette ab Nummer 19 waren jeweils nur auf der Vorderseite eines Blattes notiert, das Blatt mit Nr. 19 und die Blätter mit den Menuetten Nr. 24 bis 30 fehlen heute ebenfalls. Die freien Rückseiten nützte Schubert einige Jahre später für die Aufzeichnung anderer Kompositionen, zum Teil für Entwürfe (*Fuge in e* D 41A fol. 9v, *Sehnsucht* D 516 fol. 11r/v), zum Teil um bereits andernorts Begonnenes fortzusetzen (D 459A/3 fol. 10v) oder umgekehrt, um auf noch freien Systemen mit einer neuen Komposition zu beginnen (D 349 fol. 10v-11r, D 348 fol. 12v/13v). Eine noch spätere Schicht stellt die Klavierbearbeitung vom *Wiegenlied* D 498 von der Hand Ferdinand Schuberts dar, der den Bleistiftentwurf zur *Fuge in e* teilweise überschrieben hat.

Bemerkenswert ist die Eintragung auf Folio 10v, wo nach den Schlusstakten des *Allegro patetico* D 459A/3 aus den „5 Klavierstücken“ der Beginn des *Adagio in C für Klavier* D 349 den damals noch freien Platz bis zum Seitenende auffüllte. Die Fortsetzung dieser Komposition befindet sich auf einem eigenen Blatt, das ursprünglich nicht zum Manuskriptkonvolut gehörte, als Blatt 11 von moderner Hand foliert, dabei recto- und verso vertauscht, und nachträglich an

5 Siehe dazu auch S. 224.

6 „Zu Kompositionen für seine Brüder war Schubert leicht zu bringen. So schrieb er für Ignaz 30 Menuetten (sie sind verlorengegangen) samt Trios in sehr leichtem Stil fürs Klavier.“ (Deutsch, Erinnerungen S. 45)

entsprechender Stelle beigelegt wurde. An anderer Stelle habe ich gezeigt, dass diese beiden Kompositionen zwei zusammengehörige Sätze einer Sonate darstellen.⁷

Auch das *Andantino in C für Klavier* D 348 reicht über zwei Blätter. Es wurde auf der Rückseite von Menuett und Trio Nr. 23 begonnen (fol. 13r) und auf der Rückseite des vorangehenden Blattes, fol. 12v fortgesetzt. Dieser Pragmatismus in der Nutzung unbeschriebenen Notenpapiers sowie die Tatsache, dass einzelne Blätter der 30 *Menuette* D 41 verloren gingen (die vermutlich ebenso als Trägermanuskript anderer Kompositionen gedient haben), lassen darauf schließen, dass es sowohl vom *Adagio in C* D 349 als auch vom *Andantino in C* D 348 eine Fortsetzung gegeben hat und diese beiden Kompositionen nicht als Kompositionsfragmente, sondern als Überlieferungsfragmente eingestuft werden müssen. Die restlichen drei originalen Kompositionen haben anderen Fragmentstatus: Die *Fuge in e* D 41A ist ein Studienfragment, das *Allegro patetico in E* D 459A/3 ein Manuskriptfragment (1843 im Druck erschienen) und *Sehnsucht* D 516 ein Entwurfsfragment.

Das Fehlen einzelner Stimmen

Sowohl Vokalkompositionen als auch Instrumentalkompositionen werden bei der praktischen Ausführung in der Regel aus Stimmen musiziert, die als Einzelstimmen aus der fertiggestellten Partitur herausgeschrieben wurden. Macht diese Schreibarbeit der Komponist selbst, so ist – neben der Kompositionspartitur – ein weiteres Autograph des Werkes vorhanden. In der Werküberlieferung von Schubert gibt es Fälle, bei denen die ganze autographe Partitur verloren gegangen ist und auch das Stimmenmaterial nur teilweise erhalten blieb. Es kommt aber auch vor, dass eine extra notierte Zusatzstimme zur Partitur fehlt, die die Vollständigkeit des betreffenden Werkes beeinträchtigt.

Ein typisches Beispiel für den ersten Fall, dem teilweisen Verlust des Stimmenmaterials, ist das Manuskript N im Manuskriptkonvolut des Wiener Männergesang-Vereins. Es besteht aus zwei Einzelblättern im Hochformat, dem üblichen Format für Instrumentalstimmen, und überliefert, jeweils auf einer Vorder- bzw. Rückseite notiert, die autographe zweite Violinstimme bzw. die autographe Violoncellostimme von zwei sonst nicht bekannten Kompositionen. Ist die eine Komposition, *Drum Schwester und Brüder* D I,25, durch den hinzugefügten Text als instrumental begleitete Vokalkomposition identifizierbar, so bleibt die Gattung der anderen Komposition, die nur die Datierung „November 1813“ aufweist, im Dunkeln. Im Deutsch-Verzeichnis wird angenommen, dass es sich bei dem ursprünglich vollständigen Stimmensatz um ein Streichquartett gehandelt hat, die Komposition wird als *Andante in C für Streichquartett (?)* D 87A bezeichnet.

7 Andrea Lindmayr-Brandl, Die „wiederentdeckte“ unvollendete *Sonate in E* D 459 und die *Fünf Klavierstücke* von Franz Schubert, in: Archiv für Musikwissenschaft LVII (2000), S. 130–150.

Werner Aderhold vermutet hingegen eine ähnliche Anlage wie D I,25, also eine instrumental begleitete Vokalkomposition.⁸

Der zweite Fall, der Verlust einer extra notierten Stimme, findet sich vor allem bei der Begleitstimme von Vokalensembles. Sind diese Kompositionen in der Aufführungspraxis zwar oft durch eine *ad libitum* hinzuimprovisierte Klavierstimme ergänzt worden, so gibt es doch auch Beispiele dafür, dass Schubert eine originale Klavierstimme **dazukomponiert** hat. Bei zwei einschlägigen Werken kann es als sicher angesehen werden, dass diese außerhalb der Partitur notierte Klavierstimme verloren gegangen ist: *Der Wintertag* D 984 beginnt in allen vier Stimmen mit Pausentakten, und das Chorlied *Trinklied* D 356 beginnt mit einem Tenorsolo, das sehr wahrscheinlich instrumental begleitet wurde. Bei beiden Kompositionen wurde die Klavierstimme bei ihrer posthumen Drucklegung von Dritten ergänzt.⁹

Abbruch des Notentextes am Blatt- oder Seitenende

Der Abbruch eines durchlaufenden, vollständig ausgeschriebenen Notentextes genau am Blatt- oder Seitenende scheint ein untrügliches Anzeichen dafür zu sein, dass die Fortsetzung der Komposition auf einem heute verlorenen Manuskriptteil notiert war. Dabei sind allerdings zwei Gegenargumente zu bedenken. Zum einen können wir aus dem Studium der überlieferten Kompositionsfragmente erkennen, dass Schubert in manchen Fällen zeilenweise gearbeitet hat, wobei das Zeilen- (oder Seiten-)ende einen gewissen Punkt des Innehaltens darstellen, weshalb genau an diesen Stellen vermehrt Abbrüche festzustellen sind.¹⁰ Zum anderen besteht die Möglichkeit, dass die Komposition auf dem verlorenen Manuskript zwar fortgesetzt, aber nicht zu Ende geführt wurde und das Manuskript, gerade weil es sich um eine unvollendete Komposition gehandelt hat, mit größerer Nachlässigkeit behandelt und so zum Fragment wurde.

Bestimmte Abbruchsituationen im Notensatz können umgekehrt dazu beitragen, den Grad der Wahrscheinlichkeit für ein Überlieferungs- oder Manuskriptfragment zumindest suggestiv zu erhöhen. Dazu gehört etwa ein Wechsel der Generalvorzeichen direkt am Seitenende bei *Gretchen im Zwinger* D 564 oder eine harmonische Konstellation, die eine Weiterführung des Satzes zwingend erscheinen lässt (*Die drei Sänger* D 329, *Mahomets Gesang* D 549). Noch stärker verführen die übergehaltenen Bindebögen des letzten Taktes bei *Lebensmut* D 937 und dem *Andante in C für Streichquartett* D 3 (hier sogar in allen vier Stimmen) zu der Annahme, dass diese Bögen ursprünglich nicht ins Leere gingen.¹¹ Ein extremes Beispiel ist wohl *Der 13. Psalm* D 663, der nach 40 Takten

8 Werner Aderhold, Vorwort zu *NGA VI/4* S. XVI: „Die Faktur spricht eher für ein Sololied oder einen Chorsatz bzw. die Nummer aus einer Kantate als für ein Instrumentalstück etwa mit Soloinstrument oder gar Streichquartett.“ Zum Ms. N vgl. Landon, *Neue Funde* S. 313f.

9 Siehe dazu auch den Abschnitt „Vervollständigungen“, S. 327 bzw. 329.

10 Siehe dazu S. 138.

11 Vgl. dazu auch den Befund im *Streichquartett in c* D 103, S. 122.

mitten im Text „ob deiner Hül=, [=fe] abbricht. Auch steigt die Wahrscheinlichkeit, dass die Komposition tatsächlich fertiggestellt wurde, wenn nur wenige Takte zur Vollendung fehlen (z.B. *Lied in der Abwesenheit* D 416 oder *Pflicht und Liebe* D 467), oder wenn bis zum Abbruch der Schriftcharakter konstant bleibt.

Eine Kulmination aller genannten Kriterien tritt bei dem Oratorium *Lazarus* D 689 auf. Die Textvorlage hat drei Akte, wobei von Schuberts Vertonung der erste Akt vollständig und der zweite Akt zum Großteil überliefert ist. Von einem dritten Akt fehlt jedoch jede Spur. Eine etwas abenteuerliche Überlieferungsgeschichte verunklart die Situation zusätzlich:

Das früheste, heute bekannte Dokument, ist die verlorengegangene „Erklärung der Erben Schuberts über Diabellis Verlagsrechte“, die etwa 1830 verfasst wurde und in einer Fußnote bei Kreißle abgedruckt ist. Darin wird bestätigt, dass die „Kunst- und Musikalienhandlung A. Diabelli & Comp. als die rechtmäßigen alleinigen Verleger“ einer Reihe von Werken anzuerkennen sind, in der auch „die Ostercantate (*Lazarus*)“ angeführt wird.¹² Ob damit das vollständige, dreikärtige Oratorium gemeint war, muss bezweifelt werden. Denn der zweite Akt (oder zumindest der Großteil davon) blieb nachweislich im Besitz von Ferdinand Schubert und wurde dann geteilt, wobei ein Teil zu der Witwe Ferdinands, ein anderer Teil an seinen Neffen Eduard Schneider gelangte, der dieses Bruchstück wiederum an Alexander Thayer verkaufte. Dass es sich bei dem Manuskript in Diabellis Besitz nur um den ersten Akt handelt, scheint auch die Tatsache zu bestätigen, dass Sir George Grove bei seinem Besuch in Wien 1867 im Verlagshaus Spina, dem Nachfolger von Diabelli, nur den ersten Akt von *Lazarus* zur Ansicht bekam.¹³ Aus diesen Umständen heraus scheint es ziemlich sicher, dass das Manuskript von *Lazarus* D 689 zumindest zu dem Zeitpunkt, als es in die Hände Ferdinands geriet, unvollständig war, weil er sonst wohl mehr als den in sich geschlossenen Teil weitergegeben hätte.

Dass der zweite Akt einmal vollständig war und damit ein Überlieferungsfragment darstellt, hat bereits Reinhold Kubik im Vorwort zur NGA überzeugend dargelegt. Seine Argumente seien hier nochmals zusammengefasst:

1. Die letzte erhaltene Seite ist vollständig beschrieben.
2. Die letzte erhaltene Seite ist zugleich die letzte Seite einer vollständigen Lage.
3. Die vorangehende Partitur ist voll ausgeschrieben und lässt weder vom Schriftbild noch von der Dichte der musikalischen Substanz her auf einen Abbruch des Schaffensprozesses schließen (siehe Abbildung 4, S. 84).
4. Im letzten vorhandenen Takt steht in der Singstimme als letzte Note ein Auftakt mit dem Text „*Und*“, der unmittelbar auf eine Fortführung, den Mittelteil der Arie, hinweist.

12 Kreißle, Schubert S. 566, Fußnote 1; abgedruckt auch in Deutsch, Erinnerungen S. 447f.

13 Deutsch, Erinnerungen S. 526. Auch Schindler führt in seinem Werkverzeichnis von 1857 nur „ein[en] Teil“ von Lazarus auf (Deutsch, Erinnerungen S. 371).

5. Die Geschichte des nur in losen Lagen überlieferten Autographs zum 2. Akt zeigt, dass schon einmal eine weitere vollständig beschriebene Lage gefunden wurde – nämlich von Johann Herbeck, angeblich bei einem Wiener „Greißler“.¹⁴



Abbildung 4: *Lazarus* D 689, letzte erhaltene Seite (Wst MH 26/c, fol. 48 verso)

Weniger klar ist die Situation beim dritten Akt. Wenn Schubert tatsächlich auch den dritten Akt vertont hätte, dann wäre dieser, ebenso wie die beiden ersten Akte, als eigenes Fassizikel angelegt worden, das als solches leicht als Ganzes verloren gehen kann, ohne Spuren zu hinterlassen. Einwände, dass es sonderlich sei, dass von einem so großen Werk weder Anlass und möglicher Auftraggeber der Komposition bekannt sind und im Freundeskreis Schuberts offensichtlich niemand überhaupt von der Existenz des von Schubert in Musik gesetzten Oratoriums wusste, können mit dem Hinweis relativiert werden, dass angesichts der Fülle seines Schaffens ein einzelnes, wenn auch großes Werk, das nie zur Aufführung gelangte, auch im näheren Umkreis Schuberts leicht unbekannt bleiben konnte. Die Tatsache, dass die Niederschriften der erhaltenen Manuskriptteile nicht einen Entwurf darstellen, sondern eine bereits spätere Arbeitsphase, lassen – mit aller Vorsicht – vermuten, dass bei der Ausfertigung der ersten beiden Akte auch der dritte Akt zumindest vorgearbeitet war. Tiefergehende Untersuchungen zum Arbeitsprozess Schuberts mögen diesen Verdacht noch erhärten (oder auch widerlegen).

Fehlender Beginn des Notentextes

Das Gegenstück zur Gruppe der Fragmente, bei denen das Ende der Komposition nicht überliefert ist, sind jene Fragmente, bei denen nur der letzte Abschnitt samt Schluss vorhanden ist. Fehlt hier zwar der Beginn des Notentextes, so kann man aufgrund der bisherigen Erkenntnisse zu Schuberts Schaffensprozess doch mit hoher Sicherheit davon ausgehen, dass das Werk einmal vollständig war.

Doch auch hier können individuell Schwierigkeiten auftreten, wenn auch anderer Natur. Ist das Schlussstück allzu kurz oder zu wenig aussagekräftig, dann kann das Bruchstück oft nicht einmal benannt werden. Ein Beispiel dafür sind die sechs Takte Klaviernachspiel (unter D 509, Wgm A 221), die ohne weitere Textstrophen notiert sind und dadurch auch keiner Liedvorlage zuzuweisen sind. Noch weniger ist über den Schlusstakt einer Komposition zu sagen, den Schubert auf den Beginn eines Doppelblattes notiert, später aber ausgestrichen und daran anschließend mit der Niederschrift des Liedes *Dithyrambe* D 47 begonnen hat (Wst MH 181/c). Die Notierungsweise lässt auf eine Violinstimme schließen, eine Gattung und noch weniger ein Name des Werkes ist aber nicht mehr eruierbar.

Ein ebenfalls rätselhafter Quellenbefund liegt bei dem Liederzyklus *Don Gayseros* D 93 vor. Die drei Lieder werden durch die Textvorlage aus dem Roman „Der Zauberring“ von Friedrich de la Motte Fouqué zusammengehalten und sind durchnummieriert. Allerdings fehlt der Kopf des dritten Liedes, dessen Notentext unvermittelt mit Beginn eines Doppelblattes einsetzt; das zweite Lied endet mit vier Takten Klaviernachspiel ohne Schluss, wobei die letzten Akkorden des Blattes unbeschrieben blieben. Walther Dürr vermutet, dass der fehlende Notentext von Schubert zwar geplant, aber nicht ausgeführt wurde.¹⁵ Dagegen spricht zum einen Schuberts durchgängige Arbeitsweise und zum anderen der simple Liedsatz, der schon mehrfach Fragen zur Authentizität aufgeworfen hat¹⁶ und für Schubert gewiss keine besonderen Kompositionsprobleme mit sich brachte. Es ist daher ein fehlendes Blatt zu vermuten, das den Schluss von Nummer zwei und den Kopf von Nummer drei, möglicherweise aber auch bloß eine Überleitung tragen müsste.

Ergänzende Informationen aus anderen Quellen

In einigen wenigen Fällen kann aus anderen Quellen geschlossen werden, dass ein fragmentarisch überliefelter Notentext einmal vollständig war. Ein sprechendes Beispiel dafür wurde bereits weiter oben im Zusammenhang mit dem Fragmenttyp B genannt: *Claudine von Villa Bella* D 239. Von dem zu Schuberts Lebzeiten nie aufgeführte Singspiel sind die autographe Partitur des ersten Aktes sowie Reinschriften von Stimmen aus einzelnen Nummern des zweiten und

15 Walther Dürr, *NGA IV/7 Quellen und Lesarten* S. 31.

16 Siehe dazu Walther Dürr, *NGA IV/7* S. XVI.

dritten Aktes erhalten. Aus der Schubert-Biographie von Kreißle erfahren wir, dass das Autograph der beiden fehlenden Akte nach Joseph „Hüttenbrenners Mittheilung, während seiner Abwesenheit von Wien im Jahre 1848, von seinen Hausgenossen eingehieutzt worden [war].“¹⁷

Aber auch Vorlagekompositionen können Anlass zur Vermutung geben, dass Teile einer ursprünglich abgeschlossenen Komposition verloren gingen. Das ist der Fall bei Schuberts Bearbeitung von Matiegkas *Notturno in G für Flöte, Viola und Gitarre* op. 21, D II,2, das er durch eine zusätzliche Violoncellostimme zum Quartett erweitert hat. Der Notentext vom letzten Satz – in der Vorlage ein Thema mit sieben Variationen – bricht zu Beginn der fünften Variation mit Seitenende ab.

Statuswechsel

Sowohl Überlieferungsfragmente als auch Manuskriptfragmente sind Fragmenttypen, die bei neuen Quellenfunden ihren Status wechseln können: Überlieferungsfragmente können bei einer zusätzlichen, vollständigen Überlieferung zum Manuskriptfragment werden; beide Fragmenttypen verlieren ihren Fragmentcharakter, wenn die fehlenden Manuskriptteile wieder greifbar werden.

Ein spektakuläres Beispiel dafür soll diesen Abschnitt beschließen. Es geht dabei um die Überlieferungsgeschichte eines einzelnen, querformatigen Blattes, das die autographe Niederschrift von zwei Liedern trägt. Auf der einen Seite hat Schubert *Das Lied vom Reifen* D 532 fortgesetzt und abgeschlossen (das Blatt mit dem ersten Teil des Liedes ist getrennt überliefert); auf der Rückseite hat er den Beginn des Liedes *Der Tod und das Mädchen* D 531 notiert. Dieses Blatt kam in den Besitz von Schuberts Halbbruder Anton Schubert (= Pater Hermann), der es vermutlich als Reliquiengabe an Schüler und Freunde in elf verschiedenen großen Rechtecke zerschnitten hat. Dabei dürfte das Lied *Der Tod und das Mädchen* im Zentrum des Interesses gestanden sein, das schon damals sowohl durch den Erstdruck von 1821 als auch durch das gleichnamige *Streichquartett in d* D 810 von weit größerem Bekanntheitsgrad war.

Zur Zeit der Editionsarbeit an der Neuen Schubert-Ausgabe, Anfang der 1970er-Jahre, waren von diesem „Puzzle“ sechs Teile greifbar, die im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien unter der Signatur A 223 vereint waren.¹⁸ Ein weiteres Puzzleteil befand sich damals in amerikanischem Privatbesitz.¹⁹ Die Zerstückelung und der Verlust einzelner Teile des Blattes waren für das Lied *Der Tod und das Mädchen* D 531 weniger folgenschwer als für *Das Lied vom Reifen* D 532. Aufgrund der Originalausgabe und zweier zeitgenössischer Abschriften ist das Autograph von D 531 bloß ein Manuskriptfragment (was bedauerlich

17 Kreißle, Schubert S. 71, Fußnote 1 (Sperrungen sind original).

18 Siehe die Abbildung in NGA IV/I S. XXXI und Quellen und Lesarten, S. 20.

19 Das Deutsch-Verzeichnis gibt zwar an, dass dieses Bruchstück beim Besitzerwechsel in der „Presse“ faksimiliert wurde, die Editionsleitung der NGA hat dieses Faksimile bei der Neuedition von D 531 jedoch offensichtlich nicht berücksichtigt.

genug ist). D 532, von dem dadurch die letzten drei Takte fehlten, ist jedoch in keiner alternativen Quelle überliefert und gilt demnach im Deutsch-Verzeichnis von 1978 zu Recht als Fragment,²⁰ in unserer Terminologie als Überlieferungsfragment.

In der Zwischenzeit ist auch das siebente Teilstück in den Autographenhandel gekommen und fand in Wien einen neuen privaten Besitzer. Dieses Manuskriptteil stammt aus der oberen Blatthälfte und überliefert auf der einen Seite die Überschrift zu *Der Tod und das Mädchen* D 531, auf der anderen Seite aber die fehlenden Schlusstakte von *Das Lied vom Reifen* D 532 (siehe Abbildung 5a). D 531 ist nach wie vor ein Manuskriptfragment – es fehlt immer noch das Schnipsel mit der Klavierstimme Takt 10 und 11 sowie das Blatt mit der Fortsetzung und dem Schluss der Komposition; D 532 aber verlor durch dieses „neue“ Bruchstück den Status des Überlieferungsfragments und konnte in dem entsprechenden Band der NGA von 1999 als vollständiges Werk abgedruckt werden.²¹



Abbildung 5:

- a) *Der Tod und das Mädchen* D 531, *Das Lied vom Reifen* D 532
(Wgm A 223, 7. Teilstück, verso und recto)

20 Zu diesem Zeitpunkt waren die im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde erhaltenen Bestandteile des Blattes außerdem so auf einen Karton aufgeklebt, dass die Rückseite mit D 532 nicht lesbar war.

21 NGA IV/II Nr. 28, S. 88f.

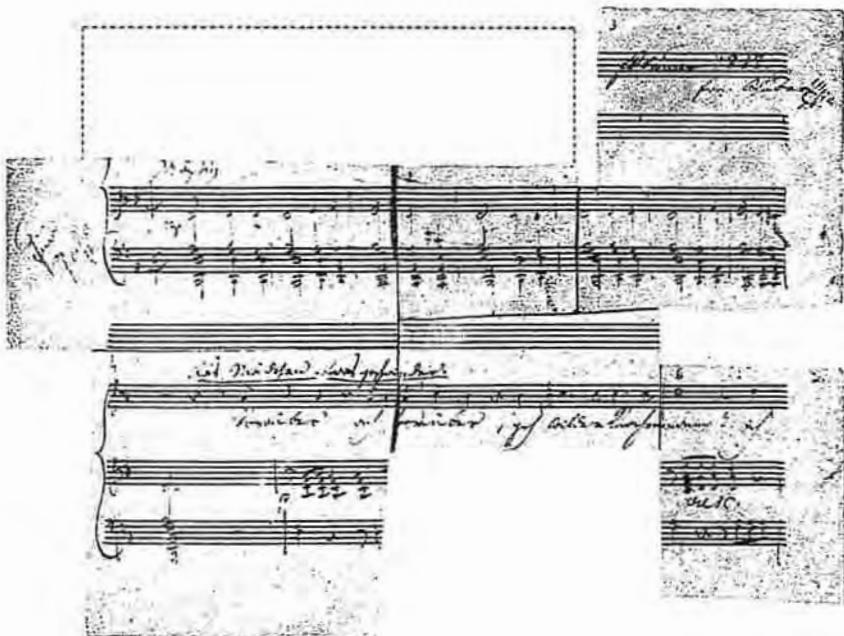


Abbildung 5 (Fortsetzung):
b) *Der Tod und das Mädchen* D 531 (Wgm A 223 verso)

2. ENTWURFSFRAGMENTE UND REINSCHRIFTFRAGMENTE

Im Gegensatz zu Überlieferungs- und Manuscriptfragmenten, bei denen das Manuscript als materieller Träger der Komposition fragmentarisch ist, ist bei Entwurfsfragmenten und Reinschriftfragmenten primär die Niederschrift unvollständig. Unvollständig heißt hier, dass Schubert die Niederschrift nicht zu Ende geführt hat. Das rückt diese beiden Fragmenttypen in die Nähe der Kompositions- und Studienfragmenten, bei denen ebenfalls ein abgebrochenes Autograph vorliegt.

Dem Wortsinn nach liegt ein Entwurfsfragment immer dann vor, wenn ein Entwurf Fragment geblieben ist. Für eine eindeutige terminologische Abgrenzungen von jenen Kompositions- und Studienfragmenten, die ebenfalls als Entwurf angelegt sind, scheint es mir jedoch zweckmäßig, den Begriff des Entwurfsfragments enger zu fassen. Im Folgenden sollen daher nur jene abgebrochenen Entwürfe damit bezeichnet werden, bei denen die Komposition in einem anderen Manuscript weitergeführt wurde.

Den Begriff des Reinschriftfragments werde ich hingegen in einem weiteren Sinn verwenden als es der Terminus selbst nahelegt. Im Normalfall sind Reinschriftfragmente abgebrochene Niederschriften, die als Reinschriften angelegt wurden, also von einem bereits abgeschlossenen Arbeitsmanuscript ausgehen. Wesentlich ist dabei, dass die Komposition bereits vor der Anfertigung der

Reinschrift vollständig vorlag und das Abbrechen der weiteren Niederschrift nicht zugleich die Fragmenthaftigkeit des Werkes mit sich zog. Dieses Merkmal teilen normale Reinschriftfragmente mit neuerlichen Abschriften, die äußerlich nicht wie eine Reinschrift angelegt sind, aber eine weitere, abgebrochene Niederschrift einer bereits abgeschlossenen Komposition darstellen. Auch solche weiteren Abschriften werden hier, wenn sie abgebrochen wurden, zu den Reinschriftfragmenten gerechnet.

Hat sich bei der Überlieferung von Kompositionen, die in Entwurfs- oder Reinschriftfragmenten vorliegen, die vollständige Niederschrift oder eine alternative Quelle wie Erstdruck oder Abschrift erhalten, dann ist auch das Werk selbst vollständig. Im anderen Fall haben wir es nicht nur mit einem Entwurfs- oder Reinschriftfragment, sondern auch mit einem Werkfragment zu tun. Entwurfs- und Reinschriftfragmente können freilich auch selbst Opfer einer bruchstückhaften Überlieferung werden und im Manuscript fragmentarisch erhalten sein.

Wie erkennt man ein Entwurfsfragment?

Ein Entwurfsfragment ist allein vom äußereren Erscheinungsbild her nicht von Studienfragmenten oder Kompositionsfragmenten zu unterscheiden, wenn diese in der Entwurfsphase abgebrochen wurden. In allen drei Fällen ist der Schriftdiktus flüchtig, die Anlage der abgebrochenen Niederschrift nachlässig und der Gesamteindruck des Notierten unsauber. Um hier eine Differenzierung zwischen den verschiedenen Fragmenttypen vornehmen zu können, muss mit Hilfe des Werkverzeichnisses festgestellt werden, ob Schubert die Arbeit an demselben Werk in einem anderen Manuscript fortgesetzt hat. Nur dieses Faktum macht den abgebrochenen Entwurf zu einem Entwurfsfragment im engeren Sinn.

Ein typisches Beispiel dafür ist das Lied *Erinnerungen* D 98, das am Arbeitsblatt Wst MH 184/c in der Mitte der zweiten Akkolade ohne eigenen Kopf beginnt und auf der Rückseite des Manuscripts unvermittelt abbricht. Den freigebliebenen Platz hat Schubert für die Niederschrift des einzeiligen Melodieentwurfs zu *Die Betende* D 102 genutzt (siehe Abbildung 7, S. 115). Schubert muss in einem anderen, heute verschollenen Manuscript an der Komposition weitergearbeitet haben, da sich eine zweite Fassung von *Erinnerungen* in einer Abschrift in der Sammlung Witteczek-Spaun erhalten hat, die das Werk abgeschlossen überliefert.²² Andere Beispiele dafür sind der Particellentwurf zur *Ouvertüre* in D D 12, die Entwürfe zu einzelnen Sätzen der drei Sonaten D 958–960, der Partitrentwurf von *An die untergehende Sonne* D 457 oder der Melodieentwurf zur Nummer 25 der 36 *Originaltänze für Klavier* (siehe dazu auch die Übersicht 3 in ANHANG 2).

22 Ob man hier, wie das *Deutsch-Verzeichnis* und die *NGA*, tatsächlich von zwei „Fassungen“ sprechen soll, oder nicht vielmehr die 1. Fassung als unmittelbare Vorstufe zur sogenannten 2. Fassung, ist fraglich.

Ein Entwurfsfragment muss aber nicht immer das typische Aussehen eines Entwurfs haben, der als Vorarbeit bzw. Vorstudie gedient hat. Es gehörte zu Schuberts Arbeitsweise, Korrekturen in einer laufenden Niederschrift unter anderem so vorzunehmen, dass er das Blatt mit den zuletzt beschriebenen Takten heraustrannte und auf einem neuen Blatt den Satzverlauf anders fortsetzte. Die Niederschrift auf dem ausgesonderten Blatt ist dann fragmentarisch, vom äußeren Eindruck aber nicht entwurfsartig, sondern hat nur im Nachhinein die Funktion eines Entwurfes angenommen. Ein Beispiel für ein Entwurfsfragment dieser Kategorie sind die dreizehn Takte der ausgeschiedenen Fortsetzung aus der *Ouvertüre in c für Streichquintett* D 8, die sich auf Manuskript D im Konvolut des Wiener Männergesang-Vereins erhalten haben.²³

Ob ein Entwurf tatsächlich fragmentarisch ist, ist nicht immer leicht festzustellen. Als Vorarbeit zu einem Werk ist auch ein fertiggestellter Entwurf gegenüber der späteren Ausarbeitung immer in gewisser Weise unvollständig, wenn etwa einzelne Stimmen fehlen oder notationstechnische Kürzel verwendet werden. So ist z.B. der Entwurf zu *Das stille Lied* D 916 (Wst MH 185/c, s. ANHANG 1.14.) kein Fragment, sondern ein zu Ende geführter Entwurf, da Schubert den Stimmverlauf des ersten Tenors von Beginn bis zum Schlussstrich notiert hat (wenn auch ohne Text). Der Partiturentwurf mit komplettem Kopf (Titel, Textautor, Datierung, Unterschrift, Tempo- und Stimmbezeichnung) wäre vermutlich durch Auffüllen der freigelassenen Systeme direkt in eine Erste Niederschrift²⁴ umgewandelt worden, hätte Schubert nicht rechtzeitig erkannt, dass der Text der weiteren Strophen nicht durch ein Wiederholungszeichen befriedigend unterlegt werden konnte, sondern einer eigenen Niederschrift bedarf. Ebensowenig zählt der Entwurf zu *Das Dörfchen* D 598 als Fragment, der in der Niederschrift passagenweise wie D 916 ausgeführt ist und eine Lücke zwischen Takt 129 und 138 mit der Bemerkung „8 Takte“ füllt. Auch hier schließt Schubert den Arbeitsprozess am Entwurf mit dem Schlussstrich ab.

Wie erkennt man ein Reinschriftfragment?

Reinschriftfragmente sind gegenüber Entwurfsfragmenten weitaus leichter zu erkennen. Sie sind in der Regel durch ein ausgewogenes Schriftbild und eine besonders sorgfältige äußere Gestaltung charakterisiert. Ein gutes Beispiel dafür ist etwa die Reinschrift von dem Lied *An Emma* D 113 (siehe Abbildung 7, S. 115). Bei einigen Autographen bestehen jedoch Bedenken, ob zu den reinschriftlich notierten Fragmenten tatsächlich auch vollständige Niederschriften existieren haben und Schubert nicht aus Gründen der Arbeitsökonomie versucht hat, diesen Arbeitsschritt zu überspringen. Bei den *Drei Menuetten für Klavier* D 380 spricht

23 Fol. 6r; siehe dazu Landon, *Neue Funde* S. 307, die allerdings nicht die ausgeschiedenen Takte, sondern die Bezugspartitur als Fragment bezeichnet.

24 Der Terminus „Erste Niederschrift“ wird hier nicht im engeren Wortsinn als erste Aufzeichnung einer Komposition, sondern, wie in der Schubert-Forschung üblich, als Manuskripttyp verwendet. Siehe dazu auch S. 127.

die einfache Anlage für diese Möglichkeit,²⁵ bei der *Sonate in e für Klavier D 769A* sowie dem *Allegro moderato in C für Klavier D 347* die komplexe Manuskripttypologie der zweihändigen Klavierkompositionen.²⁶ Diese Werke sind daher im ANHANG 2.4. mit Fragezeichen versehen.

In ihrem Äußerem nicht ganz dem Reinschriftfragment entsprechend, aber dennoch diesem Typus zugeordnet, sind die gemeinsam überlieferten, abgebrochenen Niederschriften von zwei Werken für Klavier zu vier Händen; eine *Fantasie in G D 1B* und eine *Sonate in F D 1C*, beide in Stimmenschreibweise aufgezeichnet. Bei vierhändigen Kompositionen wird davon ausgegangen, dass Schubert das Werk zunächst in Partiturschreibweise festgehalten und erst in einem zweiten Arbeitsgang mit zunehmender Schriftqualität, aber nicht unbedingt Reinschriftcharakter, die Stimmen separat herausgeschrieben hat. Demnach hat zu den Stimmen von D 1B und 1C bereits eine vollständige Niederschrift existiert, die heute nicht mehr greifbar ist, wodurch das Werk selbst ebenfalls zum Fragment wird.²⁷

Der Abbruch

Das Abbrechen bei einem Entwurfsfragment hat eine ganz andere Bedeutung als der Abbruch der Niederschrift bei den Kompositionsfragmenten. Steht der Abbruch bei letzterem am Ende eines Arbeitsprozesses an einem fragmentarisch gebliebenen Werk und hat (zumindest für die Nachgeborenen) endgültigen Charakter, so kann der Abbruch bei einem Entwurfsfragment etwa in der Mitte eines Arbeitsprozesses angesetzt werden, der über mehrere Phasen hin zum vollständigen Werk führt (vgl. dazu die Graphik S. 39). Der Komponist hat es nicht für notwendig erachtet, den Entwurf zu Ende zu führen, der weitere Verlauf der Komposition war ihm am Punkt des Abbruchs offensichtlich klar, und mit der Ersten (vollständigen) Niederschrift konnte begonnen werden. In subjektivem Sinn war der abgebrochene Entwurf „fertig“, auch wenn die Niederschrift objektiv gesehen Fragment geblieben ist.²⁸

Der Ort des Abbruchs bei Entwurfsfragmenten ist daher oft nicht zufällig, sondern erfolgt meist an einem formal zentralen Punkt. Dies belegen die erhaltenen Entwürfe zu den Klaviersonaten Schuberts, etwa die Vorarbeiten zu den vier Sätzen der *Sonate in H D 575*, wobei nur das Scherzo bis zum Schlussstrich notiert wurde. Erster und zweiter Satz reichen jeweils bis zum Reprisenbeginn, der vierte Satz geht etwas darüber hinaus. Alle Sonatensätze, ob abgebrochen oder nicht, schließen im Autograph direkt an. Das Ausarbeiten der Reprise, die ja kein wesentlich neues Material bringt und nur in der harmonischen Konstellation

25 Siehe dazu auch Walburga Litschauer im Vorwort zu *NGA VII/2–6* S. XIV.

26 Siehe dazu Tabelle 4.2.: Übersicht zur Manuskripttypologie der zweihändigen Klavierwerke, S. 194.

27 Siehe dazu die Diskussion im Abschnitt „Klaviermusik zu vier Händen“, dort S. 216, und die schematische Darstellung des Manuskripts im ANHANG 1.4.

28 Siehe dazu auch den Abschnitt „Wann ist ein Werk fertig?“, S. 57.

interessant ist, hat Schubert erst in der nächsten Arbeitsphase, der Niederschrift der vollständigen Komposition, vorgenommen. Von dieser Ersten Niederschrift kennen wir heute nur mehr Abschriften und den posthumen Erstdruck von 1846.

Der Abbruch von Reinschriftfragmenten, der auf äußere Gründe zurückzuführen ist, ist im Gegensatz dazu zufällig und nach jedem notierten Takt möglich. Das einzige bekannte Beispiel, bei dem die Reinschrift aus notationstechnischen Gründen abbricht, ist die bereits erwähnte Niederschrift von dem Lied *An Emma* D 113, notiert am Kopf des Arbeitsblattes Wst MH 184/c (siehe Abbildung 7, S. 115 und ANHANG 1.13.). Hier kann vermutet werden, dass bei der Ersten Niederschrift die Singstimme im Sopranschlüssel notiert war, deren Umschrift in den Violinschlüssel im Verlauf der Reinschrift zu Transpositionsfehlern geführt hat. Schubert brach die dadurch fehlerhafte Reinschrift ab, setzte auf einem anderen Blatt neu an und fertigte eine korrekte, vollständige Reinschrift, die heute allerdings – ebenso wie die Erste Niederschrift – verschollen ist.

Wie verhalten sich Entwurfsfragmente zu den Ersten Niederschriften?

Geht man von einem schematisierten Arbeitsprozess aus, bei dem der Komponist zunächst einen Entwurf zu Papier bringt, der den wesentlichen Satzverlauf festhält, und in einem zweiten Schritt eine vollständige Niederschrift des Werkes vornimmt, dann verhalten sich Entwurfsfragmente und Erste Niederschriften zueinander wie Vorstufen und Ausarbeitung einer Komposition. Besonders deutlich sieht man dieses Verhältnis, wenn das Entwurfsfragment wie bei den Liedern D 457 und D 516 als Partiturentwurf, oder wie bei D 12 als Particellentwurf angelegt ist.

Das Verständnis eines Fragments als Vorentwurf einer Komposition stößt jedoch an seine Grenzen, wenn das Vorlageautograph als eigenständiges Werk deklariert wird. Das ist der Fall bei dem *Streichtrio* in B D 111A, eine Komposition, die Schubert nach 55 Takten abgebrochen und unmittelbar in den ersten Satz des *Streichquartetts* in B D 112 umgearbeitet hat.²⁹ Sehr eng ist auch das Verhältnis der beiden Bearbeitungen von dem *Punschlied* D 277, die im Deutsch-Verzeichnis wohl aus diesem Grund, aber dennoch unkorrekt, unter einer einzigen Werknummer subsummiert werden. Schubert setzte zunächst zu einer Vertonung des Textes für zwei Tenöre und zwei Bässe an, strich diesen ersten Anlauf zu einer Komposition wieder aus, und begann unvermittelt erneut, indem er die nicht beschriebenen Systeme nützte – zunächst wieder alle vier, dann jedoch mit einer reduzierten Besetzung und einer musikalisch völlig anderen Konzeption.³⁰

Obwohl der Bezugspunkt des Entwurfsfragments die vollständige Niederschrift einer Komposition ist, kann es auch vorkommen, dass ein Entwurfsfragment in eine unvollständig ausgeführte Erste Niederschrift mündet. Dabei wurde

29 Das Autograph war lange Jahre verschollen und befindet sich heute in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (Wn Mus.Hs. 42707). Siehe dazu auch S. 160.

30 Siehe dazu das Faksimile in *Mühlhäuser*, Lund Tafel XXVI und die genaue Beschreibung des Arbeitsprozesses ebenda S. 23.

bei ein und demselben Werk gleich zweimal abgebrochen: einmal in der Entwurfsphase und einmal in der daran anschließenden Phase der Ausarbeitung und Vollendung. Bei der *Fuge in e für Klavier* D 71B, die auf dem Studienblatt Wst MH 61/c (siehe ANHANG 1.7.) nach zwei Akkoladen abbricht, ist die Fortsetzung zwar mit großer Sorgfalt ausgeführt, selbst aber Fragment (nach unserer Terminologie „Studienfragment“) geblieben. Und bei den Particellentwürfen zur *Sinfonie in h* D 759 (genannt „Unvollendete“) hat Schubert im dritten Satz, nach 16 Takten Melodiestimme im Trio abgebrochen (siehe Abbildung 9, S. 234). Auch hier fehlt bekanntlich die Ausfertigung zum vollständigen, abgeschlossenen Satz.³¹

Bereits bei der Frage nach der Identifikation von Entwurfsfragmenten haben wir gesehen, dass nicht alle Entwurfsfragmente direkt Vorlage für eine spätere Niederschrift einer Komposition sein müssen. Ihr Entwurfscharakter kann auch darin bestehen, dass sie im Verlauf einer ersten Niederschrift, wie bei der *Ouverture in c* D 8, ausgesondert wurden, oder als nicht gelungene Versuche auf dem Weg zur fertigen Komposition weggelegt wurden. Das ist der Fall bei dem *Streichquartett in B* D 36. Hier hat Schubert drei Anläufe gebraucht, um einen befriedigenden zweiten Satz zu komponieren. Alle drei Entwürfe zu diesem Satz sind im Verlauf der Partitur notiert und Fragment geblieben: Der erste Entwurf umfasst fünf Takte vollständige Partitur, der zweite nur drei Takte Oberstimme und der dritte immerhin 14 Takte Partitur, ausgeführt in allen vier Stimmen.³² Auch wenn die endgültige Fassung von allen drei abgebrochenen Entwürfen völlig unterschiedlich ist und keiner im weiteren Satzverlauf des Streichquartetts verwendet wird, kommt den drei Entwürfen kein eigener Werkstatus zu. Sie sind Entwurfsfragmente, die ein Entwicklungsstadium auf dem Weg zum vollendeten Werk darstellen.³³

Das Verhältnis von Entwurfsfragment und Erster Niederschrift kann aber auch sehr unklar sein und damit Unsicherheiten in der Bestimmung des Fragmentstatus mit sich ziehen. Bei dem ausgestrichenen Beginn von *Mignon* D 469 (siehe Abbildung 6, S. 94) etwa ist es nicht klar, ob eine weitere Vertonung desselben Textes auf einem heute verschollenen Blatt bloß eine weitere Fassung desselben Werkes oder eine gänzlich neue Bearbeitung des Liedtextes darstellt. Ebenso wenig kann bei gegenwärtigem Wissensstand geklärt werden, wie das Verhältnis zwischen den beiden Fassungen der *Ouverture in B* D 470 ist: War die Ouvertüre ursprünglich für Bläser und Streicher konzipiert und ist die abgebrochene Fassung für Streichquartett eine spätere Bearbeitung? Oder stellt letztere ein Entwurfsfragment für die letztlich gültige und vollständige Fassung dar?³⁴

31 Siehe dazu den Abschnitt V.1. Die *Sinfonie in h-Moll* D 759 (genannt „Die Unvollendete“), S. 229.

32 Ediert sind die drei Entwurfsfragmente als Beispiele 30–32 im Kritischen Bericht zur NGA VI/3 S. 199.

33 Dass es sich bei dem zweiten Entwurfsfragment, das bloß drei Takte Oberstimme besteht, nicht um eine Skizze handelt, erhellt sich aus den Detailbeobachtungen zu Schuberts Arbeitsweise, siehe S. 134.

34 Siehe dazu Werner Aderhold, Vorwort zur NGA VI/4 S. XVII: „Inwieweit die Fassung für

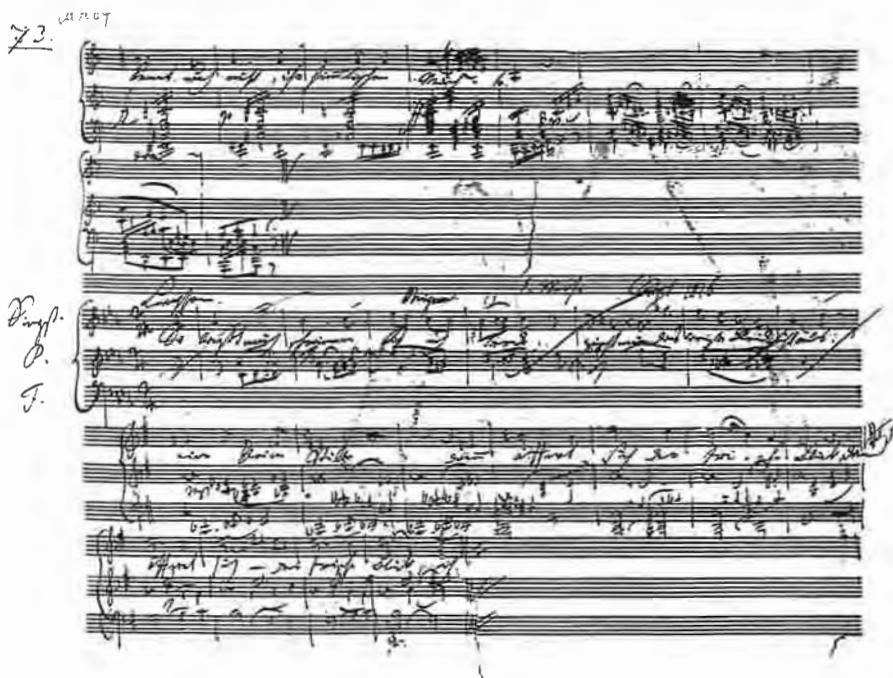


Abbildung 6: *Mignon* D 469 (Wst MH 89/c, fol. 2 recto)

Wie lange eine Komposition, die zunächst als Entwurfsfragment vorlag, auf ihre Fertigstellung warten konnte, wird dann deutlich, wenn sowohl Entwurf als auch Erste Niederschrift datierbar sind. Im Œuvre von Schuberts Entwurfsfragmenten sind nur zwei Manuskripte bekannt, bei denen dies der Fall ist, und beide Male ist die Zeitspanne erstaunlich lang. *An die untergehende Sonne*, op. 44, D 457 ist im Partiturentwurf mit „Juli 1816“ datiert, die vollständige Partitur mit „Mai 1817“. Der Grund für diese zehnmonatige Wartefrist sieht Walther Dürr darin, „daß das ganze lange Gedicht eigentlich unkomponierbar ist.“³⁵ In einem neuen Anlauf hat Schubert mehr als die Hälfte des Gedichts gestrichen und in dieser Form zu Ende geführt. Bei der *Tenorarie mit Chor (Intende voci)* D 963 verdanken wir es der Wasserzeichenforschung Robert Winters, dass das Papier des Entwurfs mit „first months of 1827“ datiert werden kann.³⁶ Demnach hat

Streichquartett als Entwurf anzusehen ist, der einer Instrumentierung für Bläser und Streicher vorausging, oder inwieweit umgekehrt Schubert eine Fassung für Streichquartett nachträglich versucht hat, nachdem die Verwendung der Ouvertüre gescheitert war, lässt sich anhand des Manuskripts nicht sicher sagen [...] Eine Abhängigkeit der einen von der anderen Fassung lässt sich nicht formulieren.“

³⁵ Walther Dürr, Vorwort zur *NGA IV/3 S. XIX*.

³⁶ Robert Winter, Paper studies and the future of Schubert research, in: *Schubert Studies* S. 209–275; S. 244.

Schubert die unvollständige Komposition etwa eineinhalb Jahre liegen lassen, um sie dann in seinem letzten Lebensmonat nochmals aufzugreifen und fertigzustellen. Dass der Notentext von dem Entwurfsfragment erheblich abweicht, verwundert nicht.

3. STUDIENFRAGMENTE

Die Studienfragmente bilden eine Fragmentkategorie, die den Kompositionsfragmenten sehr nahe steht. Bei beiden Typen hat Schubert den Arbeitsprozess abgebrochen, was sich entweder an einer abgebrochenen Niederschrift oder an einem nicht weiter geführten Entwurf einer Komposition dokumentiert, die auch nicht in anderen Quellen vollständig überliefert ist. Studienkompositionen nehmen aber innerhalb des Gesamtœuvres Schuberts einen wesentlich anderen, privaten Stellenwert ein als Kompositionen, die für sich bestehen sollen und an eine musikalische Öffentlichkeit gerichtet sind.³⁷

Der Unterschied zum Kompositionsfragment besteht also nicht in der äußeren Erscheinungsform des Fragments, sondern in der Komposition selbst, und damit in der Bedeutung des Abbruchs. Denn ist es bei Kompositionsfragmenten zu Beginn der Arbeit die Absicht des Komponisten, ein vollgültiges Musikwerk zu schreiben, so geht es bei Studienfragmenten vorrangig darum, gewisse satztechnische Fertigkeiten zu erproben. Der Komponist bricht die Niederschrift ab, wenn er an der gestellten Aufgabe scheitert, oder wenn der Zweck der Übung erfüllt ist, unbeschadet davon, ob die Komposition zu Ende geführt ist oder nicht.

Die vierzehn Studienfragmente, die im Folgenden in ihrer speziellen Aufgabenstellung näher betrachtet werden sollen, stammen zum Großteil aus der Zeit des Unterrichts bei Salieri. Die früheste abgebrochene Arbeit sind die Menuettäzte D 2D/2F aus dem Jahr 1811, der Schwerpunkt der Studienfragmente liegt im Jahr 1813. Zwei fragmentarische Studien (D 873 und D 16) stammen aus den letzten Lebensjahren, in denen sich Schubert erneut satztechnischen Studien zuwandte. Der Unterricht bei Simon Sechter, der durch Schuberts Tod jäh abgebrochen wurde, war Ausdruck dieses Interesses.

Instrumentationsübungen

Noch bevor Schubert mit systematischen Kontrapunktübungen unter der Aufsicht Salieris begann – den Zeitpunkt 12. Juni 1812 hat Schubert durch eine Beischrift zu D 25 genau festgehalten –, versuchte er sich an Instrumentationsübungen für ein Bläserensemble, bestehend aus zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Hörnern, zwei Fagotten und zwei hinzugefügten Posaunen (D 2D).³⁸ Diese

37 Die Grenze zwischen Studienkompositionen und vollwertigen Werken ist nicht immer einfach zu ziehen. Ich orientierte mich im Folgenden an der Auswahl von Alfred Mann in dem Band „Schuberts Studien“ (NGA VII/2), unter Hinzunahme der Instrumentationsübungen D 2D/2F.

38 Vgl. dazu die Faksimiles, den Notentext und den Kommentar in NGA VI/9. Die erste

ungewöhnliche, nicht standardisierte Besetzung mag ein bunt zusammengewürfeltes Ensemble aus Konviktschülern widerspiegeln, es kann aber auch bloß von Schubert fiktiv zusammengestellt sein, um das Komponieren für einzelne Bläsergruppen zu üben.³⁹

Den Ausgangspunkt für die Instrumentationsübungen bildeten zwei Menuette, die Schubert im Klaviersystem im Anschluss an die *Fantasie in c für Klavier D 2E* notiert hatte (Lst H 21). Dass diese beiden Menuette schon vor dem Fund der ausgeschriebenen Partituren (Wmgv Ms. E) nicht als Klavierkompositionen, sondern als Particellentwürfe für eine Komposition mit Instrumentalensemble gehalten wurden, liegt nicht nur an dem wenig pianistisch angelegten Satz, sondern vor allem an der Instrumentationsangabe „Trombe“, die Schubert zu Beginn des 2. Menuets angemerkt hat.⁴⁰

Auf neuem Papier, einzelnen Doppelblättern im Querformat (Wmgv Ms. D), beginnt Schubert mit der Ausarbeitung der Vorlagen in Partitur. Bereitet das erste Menuett in C-Dur noch relativ wenig Probleme, so zeigt das Folgemenuett in F-Dur erste Unsicherheiten des Vierzehnjährigen. Hörner und Posaunen müssen nun transponierend notiert werden, was Schubert anfangs in zwei Stufen durchführte. Zunächst notierte er die ersten Takte klingend und transponierte diese dann, in einem eigenen System, in die richtige Tonart.⁴¹ Im Satzverlauf von Menuett und Trio zeigen Hörner und Posaunen gelegentlich Transpositionsfehler, die von Schubert nicht immer erkannt und korrigiert wurden (Trio T. 7–8). Bei dem folgenden dritten Menuett in D, bei dem Korrekturen und Transpositionsfehler deutlich zunehmen, hat Schubert möglicherweise ohne Particellentwurf, also direkt in Partiturform notiert. Die Konsequenz aus diesen Schwierigkeiten war ein erster Abbruch der Arbeit.

In einem zweiten Anlauf – am selben Blatt, aber mit wechselndem Schriftduktus und anderer Tinte – setzte Schubert die Menuettserie dann doch fort, nun aber mit höheren musikalischen Ansprüchen.⁴² Offensichtlich aus Erfahrung klug geworden, kehrte er wieder zu der ursprünglichen Arbeitstechnik zurück, indem er von den restlichen drei Menuetten erst einen Particellentwurf notierte. Beim Menuett Nummer sechs war Schubert aus Platzgründen gezwungen, das dazugehörige Trio getrennt zu notieren, da die nächste Seite bereits mit einer Akkolade der ausgeschiedenen Fortsetzung der *Ouverture in c für Streichquintett*

Akkolade des ersten Menuetts wurde von ursprünglich 4 Systemen auf 5 erweitert. Ab der zweiten Akkolade (= 2. Hälfte des Menuetts) bestehen alle Akkoladen gleich aus 5 Systemen. Vgl. dazu auch Landon, *Neue Funde* S. 305ff.

39 Die ungewöhnliche Tonartenfolge C-F-D-C/e-d/F-B spricht eher für letztere Annahme.

40 Vgl. dazu das Faksimile in NGA VI/9 S. XIX. Tatsächlich beginnt das Menuett in Partitur hier mit einem dreitaktigen Posaunensolo.

41 Vgl. dazu und zum Folgenden den Kritischen Bericht zu NGA VI/9 Quellen und Lesarten S. 69ff.

42 Die Herausgeber von NGA VI/9 stellen fest: „Zudem fällt zwischen den ausgeführten Menuetten I–III und den nur entworfenen IV–VI ein Bruch ins Auge, von einfacher Faktur zu einer solchen mit komplizierten Wendungen bis hin zu chromatischer Häufung, ein Zug, den IV–VI mit dem Trio D 2F eng verbindet.“ (S. XIII).

D 8 beschrieben war.⁴³ Schubert setzte also unterhalb fort, brach aber die Niederschrift des Trios nach der ersten Hälfte, genau beim Wiederholungszeichen, ab. Die restlichen Systeme und die Folgeseite blieben leer. Die Fortsetzung des Particellentwurfs von Trio VI fehlt ebenso wie die weitere Ausarbeitung der Particellentwürfe von Menuett IV bis VI, die Arbeit an den *Sechs Menuetten für Bläser D 2D* schien damit insgesamt beendet.

Mit dem Konvolut im Wiener Männergesang-Verein kam Ende der Siebzigerjahre aber auch ein Manuskript zutage, das einen noch komplexeren Arbeitsablauf vermuten lässt. Manuskript E überliefert nämlich in direkter Folge zwei Trios in Klaviersystemen, wobei das zweite mit den abgebrochenen Taktfolgen des Trios VI übereinstimmt, das erste Trio jedoch unbekannt ist. Das vermutlich vorangegangene Menuett, auf einem Extrablatt notiert, ist verloren gegangen, die gesamte Komposition sollte wohl – entgegen der irritierenden Nummerierung im Deutsch-Verzeichnis – *Menuett mit zwei Trios* (= D deest + D 2F + D 2D/Trio Nr. 6) heißen. Warum Schubert das abgebrochene Menuett hier wieder aufgenommen hat (oder war es umgekehrt?), ob es sich dabei ebenso um Particellentwürfe handelt und ob dazu jemals die Ausfertigung in Partitur existiert hat, muss offen bleiben. Die verwirrende Nummerierung der *Menuette D 2D*⁴⁴ lässt jedenfalls erkennen, dass nur ein Bruchteil von Schuberts Instrumentationsübungen überliefert ist.

Italienische Gesangskompositionen

Ein besonderes Anliegen im Kompositionsunterricht war Salieri die Vertonung italienischer Texte, insbesondere von Dichtungen Metastasios. Richtige Deklamation und stimmgerechte Melodiegestaltung standen dabei im Vordergrund des pädagogischen Interesses. Schuberts Studien in diesem Gebiet konzentrieren sich, soweit nachweisbar, auf die letzten Monate des Jahres 1812, dürften aber noch im Folgejahr fortgesetzt worden sein. Aus diesem Zeitraum liegen uns jeweils fünf Blätter Kompositionsstudien mit italienischen Gesängen vor, die auf eine systematische Vorgangsweise schließen lassen. Die Auseinandersetzung mit dem italienischen Text begann mit einer einstimmigen, auf einem einzigen System notierten Vertonung. Daran anschließend wurde der gleiche Text als Vokalduett, dann als Terzett und schließlich als Vokalquartett vertont. Von den mehrstimmigen Sätzen hat Schubert auch mehrere Fassungen erstellt.⁴⁵

- 43 Das Doppelblatt war ursprünglich zunächst nur mit dem Streichquintett-Entwurf beschrieben, der sich sicherlich auf der ersten Seite des Doppelblattes befand. Als Schubert im Verlauf seiner Arbeit an den *Menuetten D 2F* weiteres Papier brauchte, faltete er das Doppelblatt so, dass der Entwurf in die Innenseite verschwand und die „neue“ erste Seite leer erschien.
- 44 Das erste Menuett ist nicht mit Nummer 1, sondern klar und deutlich mit „*Menuetto III*“ überschrieben. Das zweite Menuett ist ohne Numerierung, erst ab dem dritten Menuett findet man am Seitenrand die jetzt gültige Numerierung, die auch die Particellentwürfe bis zur letzten Nummer durchzählt. Wo aber befinden sich die ursprünglichen *Menuette I* und *II*, und gab es auch dafür Vorlagen?
- 45 Vgl. dazu Alfred Mann, *NGA VIII/2* S. 177ff.

Neben diesen umfassend erhaltenen Studien in der Kunst der italienischen Gesangskomposition sind auch einzelne Blätter überliefert, die offensichtlich einen Ausschnitt aus solchen Studien dokumentieren. Dazu gehören die Kompositionsübungen *Serbate, o Dei custodi* D 35, die auch überlieferungsgeschichtlich interessant sind. Von diesem Text kennen wir heute zwei vollständige Vertonungen, eine als Vokalquartett, eine andere als vierstimmigen Chor. Eine weitere Vertonung, die mit 10. Dezember 1812 datiert ist, war ursprünglich Teil derselben Handschrift (Wst MH 46/c), ist aber seit 1945 nicht mehr auffindbar. Es handelt sich dabei um eine Vertonung von *Serbate, o Dei custodi* als Tenorarie mit Orchesterbegleitung, eine Form, die über die bisherigen rein vokalen Studien hinausging und von Schubert nur als Entwurf angelegt wurde. Alles, was wir von dieser Komposition heute noch wissen, verdanken wir Alfred Orel, der bei seinen Studien zu „Der junge Schubert“ die Autographe noch zur Hand hatte.⁴⁶ Laut seiner Beschreibung sollen erster Entwurf und Überarbeitung des Entwurfs (möglicherweise sogar noch eine weitere Fassung) in dieselben Notensysteme eingetragen worden sein, die von Takt 1 bis Takt 27 übereinstimmen. Nur die Takte 7 und 8 weichen voneinander ab, und genau jene beiden Takte gibt Orel im Entwurf als Notenbeispiel (S. 34) – das einzige musikalische Dokument dieses Abschnittes, das wir heute besitzen.⁴⁷ Der vollständige Entwurf bzw. dessen Überarbeitung ist auf zwei Systemen notiert, als Singstimme und „Violon“, das das Orchester andeutet. Orel gibt als Beilage zu seiner Publikation eine von ihm selbst hergestellte Bearbeitung des Fragments für Tenor mit Klavierbegleitung „für den praktischen Gebrauch“.

Einen Grenzfall zwischen Studie und vollwertigem Werk stellen die Bearbeitungen von *Misero pargoletto* D 42 dar. Die Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe reihte diese unter die frühen Lieder ein, weil sie Korrekturen von Salieris Hand vermisste. Mehrere Indizien geben aber Anlass, *Misero pargoletto* doch auch als Fortsetzung der Studienkompositionen zu verstehen: Alle drei Vertonungen, hintereinander notiert, finden sich in einem einzigen Manuskript (Lzw)⁴⁸; die erste Vertonung des Arientextes ist, wie in vergleichbaren Studien, einstimmig gesetzt; und zu den Beispielen von Ende 1812 finden sich starke Ähnlichkeiten in der musikalischen Substanz, was auch zu einer annäherungsweisen Datierung von 1813 führte. Fragment geblieben ist von diesen drei genannten Vertonungen nur die zweite Fassung der einstimmigen Arie, die als Entwurf zwar vollständig ist, dann aber nicht weitergeführt wurde. Sie ist – als neue Variante zu den bisher genannten Studienkompositionen – für Singstimme mit Klavier angelegt, wobei das begleitende Klavier bloß angedeutet ist und nur dann näher ausgeführt wurde, wenn es Zwischenspiele oder das Nachspiel gestaltet.⁴⁹ Die dritte, fertig ausgeführte Vertonung ist ebenfalls als Klavierlied gesetzt,

46 Alfred Orel, *Der junge Schubert* (Aus der Lehrzeit des Künstlers), Wien 1940, S. 32ff.

47 Takt 28 bis Schluss der Komposition in der Überarbeitung, also 65 Takte, druckte Orel als Beispiel 27 im *Notenanhang* ab.

48 Das Manuskript wurde durch ein Loch im oberen linken Blattviertel beschädigt. Vgl. dazu NGA IV/6 S. XVI und das Faksimile S. XXI.

49 Zur Anlage von Partiturentwürfen zu Liedern vgl. S. 137f.

in gleicher Tonart, gleicher Taktart und gleichartigem Tempo (Andante/ Andante con moto), jedoch in neuer Bearbeitung der Textvorlage in der Singstimme und mit einer viel eigenständigeren Behandlung des Klaviers.

Kontrapunktstudien

Am Beginn von satztechnischen Übungen stehen gewöhnlich Kontrapunktstudien, wie sie sich auch aus Schuberts Lehrjahren erhalten haben. Das einzige Studienfragment dieser Gattung, die *Kontrapunktübungen* D 16, stammt allerdings nicht aus dem Unterricht bei Salieri, sondern aus viel späterer Zeit, vermutlich kurz vor oder im unmittelbaren Zusammenhang mit dem Unterricht bei Simon Sechter.⁵⁰ Die sieben Übungen zum doppelten Kontrapunkt, die innerhalb der Studienfragmente den schwächsten Werkcharakter haben, sind zeilenweise auf je zwei Systemen notiert, wobei jede Akkolade neu nummeriert ist.⁵¹ Schubert experimentiert mit einem knappen Thema, mit dem er direkt oder in der Umkehrung, im zwei-, drei- oder vierstimmigen Satz und in verschiedenen Intervallabständen doppelten Kontrapunkt übt und in Ansätzen die bei ihm sonst kaum praktizierte Technik der realen und tonalen Beantwortung erprobt. Der Eindruck des Fragmentarischen entsteht durch das offene Abbrechen der Übungen am Zeilenende, wobei alle Stimmen bis zum letzten vollständigen Takt ausgeführt sind. Nur am letzten Beispiel, der Nummer VII, wird die Arbeit schon früher abgebrochen: Nach der Umkehrung des Themas in der Oktave führt Schubert nur mehr die Unterstimme mit einem neuen, sequenzierten Motiv fort, das obere System bleibt leer.

Instrumentalfugen

Studien zur Fugentechnik führen hin zu eigenständigen Fugenkompositionen, die mit sehr einfachen Übungsbeispielen wie etwa einer Fuge für nur zwei Stimmen, D 25C, begannen. Neben zwei vollständig ausgeführten Fugenpaaren, anhand derer Alfred Mann die stürmische Entwicklung der Schubertschen Fugenarbeit eindrucksvoll darstellen kann,⁵² haben sich aus etwa demselben Zeitraum (1812–1813) fünf fragmentarische Fugenstudien erhalten.

50 Neueren Papierforschungen zufolge ist das Manuskript dem Zeitraum Februar bis Mai 1827 zuzuordnen (Robert Winter, Paper studies and the future of Schubert research, in: *Schubert Studies* S. 209–275; S. 241). Allerdings mag sich diese Datierung vor allem auf das auf der recto-Seite des Blattes Wst MH 191/c notierten fragmentarischen Entwurf zu dem Quartett *Ich hab in mich gesogen* D 778B beziehen. Die Eintragung der Kontrapunktübungen auf der Rückseite des Blattes könnte freilich zu einem beliebig späteren Zeitpunkt geschehen sein – Alfred Mann datiert diese mit „1827–28 (?)“ –, spätestens aber im Zusammenhang mit dem Unterricht bei Sechter (*NGA VIII/2* S. 33, S. 46).

51 Vgl. dazu das Faksimile in *NGA VIII/2* S. 38.

52 *NGA VIII/2* S. 49ff.

Die *Fuge in C für Klavier D 24D* hat Schubert auf einem hochformatigen Einzelblatt (Wst MH 14273/c) begonnen. Überschrift („Fuga.“), Tempoangabe und relativ klares Schriftbild in dunkelbrauner Tinte erwecken den Eindruck, es handle sich dabei nicht um die erste schriftliche Fixierung der Komposition. Korrekturen im Verlauf des Satzes weisen jedoch auf einen intensiven Kompositionsprozess noch im Verlauf der Niederschrift hin. Die Probleme, denen Schubert dabei begegnet, beschreibt Alfred Mann wie folgt:⁵³

„Schon im zweiten Einsatz gestaltet sich die Begleitung des letzten Thementaktes so schwierig, dass Schubert mehrere Änderungen vornehmen musste. Die endgültige Fassung, die den Überleitungen zu neuen Themeneinsätzen in den vollständigen Fugen ähnelt, bleibt melodisch und rhythmisch ein Kompromiss. Erst bei der nächsten Verwendung, in Takt 9, erscheint sie klar lesbar, doch ergeben sich hier Schwierigkeiten mit der neuen Gegenstimme: um Oktaven zu vermeiden, sah sich Schubert gezwungen, die geplante melodische Folge in eine weniger vorteilhafte umzuändern, die wiederum erst drei Takte später deutlich ausgeschrieben erscheint.“

Wie der vierstimmige Satz an der entsprechenden folgenden Stelle zeigt – vier Takte vor Ende des Fragments – ließ sich auch die dritte, im Tenor erscheinende Gegenstimme nur schwer einfügen: hier, wie am Ende des Fragments, ergibt sich durch diese Gegenstimme ein Querstand mit der chromatischen Überleitung, die im letzteren Falle zu einem nicht mehr niedergeschriebenen Einsatz des Themas leitet.“⁵⁴

Der Abbruch der Fuge nach 18 Takten erfolgt am Ende der dritten Akkolade, nach dem ersten Themeneinsatz der zweiten Durchführung, wobei alle vier Stimmen bis zum Schluss vollständig ausnotiert sind.

Die vier *Fugenentwürfe für Klavier D 37A*, sind nur eingeschränkt als Fragment zu bezeichnen. Fünf dicht beschriebene Seiten, die an das Fragment *Allegro moderato in C für Klavier D 347* anschließen (Wst MH 142/c), spiegeln die intensive Arbeit Schuberts an Fugenexpositionen und deren Weiterführung wider. Der Eindruck des Experimentellen, Vorläufigen und hart Erarbeiteten ist dabei weitaus stärker als der des Fragmentarischen, der sich erst auf der letzten Seite einstellt und erst bei genauerer Durchsicht auch auf voranstehenden Passagen zutrifft.⁵⁵ Der erste Fugenentwurf, der 16 Takte lang ist, bricht am Zeilenende ab, in allen vier Stimmen gleichzeitig und durch zwei horizontale Parallelstriche vom unmittelbar anschließenden zweiten Fugenentwurf getrennt. Schubert beginnt hier erneut mit demselben Themenkopf, in gleicher Lage und gleicher Stimme, führt den Satz aber anders weiter. Diese Fuge beginnt vielversprechend, wird fast zu Ende notiert, bricht dann aber doch nach 56 Takten, am Zeilenende (folio 4r) mit einem offenen Takt ab. Eine dritte und vierte Fugenexposition mit ebenso gleichem Themenkopf und wieder anderen Weiterführungen erweist sich als ebenso erfolglos: Nur zehn bzw. zwölf Takte werden ausgeführt. Erst nach

⁵³ Vgl. dazu das Faksimile in *NGA VIII/2* S. 82. Die freien Systeme und die freie Rückseite des Blattes wurden Jahre später mit der Fortsetzung von *Der Strom D 565* beschrieben. Die kreuzweise Ausstreichung des Fugenfragments dürfte aus späterer Zeit stammen und steht möglicherweise im Zusammenhang mit der Leipziger Edition des Liedes (1876) (Vgl. dazu den Kritischen Bericht in *NGA VII/2–4* S. 164f.)

⁵⁴ Alfred Mann, *NGA VIII/2* S. 76.

⁵⁵ Vgl. dazu die Faksimiles in *NGA VIII/2* S. 83–87 und die Edition in *NGA VII/2–4* S. 122ff.

diesen letzten beiden vergeblichen Ansätzen kehrt Schubert zum am weitest gediehenen, zweiten Fugenentwurf zurück. Auf frei gebliebenen Zeilen notiert er einen anders verlaufenden Anschluss an das bereits Notierte, der jedoch wiederum nicht zu einem Ende führt. Der fünffache Anlauf scheiterte an der problematischen Themendurchführung und an der mangelnden Erfahrung im doppelten Kontrapunkt, sowohl in harmonischer als auch in melodischer Hinsicht.⁵⁶

Möglicherweise wirklich nur um die Ausarbeitung der Exposition ging es Schubert in der *Fuge in e für Klavier (?) D 41A*.⁵⁷ Schubert experimentierte hier mit einem über drei Takte stark sequenzierenden Thema im Umfang einer Dezime. Das Besondere an der Studie ist die Behandlung des vierten Themeneinsatzes im Bass, der durch Parallelführung in Dezimen zum Sopran an die einfachste Technik des doppelten Kontrapunkts erinnert. Genau mit dem Ende des Bassthemas bricht auch die Komposition ab.

Ein besonders weit fortgeschrittenes Stadium des Fugenstudiums ist in der *Fuge in e für Klavier D 71B* dokumentiert,⁵⁸ die als zweifaches Fragment überliefert ist und interessante Einblicke in den Arbeitsprozess bietet. Die ersten Aufzeichnungen der Komposition finden sich auf dem Studienblatt Wst MH 61/c⁵⁹, mit Tinte als Entwurfsfragment bis zum Ende der ersten Durchführung schriftlich festgehalten. Auf einem anderen Blatt (Wn Mus. Hs. 41.420) hat Schubert erneut mit der Niederschrift der Fuge begonnen, und zwar diesmal im Charakter einer Reinschrift. Fein säuberlich notierte er Titel, Datum („Im July 813“), Unterschrift, Tempo („Maestoso“) und Instrument („Clavicembalo“) zunächst mit Bleistift und zog dann mit Tinte nach. Der Notentext ist dem der ersten Niederschrift bis zum Abbruch identisch, wird weitergeführt und bricht dann in Takt 20, beim zweiten Themeneinsatz der zweiten Durchführung, endgültig ab. Auch hier hat Schubert in zwei Schichten gearbeitet, indem er die ersten Takte und die Fortsetzung des Notentextes nach der ersten Abbruchstelle zumindest teilweise mit Bleistift vorgeschrrieben und dann nachgezogen und so zwischen vorläufiger und endgültiger Niederschrift hin- und hergewechselt hat. Den letzten Takt mit dem Thema im Bass, in dem der Abbruch deutlich wird, hat Schubert nicht mehr mit Tinte ausgeführt. Gerade diesem letzten Takt misst Alfred Mann eine besondere Bedeutung zu:

„Von besonderem Interesse ist der letzte, in Bleistift hinzugefügte Takt des Fragments, weil dieser Einsatz in der neuen Dominante nicht mehr den Eindruck der unvermeidbaren, sondern vielmehr den der bewußt geplanten Modulation erweckt. Ein Zwischenspiel ist hier absichtlich vermieden, und durch den vorhergehenden Sopraneinsatz und den skizzierten Baßeinsatz wird die harmonisch-strukturelle Funktion einer zweiten Durchführung angedeutet, wie sie in den bisherigen Beispielen fehlte.“⁶⁰

56 Alfred Mann, *NGA VIII/2* S. 76f.

57 Vgl. dazu das Faksimile in *NGA VIII/2* S. 88. Mit Bleistift auf der freibleibenden Rückseite von Nummer 20 der *30 Menuette mit Trios für Klavier D 41* notiert, hat Ferdinand Schubert die zwei mittleren Akkoladen Jahre später mit einer Klavierfassung vom *Wiegenlied D 498* mit Tinte überschrieben (siehe ANHANG 1.11.).

58 *NGA VII/2* S. 50 und S. 77f.

59 Vgl. dazu den ANHANG 1.7.

60 *NGA VIII/2* S. 78.

Vier Jahre muss Schubert das fragmentarisch beschriebene Doppelblatt verwahrt haben, vielleicht mit dem Gedanken, die vielversprechende Fuge doch noch einmal weiter zu schreiben. Erst im Juli 1817 füllte er den freien Platz mit der Niederschrift des Klavierliedes *Iphigenia* D 573.

Von Alfred Mann und auch vom Deutsch-Verzeichnis nicht beachtet wurde die *Fuge in F für Klavier* (unter D 72), die Ernst Hilmar in seinem Verzeichnis der Schubert-Handschriften der Wiener Stadtbibliothek unter den Studien anführt.⁶¹ Das Fragment befindet sich auf der letzten, sonst freien Seite eines Einlagefaszikels zum *Oktett in F für Bläser* D 72 (Wst MH 132/c), das selbst ein Überlieferungsfragment ist. Ohne Überschrift und Tempobezeichnung setzte Schubert zu einer Fuge an, die er bereits nach vier Takten, kurz nach dem Einsatz der dritten Stimme, wieder beendete und sorgfältig auskreuzte.



Notenbeispiel 1: *Fuge in F*, unter D 72 (Wst MH 132/c)

Kanonkompositionen

Der dreistimmige Satz wurde Schubert im Unterricht von Salieri anhand von Kanonkompositionen nähergebracht. Als Vorbilder dienten ihm darin Vokalkompositionen von Michael Haydn und Salieri selbst sowie Albrechtsbergers Kompositionsschule „Gründliche Anweisung zur Composition“ (Leipzig 1790), die dem Kanon ein eigenes, abschließendes Kapitel widmet.

Schon die erste Gruppe von Kanonkompositionen, im April/Mai 1813 entstanden, weist ein erstaunliches Niveau und eine Vielfalt der Formen auf.⁶² Das Fragment *Schmerz verzerret ihr Gesicht* D 65, das diese Gruppe abschließt, erscheint im autographen Manuskript (Wst MH 51/c) wie eine „Zugabe“ zu einem anderen „Terzetto“, dessen freier Platz auf der Rückseite einen Tag nach der Niederschrift von D 63 mit dem Studienfragment aufgefüllt wurde. Der Kanon zeigt im Vergleich zu seinen Vorgängern eine neue satztechnische Aufgabe, indem er nicht mehr mit drei gleichen Stimmen *ad aequales* angelegt ist, sondern mit zwei Oberstimmen (Tenor I und II) und Bassstimme. Als Konsequenz davon ändert sich auch die bislang übliche Einsatzfolge (von unten nach oben). Der Tenor II als mittlere Stimme beginnt nun mit dem Thema, der Bass setzt nach sechs Takten in der Unterquart ein, und wieder sechs Takte später beginnt der erste Tenor in gleicher Lage wie der Tenor II. Doch schon bald nach

61 Hilmar, Verzeichnis S. 107, 2. Spalte oben.

62 Alfred Mann, NGA VIII/2 S. 117ff.

Erreichen des dreistimmigen Satzes wird der Bass gezwungen, seine strenge Parallelführung zum Tenor II aus harmonischen Gründen aufzugeben. Die letzten Takte – auf einem hinzugefügten Einzelblatt, am Zeilenende abbrechend – sind zunächst nur in der Unterstimme, dann als Ganzes im freien Satz geführt. Die Kanonübung hat damit ihren Sinn verloren, „der konsequent durchgeföhrte Quintkanon war mit der tonalen Orientierung des klassischen Stils nicht vereinbar.“⁶³

Wahrscheinlich nur wenige Wochen später, im Juli 1813, ist der *Kanonentwurf in G*, unter D 71, entstanden. Er findet sich gemeinsam mit der *Fuge in e* D 71B auf dem Studienblatt Wst MH 61/c, das im ANHANG 1.7. schematisch dargestellt wird,⁶⁴ und ist in einem früheren Stadium des Arbeitsprozesses abgebrochen worden. Die lineare Aufzeichnung von drei Stimmeneinsätzen, mit heute kaum noch lesbarem Bleistift, ohne Text und teilweise mit Tinte durch den Text zu dem voranstehenden Terzett überschrieben, erweckt den Eindruck des Skizzenhaften, flüchtig Notierten. Direkt voran geht ihm ein anderer, gleichartig aufgezeichneter, aber vollständig ausgeführter Kanon, das *Alleluja in F* D 71A. Der *Kanonentwurf in G* ist diesem gegenüber zwar etwas anspruchsvoller in der Melodieführung, insgesamt stehen aber beide Kompositionen in ihrem kompositorischen Anspruch weit hinter der oben angesprochenen ersten Kanongruppe zurück. Solche einfachen Beispiele könnten leicht ohne den sonst üblichen Entwurf in Partiturform auskommen. Vermutlich sollte der Kanonentwurf ebenso wie das voranstehende Terzett und das *Alleluja* dreistimmig angelegt sein. Warum Schubert allerdings dann gerade im vorletzten Takt abbricht, ist unklar.

Ein sehr frühes Beispiel für kanonische Experimente mit mehr als drei Stimmen stellt *Das Grab* D 329A dar. Die Komposition stammt von spätestens Ende 1815 und ist als Kanon in einer Molltonart in der schulmäßigen Einsatzfolge Tonika-Durparallele angelegt, die bald zu einer harmonisch anspruchsvollen Konstellation mit rascher Modulationsfolge führt.⁶⁵ Der Schreibprozess an diesem Studienfragment war schnell, Fehler in der einen Kanonstimme wurden zunächst auf die anderen übertragen und erst nachträglich korrigiert.⁶⁶ Erstaunlich ist, dass der Text in allen vier Stimmen bis zum vorletzten Takt vollständig unterlegt ist. Korrekturen sind auch hier häufig und vor allem dadurch entstanden, dass Schubert in der letzten Verszeile zunächst zwei Wörter ausgelassen hat. Möglicherweise war es diese nachträgliche Einfügung, die Schuberts Konzept durcheinander brachte und ihn schließlich zum Abbruch veranlasste. Jedenfalls kanzellierte er mit zwei kräftigen Federstrichen die beinahe vollständig beschriebene Seite kreuzweise und notierte zu einem späteren Zeitpunkt auf der Rückseite des Blattes eine neue Bearbeitung desselben Textes, diesmal in Form eines kurzen, vierstimmig-homophonhen Satzes.⁶⁷

Mit dem *Kanon zu 6 Stimmen in A* D 873 liegt das am weitesten entwickelte und möglicherweise auch späteste Werk dieser Gattung in Schuberts Œuvre vor.

63 Alfred Mann, *NGA VIII/2* S. 119.

64 Der Notentext ist ediert in *NGA VIII/2* S. 100 (Beispiel 17a).

65 Siehe dazu auch Alfred Mann, *NGA VIII/2* S. 122.

66 Vgl. dazu das Faksimile in *Mühlhäuser*, Lund Tafel XV.

67 Vgl. dazu das Faksimile in *Mühlhäuser*, Lund Tafel XIV.

Das Autograph ist zwar undatiert, seine unmittelbare Nähe im Manuscript zu dem mit „Januar 1826“ datierten Vokalquintett *Mondenschein* D 875 lässt es jedoch als eine Studie aus den letzten Lebensjahren Schuberts erscheinen.⁶⁸ Das Fragmentarische an dem sehr kunstvollen Kanon ist das Fehlen der dazugehörigen Worte, die weder im Titel („*Canon a Sei*“) noch durch Textmarken angedeutet sind. Alfred Mann erklärt diesen Sachverhalt mit einer Stegreifpraxis, aus der heraus man *ad hoc*, je nach Gelegenheit, einen passenden Text dazu erfinden konnte;⁶⁹ ich sehe darin eher eine Kompositionssübung im sechsstimmigen Kanonsatz, bei der der Text vernachlässigt werden kann. In jedem Fall ist es fraglich, ob man hier überhaupt von einem Studienfragment, und nicht vielmehr von einem Pseudofragment sprechen soll, einem Fragmenttypus, der im nächsten Abschnitt behandelt wird.

4. PSEUDOFRAGMENTE

Die Anwendung des intuitiven Fragmentbegriffs, nach dem man Fragmente aufgrund ihres subjektiven optischen Eindrucks identifiziert, kann dazu führen, dass man ein Objekt zwar zu Recht als Fragment bezeichnet, bei genauerer Betrachtung der Sachlage aber erkennen muss, dass doch Vollständigkeit vorliegt. Denn nicht alles, was wie ein Fragment aussieht, ist tatsächlich ein solches. Genauere Nachforschungen und Untersuchungen können ergeben, dass das vorliegende Manuscript aufgrund besonderer Umstände nur den Anschein eines Fragments erweckt. Diese „scheinbaren“ Fragmente bilden die Gruppe der Pseudofragmente.

Das einfachste Beispiel dafür ist eine Orchesterpartitur von der Hand Schuberts. Da Schubert in seiner Arbeitsweise immer nach Effizienz strebte, konnte es vorkommen, dass er bei länger pausierenden Stimmen nur den ersten und letzten Takt des jeweiligen Systems mit Pausen ausfüllte und die dazwischen liegenden Takte leer blieben. Ist man mit dieser speziellen Notationsweise nicht vertraut, dann wirkt eine Partiturseite mit leeren Systemen wie ein Fragment, bei dem Schubert die Niederschrift abgebrochen hat. Dass das Autograph jedoch im Sinne des Komponisten eindeutig vervollständigt werden kann, zeigt sich erst bei einem genaueren Studium der Partitur.

In der Praxis sind die Fälle komplexer und oft nicht eindeutig zu entscheiden. Bei den im Anschluss an die Ariette für Sopran und Klavier *La pastorella al prato* D

68 B Mus. ms. autogr. Schubert 21. Alfred Mann bezweifelt allerdings diese späte Datierung und vermutet aus der stilistischen und formalen Nähe zum Kanon *Goldner Schein* D 357 (1. Mai 1816) eine etwa zehn Jahre frühere Entstehungszeit (NGA VIII/2 S. 122). Das mit dem Kanon beschriebene Doppelblatt (heute fol. 4v) könnte durchaus auch ursprünglich so gefaltet gewesen sein, dass D 873 auf der Deckseite notiert war. Wie lange das damals sonst noch leere Notenblatt vor seiner Beschreibung mit D 875 herumgelegen sein mag, ist offen (wenn auch zehn Jahre als ein ziemlich langer Zeitraum erscheinen).

69 NGA VIII/2 S. 122.

528 notierten Tanzmelodien ist es schon fraglich, ob es sich überhaupt um ein Fragment im allgemeinen Verständnis handelt. Schubert hat auf den noch freigebliebenen Systemen zunächst zu einer Ausführung im Klaviersystem angesetzt, dann aber den Vorsatz zum unteren System gestrichen und einzeln, im direkten Anschluss und durch Doppelstriche voneinander getrennt, nur die ersten zwei oder drei Takte von neun durchnummerierten Tänzen notiert. Die Suche nach Konkordanzen macht klar, dass die ersten vier Melodien den Nummern 3, 1, 2 und 4 der 36 *Originaltänze für Klavier* D 365 entsprechen, die Schubert als Opus 9 1821 bei Diabelli ediert hat. Nummer 9 finden wir als Nummer 16 der 17 *Ländler für Klavier* D 366 wieder, die restlichen Tänze bleiben unbekannt. Offensichtlich hatte Schubert hier eine weitere Tänzeserie zusammengestellt und die Melodie-Inzipits als Gedächtnisstütze verwendet. Das Abbrechen der Niederschrift der einzelnen Tänze hat mit der Funktion eines Inzipits zu tun, die nur im weitesten Sinn als fragmentarisch bezeichnet werden können.

Ganz anders ist die Situation bei den anderen drei Werknummern in der Kategorie der Pseudofragmente, die ebenso auf Tänze verweisen. Von den einstimmig notierten, fortlaufend nummerierten Ländlersammlungen D 355, 370 und 374 ist nur jeweils eine Violinstimme überliefert, die auf für Einzelstimmen typisch hochformatigem Notenpapier festgehalten wurde. Der Verdacht liegt nahe, dass es sich um ein Überlieferungsfragment handelt, bei dem die restlichen Instrumentalstimmen verloren gegangen sind. Gedruckte Ländlersammlungen aus der Zeit belegen jedoch, dass bei Tanzmusik für kleine Ensembles nur die Melodiestimme fixiert wurde und der Bass oder auch Füllstimmen dazu improvisiert wurden.⁷⁰ Die Kenntnis dieser speziellen Aufführungspraxis macht klar, dass mit der Violinstimme der *Acht Ländler in fis* D 355, der *Neun Ländler in D* D 370 und der *Elf Ländler in B* D 374 bereits die ganze Komposition vollständig notiert ist.

Ebenso vollständig notiert und als Werk abgeschlossen war vermutlich die Ouvertüre D 14, die von den Herausgebern des überarbeiteten Deutsch-Verzeichnisses irrtümlicherweise als Klavierentwurf bezeichnet wird. Bereits an anderer Stelle habe ich versucht zu zeigen, dass es sich bei dem verlorenen Autograph nicht um einen Entwurf für eine Orchesterouvertüre, sondern um eine zu Ende geführte Komposition für Klavier zu zwei oder vier Händen gehandelt hat.⁷¹

Pseudofragmente mit Fragezeichen (siehe ANHANG 2.6.) sind zwei vokale Kompositionen, der *Kanon in C*, unter D 871, und der *Kanon zu 6 Stimmen in A* D 873 – beide im Notentext vollständig, jedoch ohne Text. Der sechsstimmige Kanon D 873 ist bereits bei den Studienfragmenten besprochen worden, wo er möglicherweise auch hingehört. Der *Kanon in C*, unter D 871, nach Alfred Mann „anscheinend aus seiner letzten Lebenszeit“,⁷² steht aufgrund seiner ungewöhn-

70 Vgl. dazu Doris Finke-Hecklinger und Werner Aderhold, Vorwort zur *NGA VI/6* S. IXf.

71 Andrea Lindmayr-Brandl, Von Gefälligkeiten und leeren Versprechungen. Die Ouvertüre D 14, in: *Schubert durch die Brille* 22 (1999), S. 8–13.

72 Vgl. dazu Alfred Mann in *NGA VIII/2* S. 123ff (Addendum), der den im Deutsch-Verzeichnis nicht verzeichneten Kanon als Beispiel 18 auf S. 125 in der originalen Notation wiedergegeben und auf S. 161 in Partitur ediert.

lichen Konstruktion in der Tradition der Kanonkünste vorangegangener Jahrhunderte, die Schubert im Zusammenhang mit den musikalischen Veranstaltungen bei Raphael Georg Kiesewetter kennengelernt hatte und in diesem Beispiel vielleicht nachgeahmt hat. Eine Textunterlegung ist für die Anlage des Kanons sekundär, an eine konkrete Aufführung hat Schubert wahrscheinlich nicht gedacht.

Ebenso fraglich ist, ob es sich bei der zweiten Bearbeitung vom *Gesang der Geister über den Wassern*, D 538 um ein Pseudofragment handelt. Bei diesem Männerquartett, dessen autograph Quellen verschollen sind, gibt es eine Quelle, die die ursprüngliche Existenz einer zusätzlichen Klavierstimme nahelegt: In einer Abschrift der Sammlung Witteczek-Spaun (Band 37) sind unterhalb der Vokalstimmen noch zwei Systeme mit dem Vorsatz „Forte-/ Piano“ notiert, die vom Anfang bis zum Schluss der Komposition leer mitlaufen. Was im ersten Moment wie eine nicht ausgeführte Stimme in der autographen Vorlagekomposition aussieht, gerät bei näherer Betrachtung stark in Verdacht, ein Pseudofragment zu sein. Eine zusätzliche Stimme ist satztechnisch keineswegs zwingend, und zu vollständigen Vokalsätzen eine stützende Klavierstimme zu ergänzen, war eine gängige Praxis. Vermutlich sollte diese auch bei D 538 erst auf Wunsch von Witteczek hinzugefügt werden, ist dann aber doch nicht ausgeführt worden.⁷³ Weiters ist zu bedenken, dass auch das Titelblatt bei Witteczek keine Angabe für eine Klavierstimme macht („Für vier Männerstimmen in Musik gesetzt ...“) und die zweite erhaltene Abschrift in der Grazer „Schubert-Mappe“ keinerlei Anzeichen einer verlorenen Klavierstimme aufweist. Trotz alledem kann nicht mit Sicherheit ein Verlust in der Überlieferung ausgeschlossen werden.

Abschließend sollen drei Fragmente diskutiert werden, die von dem Schubert-Forscher Reinhard van Hoorickx als Pseudofragmente eingestuft werden, meines Erachtens aber nicht zu dieser Fragmentkategorie gehören. Bei allen drei Kompositionen bricht der Notentext am Seitenende unvermittelt ab, und zwar so, dass eine sinnvolle Vervollständigung durch die Wiederholung von Anfangstakten möglich ist.

Bei dem *Adagio in G für Klavier* D 178 handelt es sich um die zweite Fassung einer Komposition, die im Autograph unmittelbar an die vollständige erste Fassung anschließt. Van Hoorickx hat Recht, wenn er bemerkt, dass die abgebrochene zweite Fassung von D 178 „could easily be played without adding anything, simply by repeating the beginning (bars 3–24) at the end.“⁷⁴ Diese Tatsache bedeutet aber nur, dass das Fragment mit Schuberts eigenem Material vervollständigt werden kann, aber nicht, dass diese Vervollständigung der Originalkomposition gleichkommen muss. Dass diese Forderung nicht erfüllt ist, geht aus dem Notizentext des Fragments und aus dem Vergleich mit der ersten Fassung

73 Vgl. dazu Walther Dürr, Zwischen Liedertafel und Männergesang-Verein: Schuberts mehrstimmige Gesänge, in: *Zeichen-Setzung* S. 151–169; S. 158, Anmerkung 20.

74 Reinhard van Hoorickx, The chronology of Schubert's fragments and sketches, in: *Schubert Studies* S. 297–325; S. 308.

hervor: Zum einen zeigen die zwei letzten Takte, die den beiden ersten des Themas entsprechen durch den weiterführenden Sechzehntellauf, dass Schubert nicht die Absicht hatte, das Thema wortwörtlich zu wiederholen; zum anderen wäre mit dieser Wiederholung sicherlich nicht schon der Schluss der Komposition erreicht. Schubert hat vermutlich entweder eine weitere Episode in dem rondoartigen Satz folgen lassen oder zumindest noch eine ausführliche Coda hintangefügt. Dem Anspruch eines Pseudofragments, das im Sinne des Komponisten eindeutig zu vervollständigen ist, entspricht dieses Fragment nicht.⁷⁵

Nicht viel anders ist die Überlieferungssituation bei dem Andantino in C für Klavier D 348, das in dem Manuskriptkonvolut Wst MH 154/c (siehe ANHANG 1.11.) aufgezeichnet wurde. Schubert hat für die Niederschrift des Andantes, das ursprünglich mit „Adagio“ überschrieben war, auf der noch freien Rückseite des Blattes mit dem Menuett Nr. 23 (fol. 11) begonnen und auf der Rückseite eines beigelegten Blattes (fol. 12) fortgesetzt. Beide Seiten sind dicht und vollständig bis zum Seitenende beschrieben, eine Fortsetzung auf einem weiteren, heute verlorenen Blatt scheint sehr wahrscheinlich.⁷⁶ Die letzten fünf Takte vor dem Abbruch von D 348 sind allerdings praktisch identisch mit dem Thema vom Beginn, was van Hoorickx, dem die Vervollständigung von fragmentarischen Werken ein besonderes Anliegen war,⁷⁷ zu folgendem Schluss verleitete:

„This piano piece, which is published as a fragment, is in my opinion not really unfinished. The last five bars are practically identical with the first five bars, and in Schubert's mind this probably meant a *da capo*. In this way, the piece can easily be played without any alteration, ending (after a *da capo*) with bar 29.“⁷⁸

Echte *da capo*-Wiederholungen hat Schubert aber in der Regel nicht ausgeschrieben, auch nicht mit wenigen Anfangstakten angedeutet, sondern sich dabei der viel effizienteren Schreibweise „D.C.“ oder ähnlicher Formulierungen bedient. Hätte er beim *Andantino* an eine solche Anlage gedacht, dann hätte er insbesondere in Hinsicht auf das Seitenende diese Formulierung gewählt. Das *Andante* aus der *Sonate in G* D 894 ist ein gutes Gegenbeispiel für van Hoorickx' Hypothese: die ersten vier Takte der Themenwiederholung am Schluss der Komposition sind mit dem Anfang identisch, die Fortsetzung zum Schlussakkord hin ist aber sehr viel anders gestaltet als eine *da capo*-Ausführung.

Die dritte Komposition, die van Hoorickx für ein Pseudofragment hält, ist das Lied *Lebensmut* D 937 aus Schuberts letztem Sommer. Es eröffnet die erste Seite eines Doppelblattes (Wgm A 236), das noch zwei weitere Lieder trägt: *Liebesbotschaft* und *Frühlingssehnsucht*, beide aus dem posthumen Liederzyklus „Schwanengesang“ D 957 (Nr. 1. und Nr. 3). Sind die beiden nachfolgenden Kompositionen als Entwurfspartitur angelegt, so hat Schubert D 937 im Gegensatz dazu in allen Stimmen bis zum Seitenende vollständig ausnotiert. Der

75 Vgl. dazu auch die Bemerkungen von David Goldberger im Vorwort der *NGA VII/2–4* S. XIII.

76 Goldberger, op. cit., S. XVII: „Die letzte Seite ist wohl verlorengegangen.“

77 Vgl. dazu den Abschnitt „Vervollständigungen“, S. 405.

78 Hoorickx, *chronology* S. 303.

Haltebogen in der Singstimme im letzten Takt suggeriert die Weiterführung auf der Rückseite des Blattes, die man hier aber vergeblich sucht, weil die anderen Liedentwürfe direkt anschließen. Ob es sich bei *Lebensmut* um ein Überlieferungsfragment handelt, das auf einem anderen, heute verlorenen Blatt weitergeführt wurde, oder ob Schubert die Komposition an dieser Stelle abgebrochen hat, ist nicht zu entscheiden.⁷⁹

Der Eindruck, dass es sich dabei um ein Pseudofragment handelt, die fragmentarische Komposition also eigentlich komplett ist, wurde erstmals durch die Originalausgabe von 1872 (Johann Peter Gotthard, Wien) in der „Neuesten Folge nachgelassener Lieder und Gesänge von Franz Schubert“ vermittelt. Hier und in der Folge auch in der Peters-Ausgabe nützte man die Tatsache, dass die Niederschrift der Komposition genau am Schluss der Vertonung der ersten Strophe abbricht und aus dem Vorspiel leicht ein Zwischenspiel bzw. ein sinnfälliges Nachspiel abgeleitet werden kann. Ob Schubert tatsächlich an ein Strophengedicht hat, muss aber offen bleiben – auch wenn van Hoorickx meint: „That it was finished in his mind is clear from the fact that he started another song on the next page.“⁸⁰

5. „STERBEFRAGMENTE“

Kompositionen, die in den letzten Lebenstagen entstanden sind, und insbesonders jene, deren Abbruch mit dem Tod des Komponisten im Zusammenhang stehen – sie werden nach Werner Breig „Sterbefragmente“ genannt⁸¹ – umgibt eine besondere Aura. Diese Tatsache haben bereits Zeitgenossen und Anverwandte anderer großer Komponisten vor Schubert erkannt und zu ihrem Vorteil genutzt: Carl Philipp Emanuel Bach bei der Publikation der *Kunst der Fuge*, Constanze Mozart bei der Ergänzung des *Requiems*.⁸²

Doch wie stellte sich die Situation bei Schubert dar? Auch bei ihm wurde versucht, aus seinem Tod ein Geschäft zu machen – wenn auch in ungleich bescheidenerem Ausmaß als dies bei Bach und Mozart der Fall war. Bereits einen Monat nach Schuberts Tod lässt der Musikverleger Tobias Haslinger die Leser der „Wiener-Zeitung“ wissen, dass er „aus dem Nachlasse vierzehn noch ganz unbekannte Gesänge, mit Begleitung des Pianoforte (componirt im August 1828), und drey neue Clavier-Sonaten (componirt im September 1828)“ erstanden habe

79 Walther Dürrs Folgerung aus der Überlieferungssituation, „Eine Fortsetzung kann es nicht gegeben haben“ (Vorwort zu *NGA IV/14 S. XXIX*), ist meines Erachtens zu strikt.

80 *Hoorickx, chronology* S. 325.

81 Werner Breig, Von musikalischen Fragmenten, in: Programmheft zur 46. Internationalen Orgelwoche Nürnberg – Musica sacra „Das unvollendet Vollendete“ – Fragmente in der Geistlichen Musik. 26. Juni – 6. Juli 1997, Nürnberg 1997, S. 9–13.

82 Mehr dazu in der Einleitung, S. 19. Vgl. auch Peter Schleuning, Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“. Ideologien-Entstehung-Analyse. München-Kassel 1993; Christoph Wolff, Mozarts Requiem. Geschichte-Musik-Dokumente-Partitur des Fragments, München-Kassel 1991.

und demnächst im Druck herausgeben werde.⁸³ In der Pränumerationsanzeige vom 31. Jänner 1829 heißen die vierzehn Lieder nun „Schwanen-Gesang“ und werden als „letztes Werk“ angekündigt, das Schubert in den „letzten Blüthen seiner edlen Kraft“, „kurz vor seinem Dahinscheiden“ geschrieben hat.⁸⁴ Zugleich erscheint auch die Anzeige der nun vollständigen Drucklegung der *Winterreise* D 911, deren erster Teil noch zu Lebzeiten Schuberts, am 14. Jänner 1828, erfolgt war. Auch hier spielt Haslinger mit dem Todesmythos:

„Seit der Erscheinung der ersten Abtheilung haben beyde, Dichter und Tonsetzer, die große Reise in jenes Land angetreten, aus dem kein Wanderer wiederkehrt! Sie sind im Hafen angelangt, aus dem sie uns keine Gabe mehr senden können, wie sie uns von ihnen so oft entzückte; allein was sie zurückliessen, windet sich in einen Kranz von Immortellen, deren Duft Alle beglücket, die sich ihm nahen.“

Die Correctur von der zweyten Abtheilung der *Winterreise* waren die letzten Federstriche des vor Kurzem verblichenen Schubert.⁸⁵

Doch die *Winterreise* ist ebensowenig Fragment wie der „Schwanengesang“ oder die von Haslinger erwähnten Klavierwerke. Die einzige unvollendete Komposition, die im Zusammenhang mit Arbeiten der letzten Tage in den Dokumenten genannt wird, ist die Oper *Der Graf von Gleichen* D 918. Diese wurde allerdings bereits im Juni 1827 begonnen und von Schubert bis auf die letzten zwei Nummern in Particellform entworfen, obwohl das Libretto seines Freundes Bauernfeld die Zensur nicht passierte. Vergleicht man die trockene Tagebucheintragung von Bauernfeld, der Schubert noch zwei Tage vor seinem Tod besucht hatte, mit seinen blumigen „Erinnerungen“, die 1869 in der „Wiener Presse“ erschienen, dann wird deutlich, dass auch hier der Mythos des „Sterbefragments“ seine Wirkung tun sollte:

„Montags sprach ich ihn noch. Dienstag phantasierte er, Mittwoch war er tot. Er sprach mir noch von der Oper.“⁸⁶

„Bereits am Elisabethstage, bald nach 3 Uhr des Nachmittags, war er eine Leiche. Noch die Woche vorher hatte er mir mit allem Eifer von der Oper gesprochen, und mit welcher Pracht er sie orchestrieren wolle! Auch völlig neue Harmonien und Rhythmen gingen ihm im Kopf herum, versicherte er – mit diesen ist er eingeschlummert...“⁸⁷

Möglicherweise hängen Bauernfelds spätere Ausschmückungen seines letzten Zusammentreffens mit Schubert mit der Wiederentdeckung eines Werk zusammen, dem ebenfalls der Mythos des „Sterbefragments“ anhaftet: der „Unvollendeten“ D 759. Die Sinfonie gelangte erst 1865 in Wien zur Uraufführung und brachte Schubert damals neu ins Gespräch. Die abenteuerliche Überlieferungslegende des Manuskripts, nach der die Sinfonie mehr als vierzig Jahre vor der

83 *Dokumente I* Nr. 664, S. 458.

84 *Dokumente I* Nr. 689 (1), S. 480.

85 *Dokumente I* Nr. 689(2), S. 480. Dass Schubert am Krankenbett noch an den Korrekturen der *Winterreise* gearbeitet hätte, wird in den Nekrologen von Spaun und Ferdinand Schubert bestätigt (*Deutsch, Erinnerungen* S. 36, S. 48).

86 *Deutsch, Dokumente* S. 549.

87 *Deutsch, Erinnerungen* S. 272.

Öffentlichkeit versteckt gehalten wurde und angeblich nur durch eine List ans Tageslicht gebracht werden konnte, umgab dieses Werk schon von Beginn seiner Rezeptionsgeschichte an mit einer besonderen Aura.⁸⁸ Die Unvollständigkeit des Werkes, die unmittelbar suggeriert, dass Schubert während der Niederschrift der Komposition verstorben war, trug dazu bei, dass der Sinfonie – ohne jeden Rückhalt in den Dokumenten – in der musikalisch weniger gebildeten Öffentlichkeit bald die Bedeutung eines „Sterbefragments“ zukam.⁸⁹

Kommen wir zurück auf den Boden der Tatsachen, dann zeigt die Statistik (Graphik 1, S. 70), dass das letzte Lebensjahr Schuberts insgesamt nicht auffallend reich an Fragmenten ist. Ausgehend von den späten Kompositionsfragmenten, die in der Übersicht 7.2. im ANHANG 2 chronologisch aufgelistet sind, kommen neben dem bereits angesprochenen *Graf von Gleichen* mehrere Werke als potentielle „Sterbefragmente“ in Frage: im Sommer oder Herbst 1827 entstanden die Entwürfe zu den beiden Klavierstücken D 916B und C, und zu Frühjahrsbeginn 1828 die drei Leitner-Lieder D 896,A,B. Über den Sommer 1828 war Schubert vor allem mit der *Messe in Es* D 950 beschäftigt, im September entstanden das *Streichquintett in C* D 956 und die drei großen Klaviersonaten D 958–960. Die letzten Schaffensmonate waren den noch fehlenden Sätzen der Es-Dur Messe, zwei kleineren geistlichen Kompositionen, dem *Hirt auf dem Felsen* D 965 und der *Taubenpost* D 965A gewidmet.

Erst neuere Papieruntersuchungen haben erkennen lassen, dass auch die Entwürfe zur *Sinfonie in D* D 936A aus den Wochen vor Schuberts Tod stammen dürften⁹⁰ und diese damit die letzte unvollendete Komposition wäre, an der Schubert gearbeitet hat. Das Autograph der Sinfonie ist aber schon rein äußerlich problematisch. Entgegen der für Schubert typischen Arbeitsweise sind die Einzelsätze nicht in einem Durchlauf, sondern in mehreren Anläufen notiert. Zahlreiche großflächige Ausstreichungen, später notierte Einschübe mit oft unklaren Bezügen sowie eine Vielzahl von *ad-hoc* Korrekturen vermitteln das Bild eines Suchenden, der nicht mehr linear, sondern an mehreren Sätzen gleichzeitig arbeitet.⁹¹ Aber auch inhaltlich legt Schubert einen kühnen Entwurf vor, der über das mit der C-Dur Sinfonie Erreichte weit hinaus geht und eine Suche nach einem völlig anderen sinfonischen Konzept dokumentiert. Neben kontrapunktischen Ansätzen und einem isoliert erklingenden, choralartigen Posaunensatz als „Grabesmusik“ (Gülke), ist es vor allem die angedeutete Klangwelt des zweiten Satzes, die in die Zukunft verweist.⁹² Wortgewandt gibt Peter Gülke den Eindruck dieser Musik wieder:

88 Siehe dazu den Abschnitt V.1. Die *Sinfonie in h-Moll* D 759 (genannt „Die Unvollendete“), S. 229.

89 Siehe dazu u.a. Alfons Kontarsky, Franz Schubert und das Fragmentarische in der Musik. Einleitungstext zur CD: Franz Schubert. Fragmente. Lotus Records 1997 (LR 9724).

90 Robert Winter, Paper studies and the future of Schubert research, in: *Schubert Studies* S. 209–275; S. 251.

91 Siehe dazu Franz Schubert. Drei Symphonie-Fragmente D 615, D 708A, D 936A. Faksimile-Erstdruck der Originalhandschriften, hg. von Ernst Hilmar, Kassel 1978.

92 Siehe dazu Wolfram Steinbeck, „Und Über das Ganze eine Romantik ausgegossen“. Die

„Ohne die Kategorie ‚Abschied‘ kommt man bei einer Beschreibung dieser Musik schwerlich aus, Abschied im radikalsten Sinne. Von daher verstehen sich ihre Rätsel, ohne daß wir sie ganz lösen können, zumindest teilweise als zu dem letzten Wort eines Sterbenden gehörig, das sich aller kommunikativen Rücksichtnahmen, aller verbindlichen Grammatik entschlägt und im bloßen Hinstellen – als wie einer reinen „Setzung“ – auf diskursive, adressierende, ganz und gar auf argumentierende Momente verzichtet bzw. diese gar nicht mehr kennt. Fast könnte man es sinnvoll finden, daß Schubert dieses Wagnis des kaum mehr Sagbaren nicht mehr zum fertigen Werk hat ausformulieren können, denn: wäre dies Wagnis im ausformulierten Werk zu halten gewesen? Wohl von vornherein war diese Musik viel weniger vollendbar als die *Unvollendete*.“⁹³

Ist diese Sinfonie also wirklich ein „Sterbefragment“, welches zu einer vollständigen Ausarbeitung gelangt wäre, hätte Schubert sich von seiner Krankheit wieder erholt? Wir können es nicht wissen.

Sinfonien, in: *Schubert Handbuch* S. 549–668, S. 661ff; Brian Newbould, A Working Sketch by Schubert (D. 936A), in: Current Musicology 43 (1987), S. 22–32; ders., Schubert’s Last Symphony, in: Musical Times 126/1707 (1985), S. 272–275.

⁹³ Peter Gülke, Kommentar zu: Franz Schubert: Drei Sinfonie-Fragmente. D 615, D 708 A, D 936 A., Leipzig: Edition Peters [1982], S. 101.

KAPITEL III

DIE ZENTRALE FRAGMENTKATEGORIE: KOMPOSITIONSFRAGMENTE

1. TYPOLOGISIERUNG UND BESTAND

Aus der Vielfalt der Fragmenttypen, die im vorangegangenen Kapitel diskutiert wurden, sticht der Typus des Kompositionsfragments besonders hervor. Er umfasst die „eigentlichen Fragmente“, in vereinfachter Sichtweise das Gegenstück zu den bruchstückhaft überlieferten Fragmenten, für deren Unvollständigkeit ja nicht der Komponist, sondern Zeitgenossen oder Nachfahren verantwortlich sind. Beim Kompositionsfragment hingegen ist das Abbrechen Schubert als dem Schöpfer des Kunstwerkes zuzuschreiben, was nicht nur ein interessantes Licht auf das unvollständig gebliebene Werk, sondern auch auf die Künstlerpersönlichkeit wirft und in Einzelfällen schaffenspsychologische Einblicke erwarten lässt.

Gemäß der differenzierten Typologie, die der vorliegenden Studie zugrunde liegt, wird darauf Wert gelegt zu beachten, *was* abgebrochen ist und worauf sich das Fragmentarische als Ganzes bezieht. Wie die Bezeichnung „Kompositionsfragmente“ bereits andeutet, ist hier die Komposition nicht zu Ende geführt, der Arbeitsprozess noch vor der vollständigen Ausfertigung der Niederschrift abgebrochen worden. An welchem Punkt Schubert den Arbeitsprozess abbricht – ob unmittelbar vor der Fertigstellung, im Entwurfsstadium oder nach dem Festhalten von nur wenigen Takten – ist zunächst ebenso unerheblich wie die Vielfalt der möglichen Gründe des Abbrechens. Der Bezugspunkt eines Kompositionsfragments ist die fiktive, vollständige, abgeschlossene Komposition, die bei Schubert mit dem klassischen Werkbegriff¹ zusammenfällt.

Wie aber stellt man das Abbrechen des Arbeitsprozesses fest, wie erkennt man also ein Kompositionsfragment? Hier liegen die eigentlichen Schwierigkeiten. Der Arbeitsprozess während des Komponierens ist ja ein primär geistiger, dessen Voranschreiten, Stocken oder Abbrechen für einen Außenstehenden unmittelbar nicht nachvollziehbar ist. Er ist nur insofern für uns greifbar, als er in Form von autographen Niederschriften materielle Spuren hinterlässt, aus denen wir den Fortgang des kreativen Prozesses ablesen können. Die abgebrochene Niederschrift eines Notentextes dokumentiert demnach den Abbruch eines geistigen Vorgangs, der darin seinen Niederschlag findet. Dass das Schreiben selbst dabei wieder neue Kreativitätsimpulse setzen kann und so ein Rückkoppelungseffekt entsteht, macht das Notierte zu einem doppelt interessanten Untersuchungsgegenstand.

¹ Zum klassischen Werkbegriff vgl. den Abschnitt „Fragment und musikalischer Werkbegriff“, S. 47.

In der Praxis kommen zu allererst jene Autographe in Betracht, bei denen die Niederschrift des Notentextes offensichtlich abbricht, indem Systeme leer bleiben und einzelne Stimmen nicht bis zum Schlussstrich geführt werden. Um sicher zu gehen, dass es sich dabei tatsächlich um ein Kompositionsfragment und nicht um ein Entwurfsfragment oder Reinschriftfragment handelt, muss allerdings die gesamte Quellenlage des betreffenden Werks überprüft werden. Nur dann, wenn keine andere Überlieferung nachweisbar ist, die die vollständige Komposition wiedergibt, können wir mit gutem Grund von einem Kompositionsfragment sprechen. In den meisten in Frage kommenden Fällen lässt sich dies mithilfe von Quellenverzeichnissen relativ leicht feststellen. Es gibt aber auch Kompositionsfragmente, deren fragmentarischer Status weniger deutlich zu erkennen ist. Dabei handelt es sich um abgeschlossene Entwürfe, die – für sich genommen – zwar vollständig sind, deren abschließende Ausfertigung jedoch nicht mehr stattgefunden hat.

Das folgende Beispiel soll zeigen, wie leicht man durch eine eindimensionale Bewertung eines fragmentarischen Autographs in die Irre geführt werden kann. In Abbildung 7, einem einzelnen Arbeitsblatt, das im ANHANG 1.13. auch schematisch dargestellt ist, glaubt man auf den ersten Blick mindestens zwei Kompositionsfragmente zu erkennen, bei denen Schubert die Arbeit offensichtlich abgebrochen hat.² Die Niederschrift beginnt auf der Vorderseite des Blattes mit dem Kopf für das Klavierlied *An Emma* D 113 und weist Titel, Datierung und Namenszug auf. Vom Notentext ist eine Akkolade vollständig (wenn auch mit zwei Querstrichen kanzelliert), die zweite nur in wenigen Takten der Singstimme ausgeführt.³

Unmittelbar daran anschließend ist ein anderes Klavierlied, *Erinnerungen* D 98, notiert, diesmal ohne Kopf und in einer weitaus flüchtigeren Ausführung als die vorangegangene Komposition. Auch diese Niederschrift bricht jedoch ab, und zwar auf der Rückseite des Blattes, mit Ende der zweiten Akkolade. Auf den restlichen, frei gebliebenen Systemen findet sich noch eine textierte Melodiestimme, die ohne Klaviersysteme aufgezeichnet wurde. Alle drei Kompositionen sind aber keine Kompositionsfragmente, sondern jeweils (nach der Reihenfolge ihrer Eintragung) ein Reinschriftfragment, ein Entwurfsfragment und ein abgeschlossener Melodieentwurf. Von *An Emma* D 113 kennt man aufgrund eines anderen, heute verschollenen Manuskriptes den kompletten Notentext sowie zeitgenössische Abschriften einer zweiten und dritten Fassung;⁴ von *Erinnerungen* D 98 ist eine überarbeitete, vollständige Fassung in der Sammlung Wittec-

2 Das Beispiel ist von Morton Solvik übernommen (Schubert's Kosegarten Settings of 1815: A Newly Discovered Song Cycle. The Final Report from the Schubert Liedskizzen Project, submitted to the Jubiläumsfond of the Austrian National Bank, Wien 1995, 98 Seiten unveröffentlichtes Manuskript), wobei dort allerdings ein anderer Fragmentbegriff zur Anwendung kommt. Ich danke dem Verfasser für die (mehrfache) Überlassung des anregenden Manuskripts.

3 Das zweite System war für die Unterlegung der weiteren Strophen freigeblieben.

4 Siehe dazu Quellen und Lesarten zu NGA IV/3 S. 275 sowie der Abschnitt „Entwurfsfragmente und Reinschriftfragmente“, S. 88.



recto



verso

Abbildung 7: Das Arbeitsblatt Wst MH 184/c
(An Emma D 113, Erinnerungen D 98, Die Betende D 102)

zek-Spaun überliefert;⁵ und die einzeilige Melodie entpuppt sich als Entwurf für *Die Betende* D 102, die unter anderem im Erstdruck von 1840 vollständig ausgeführt vorliegt. Positive Beispiele für Kompositionsfragmente findet man in den Abbildungen 2 (S. 58), 10 (S. 234), 14 (S. 281) und in Abbildung 16 (S. 298).

Sind nun die Kompositionsfragmente aus der Vielzahl der Autographe als solche identifiziert, können wir uns einen Überblick über den Bestand machen. Er wird im ANHANG 2.7., einmal nach Gattungen geordnet und einmal chronologisch gereiht, mit Quellenangabe und Kurzbeschreibung, übersichtlich dargestellt. Von den etwa tausend Werken Schuberts können rund achtzig diesem Fragmenttypus zugeordnet werden, was einem Prozentsatz von 8,2 Prozent entspricht. Dieser relativ große Anteil am Gesamtschaffen ist auch in seiner Vielfalt bemerkenswert. Es gibt keine Gattung, in der nicht Kompositionsfragmente zu finden sind, wobei diese jedoch unterschiedlich konzentriert auftreten. Manche Gattungen sind besonders „fragmentreich“, wie etwa Klaviersonaten, Sinfonien oder Bühnenwerke, wo Kompositionsfragmente mehr als ein Drittel der überlieferten Werke ausmachen. Andere Gattungen wiederum – Klavierstücke, vierhändige Klaviermusik, Werke für Vokalensemble sowie der Bestand an Klavierliedern – weisen einen unterdurchschnittlichen Fragmentanteil auf.⁶ Dass dennoch ein Drittel, und damit der gattungsmäßig größte Anteil der vorliegenden Kompositionsfragmente, aus abgebrochenen Liedern besteht, hat mit dem unproportional großen Anteil dieser Gattung am Gesamtschaffen Schuberts zu tun. Absolut gesehen sind vier Kompositionen im Bereich der geistlichen Musik, sieben unvollendete Bühnenwerke, neun Werke für Vokalensemble, siebenundzwanzig Lieder, acht Orchesterwerke, sechs kammermusikalische Kompositionen, ein vierhändiges Werk, drei Werkgruppen von Klavierstücken sowie sechzehn Sonaten und Einzelwerke für Klavier zu zwei Händen nachweislich dem Typus der Kompositionsfragmente zuzuordnen.

Auch in Bezug auf Umfang und Fortschritt des Kompositionsprozesses ist das dargebotene Bild vielfältig. Es reicht von den nur wenige Takte umfassenden Vokalkompositionen *Nachklänge* D 873A, *Wer nie sein Brot mit Tränen ab*, unter D 478/2 (jeweils 4 Takte) und *Das war ich*, unter D 174 (5 Takte), von denen nur die untextierte Singstimme notiert ist, über mehr als hundert Takte lange Partiturentwürfe und Klavierkompositionen (*Die Allmacht* D 875A, *Gesang der Geister über den Wassern* D 705 bzw. die beiden *Klavierstücke in C und in c* D 916BC), bis hin zu umfangreichen abgeschlossenen Entwürfen (*Die Schlacht*, 522 T., *Sinfonie in E* D 729, 1218 T.) und weit ausgeführten, mehrteiligen Werken, wie etwa *Die Bürgschaft* D 435, einer Oper, von der Schubert zwei Akte vollständig ausgeführt und den dritten in der zweiten Nummer abgebrochen hat.

5 Strittig ist, ob es sich dabei wirklich um zwei „Fassungen“ handelt und nicht um die Ausarbeitung eines (abgebrochenen) Entwurfs. Siehe dazu auch den Abschnitt „Entwurfsfragmente und Reinschriftfragmente“, S. 88.

6 Siehe dazu den Abschnitt „Statistik“ S. 63. Dass die Anzahl der Kompositionsfragmente mit dem relativierenden Zusatz „etwa“ versehen wird, hängt mit der Unklarheit des Fragmentstatus bei einzelnen Werken sowie mit den Problemen der Zählung zusammen.

Mehrfachfragmente

Eine große Anzahl der Kompositionsftegmente sind nicht nur im Arbeitsprozess abgebrochen, sondern auch in anderer Hinsicht fragmentarisch. Zu diesen „Mehrfachfragmenten“, wie ich sie nennen möchte, zählt zum einen die Gruppe jener Kompositionsftegmente, deren Niederschrift nicht nach einem abgeschlossenen Entwurf abgebrochen wurde, sondern im Verlauf einer konkreten Niederschrift. Als fragmentarisch wird hier nicht nur das im Hintergrund stehende Werk gesehen, sondern auch das Autograph in Bezug auf den potentiell vollständigen Notentext.

Zum anderen können Mehrfachfragmente aufgrund von Verlusten des Manuskripts entstehen, die ein Kompositionsftegment zusätzlich zum Überlieferungsfragment machen. Stärker noch als die Autographe mit abgeschlossenen Kompositionen waren Manuskripte von Kompositionsftegmenten der Willkür der Nachwelt ausgeliefert. Vor allem bei größeren Werken, die aus mehreren Einzelnummern in verschiedenen Lagen aufgezeichnet waren, geschah es, dass einzelne Teile des Manuskripts abhanden gingen. Dies ist der Fall bei den Bühnenwerken *Adrast* D 137, *Sakuntala* D 701 und bei den Entwürfen zu einer Oper, die möglicherweise den Titel *Sophie* tragen sollte (D 982). Aber auch kleinere Werke und Werke, die zwar als größere dimensioniert waren, jedoch nicht über die ersten Abschnitte hinauskamen, sind von Verlusten betroffen. So etwa fehlen die ersten Blätter vom *Requiem* D 453 und vom *Satz in d oder F für Streichquartett* D 2C, das möglicherweise als Teil eines Streichquartetts in mehreren Sätzen gedacht war. Bei den beiden Vokalkompositionen *Dithyrambe* D 47 und *Entzückung an Laura* D 577 sind Manuskriptverluste aus der Mitte der Niederschriften zu beklagen, den Kompositionen *Lebenstraum* D 39, *Liedentwurf in a* D 555, *Abend* D 645 und *O Quell, was strömst du so rasch und mild* D 875A fehlt vermutlich ihre Fortsetzung. Sie brechen mit dem Manuskriptende ab. Dass es sich in diesen Fällen nicht nur um Überlieferungsfragmente handelt, sondern auch um Kompositionsftegmente, stellt die fragmentarische Art der erhaltenen Niederschrift sicher: bei D 39 fehlt bereits nach wenigen Takten die Textunterlegung der Singstimme, D 555 ist von Beginn an untextiert; D 645 und D 874 sind als Partiturentwürfe angelegt.

Neben solchen Überlieferungsfragmente gibt es aber auch Verluste des kompletten Autographs. Den Notentext des Liedes *Auf den Tod einer Nachtigall* D 201 kennen wir nur durch eine getreue Kopie von der Hand Ferdinand Schuberts, der das heute verschollene Original 1855 an den Dommusikdirektor von Hildesheim geschickt hatte. Ebenso ist die *Klaviersonate in f* D 625 nur in einer zeitgenössischen Abschrift bekannt. Der vierte, fragmentarische Satz der *Sonate in C* („Reliquie“) D 840 sowie der Notentext vom Ende des zweiten und dem Beginn des dritten Satzes ist wegen des Verlusts eines Blattes primär durch den Erstdruck von 1861 überliefert.⁷ Von der ehemaligen Existenz D 597A, *Variationen in A für Violine*, wissen wir nur durch einen Eintrag im Anhang von Kreißles

7 Siehe dazu Abbildung 19, S. 321.

Schubert-Biographie. Unter dem Abschnitt „Kammermusik“ listet Kreißle, „skizzierte Variationen“ für die Violine in A-Dur (December 1817)“ auf und gibt als Besitzer des heute verschollenen Autographs Ferdinand Schubert an.⁸ Da es sich dabei um Entwürfe zu einer Komposition handelt, von der keine weitere Überlieferung bekannt ist, handelte es sich vermutlich um ein Kompositionsfragment.

Ein grundsätzliches Problem der Fragmentforschung, welches sich im Zusammenhang mit Manuskriptverlusten stellt, illustriert ein anderes Beispiel. Als 1974 der Band mit mehrstimmigen Gesängen für gleiche Stimmen in der NGA erschien, war von dem Männerquartett *Das stille Lied* D 916 nur ein Partiturentwurf bekannt. Folgerichtig wurde der Notentext in den Anhang gestellt und in die Gruppe „Fragmente“ eingereiht.⁹ Wenige Jahre später erfuhr man durch eine Auktion von der Existenz eines bislang völlig unbekannten Autographs, das den kompletten Notentext überliefert, also die Ausfertigung des Entwurfs auf einem anderen Blatt darstellt. Damit verlor freilich D 916 den Status des Kompositionsfragments, den man ihm zunächst mit gutem Gewissen zuweisen konnte.

Folgerichtig drängt sich die Frage auf, wie es sich mit den vielen anderen, von uns als Kompositionsfragmente bezeichneten Werken verhält. Sind nicht auch in diesen Fällen Verluste von Manuskripten denkbar, die den vollständigen Notentext getragen haben? Zugespitzt könnte man ja sogar davon ausgehen, dass alle Kompositionsfragmente eigentlich Überlieferungsfragmente sind, wobei die vollständige Ausfertigung heute nicht mehr greifbar ist. Bedenkt man jedoch die insgesamt geringen Neuentdeckungen von Quellen der letzten Jahrzehnte, von denen auch nur ein Teil davon bislang unbekannte Notentexte überliefert hat, dann ist eine solche extreme Hypothese absurd. Sehr wahrscheinlich ist höchstens ein geringer Prozentsatz der Kompositionsfragmente von einer Fehleinschätzung betroffen. Um aber nicht ständig mit Möglichkeiten jonglieren zu müssen, sollte man vom gegenwärtigen Wissensstand der Überlieferung ausgehen und bei neuen Manuskriptfunden gegebenenfalls einzelne Korrekturen vornehmen. Das Gesamtbild, das sich aufgrund aller untersuchten Kompositionsfragmente ergeben hat, wird dadurch vermutlich nicht wesentlich verändert werden.

Unklarheiten in der Bestimmung der Gattung

Von einigen wenigen Kompositionsfragmenten ist der überlieferte Notentext so angelegt, dass es schwierig ist, die Zugehörigkeit der Komposition zu einer bestimmten Werkgruppe zu erkennen.¹⁰ Unsicherheiten in der Bestimmung der Gattung können etwa auftreten, wenn nur ein sehr kleines Bruchstück der Komposition erhalten geblieben ist, wie jene acht Schlusstakte in Bleistift, die auf dem Manuskript K im Konvolut des Wiener Männergesang-Vereins aufgezeichnet sind (siehe Notenbeispiel 2). Die Tatsache, dass Schubert einzelne

8 Kreißle, Schubert S. 614.

9 NGA III/4 S. 188.

10 Sie wurden in der Übersicht 7 im ANHANG 2 mit einem Fragezeichen in eckiger Klammer gekennzeichnet.

Achtelnoten mit Fähnchen, und nicht mit Balken versehen hat (T. 3 und T. 6), lässt vermuten, dass es sich dabei um ein Vokaltrio handelt, bei dem die Textunterlegung schon mitgedacht war. Die Textierung selbst sollte offensichtlich erst in einem späteren Arbeitsschritt erfolgen.



Notenbeispiel 2: *Komposition in D*, unter D 24C (Wmgv Ms. K, fol. 5 recto, Bleistift) korrigierte Noten im Kleinstich

Unsicherheiten stellen sich aber auch ein, wenn nur ein einzeiliger Melodieentwurf vorhanden ist, bei dem die Dimension der geplanten Instrumentierung offen bleibt. Das ist der Fall bei den *Zwei Tänzen für Klavier(?)* D 980E, deren Aufzeichnung nach 31 bzw. 32 Takten abbricht. Es ist unklar, ob Schubert dabei an eine Ausführung für Klavier zu zwei oder zu vier Händen dachte, oder auch an eine Besetzung für Streicher oder Bläser, wie etwa bei der Studienkomposition der *Sechs Menuette für Bläser* D 2D.

Bei dem Particellentwurf D 966B, der auf einem Einzelblatt bruchstückhaft erhalten geblieben ist, ist zumindest klar, dass es sich um einen Entwurf für ein größerdimensioniertes Werk handelt. Das neue Deutsch-Verzeichnis vermutet, dass Schubert dabei an einem „Orchesterstück in A“ gearbeitet hat, also möglicherweise an einer weiteren Sinfonie oder einer Ouvertüre. Nicht ganz auszuschließen ist aber auch eine Komposition für Chor und Orchester, die im untextierten Particellentwurf ein ähnliches Erscheinungsbild aufweist.¹¹

Schließlich sei noch das *Allegretto in c* D 900 genannt, das auf zwei Systemen aufgezeichnet ist und als Komposition für Klavier gilt. Bereits Walther Dürr hat im Vorwort zur Edition in der NGA aufgrund des „eigentlich orchestralen Satzes“ sowie der für eine Klavierkomposition ungewöhnlichen Notierungsweise dazu Bedenken geäußert. Er will nicht ausschließen, „daß es sich bei dem Allegretto nicht um ein Klavierstück, sondern um einen Entwurf für ein Orchesterstück handelt.“¹² Diese Zweifel werden sich im Zusammenhang mit der Manuskripttypologie der Klavierwerke erhärten.¹³

¹¹ Siehe dazu etwa die Entwürfe zur Es-Dur Messe D 950 in: Franz Schubert. Messe Nr. 6 Es-Dur D 950, Faksimile der autographen Partitur und der überlieferten Entwürfe, mit einer Einleitung von Walther Dürr (Documenta musicologica 2/XXIX), Kassel etc. 1996.

¹² Vorwort zur NGA VII/2,5 S. XIV.

¹³ Vgl. dazu den Abschnitt „Manuskripttypologie“, S. 191, insbesondere Tabelle 4.2., S. 194.

Unsicherheiten in der Bestimmung des Fragmentstatus

Während die Identifizierung eines Kompositionsfragments der Theorie nach klar ist, zeigt die Praxis ein so vielfältiges und komplexes Bild, dass in einzelnen Fällen immer wieder Unsicherheiten über den Fragmentstatus eines Werkes auftreten. Dieser Tatsache haben auch die Herausgeber des Bandes „Messen-Sätze und Messen-Fragmente“ der *NGA* Rechnung getragen, indem sie „mit solcher Formulierung [des Bandtitels] offen gelassen [haben], inwieweit es sich jeweils um einen Einzelsatz einer Messe handelt [...] oder [ob dieser] als erster Satz einer von Schubert dann nicht weitergeführten Messe gedacht war [...].“¹⁴

Konkret treten diese Probleme bei den beiden *Kyrie*-Kompositionen in d, D 31 und D 49 auf, die beide am Kopf der ersten Partiturseite neben der Satzbezeichnung die Überschrift „Missa.“ aufweisen.¹⁵ Für das *Kyrie* D 31 hat Schubert außerdem eine eigene Titelseite angelegt, die – gleich wie auf der Titelseite der eineinhalb Jahre später entstandenen *Messe in F* D 105 – in kalligraphischer Schrift eine „*Missa in Partitura*“ ankündigt. Beide Autographen der *Kyrie*-Kompositionen geben jedoch Anlass zur Vermutung, dass Schubert seinen ursprünglichen Kompositionsplan geändert und statt eines Satzyklus schließlich bloß einen Einzelsatz niedergeschrieben hat. Bei D 31 sprechen dafür zwei Fakten: das Ausstreichen des Werktitels „*Missa*“ auf der ersten Partiturseite sowie das Beschreiben der nächsten freien (verso-)Seite nach Beendigung des *Kyrie* mit dem Beginn des *Streichquartetts in C* D 32. Das Titelblatt blieb allerdings unkorrigiert.

Etwas stärker verunsichert ist man im Fall von D 49. Die Komposition ist auf einem Manuscript aufgezeichnet, das ursprünglich aus vier ineinandergelegten Doppelblättern bestand. Die Niederschrift des *Kyrie* endet auf der recto-Seite des siebenten Blattes, von dem die rechte Blatthälfte mit den nach den Schlusszeichen leergebliebenen Systemen abgerissen ist; Blatt acht wurde als Ganzes herausgetrennt. Für den Abbruch der Messkomposition spricht die leergebliebene (halbe) Rückseite von Blatt sieben sowie die eigenhändige Datierung „den 15. April[1]“ im Anschluss an die Schlusszeichen des *Kyrie*, die zumindest eine Unterbrechung der Arbeit erkennen lassen.¹⁶ Aber auch hier hat Schubert den ursprünglichen Werktitle nicht ausgestrichen. Beide *Kyrie*-Kompositionen sind deshalb, wie alle anderen problematischen Kompositionsfragmente, in der Übersicht 7 im ANHANG 2 am Beginn des Titels mit einem Fragezeichen versehen.

Ähnliche Probleme, die mit der Komplexität von Zyklusfragmenten zu tun haben, begegnen uns bei den Klaviersonaten. Besonders die frühen Sonaten Schuberts weisen Unregelmäßigkeiten in der Satzfolge auf und lassen den Verdacht aufkommen, dass einzelne Sonatensätze verloren gegangen sind, die mög-

14 Manuela Jahrmärker, Vorwort zur *NGA I/5 S. IX*.

15 Die Satzbezeichnung „*Kyrie*.“ ist jeweils in größerer Schrift auf der linken Blatthälfte plaziert, die Werkbezeichnung in kleinerer Schrift in der Mitte der Seite, etwas höher gestellt als die Satzbezeichnung. Siehe dazu die Abbildung in *NGA I/5 S. XIX*.

16 Siehe dazu Andrea Lindmayer-Brandl, „Wenn ich ein Stück fertig habe, fange ich ein anderes an.“ Datierung und Schaffensrhythmus bei Franz Schubert, in: *Musicologica Austriaca* 20 (2001), S. 119–136, sowie den Abschnitt „Wann ist ein Werk fertig?“, S. 57.

licherweise auf einem eigenständigen Manuskript notiert waren oder später vom Hauptmanuskript separiert wurden. Dann würde es sich ja nicht um Kompositionsfragmente, sondern um Überlieferungsfragmente handeln, die einstmals vollständig waren. Vielleicht hat Schubert aber auch gar nicht an eine regelkonforme Anlage seiner Klaviersonaten gedacht und ganz bewußt etwa eine *Sonate in E* mit einem dritten Satz, einem Menuett, in H schließen lassen (D 157). Oder er hat von vorneherein eine Sonate in nur zwei Sätzen geplant, wie sie uns möglicherweise in D 459, D 566 und in der *Sonate in E* D deest vorliegen. Diese umfassende Problematik wird im folgenden Kapitel über zweihändige Klaviermusik noch ausführlich behandelt werden.¹⁷

Führt man diesen Gedankengang konsequent weiter, dann kommen plötzlich auch einzeln überlieferte, fragmentarische oder auch abgeschlossene Werke, die nach ihrer Anlage Teil eines Zyklus sein könnten, in den Verdacht, versteckte Kompositionsfragmente oder Überlieferungsfragmente darzustellen. (Ersterer Fall tritt ein, wenn zwar ein ganzer Zyklus geplant war, dann aber doch nicht ausgeführt wurde; letzterer, wenn die restlichen Sätze des Zyklus verlorenen gegangen sind).¹⁸ Doch hier gehen meines Erachtens die Spekulationen zu weit. Solange keine konkreten Hinweise für eine solche Annahme nachweisbar sind, werde ich diese „potentiellen“ Fragmente nicht weiter berücksichtigen.

Ist das Autograph von Kompositionsfragmenten in der Regel deutlich als Arbeitsmanuskript erkennbar, so gibt es darunter doch auch einige wenige Autographen, die Reinschriftcharakter besitzen. Das muss skeptisch machen, denn „echte“ Reinschriften basieren ja auf einer vollständigen, ersten Niederschrift, die in solchen Fällen möglicherweise verloren gegangen ist. Dann hätte Schubert aber das Werk doch vollständig ausgeführt, und das vermeintliche Kompositionsfeld wäre in Wahrheit ein Überlieferungsfragment. Bei den drei in Frage kommenden Kompositionen – dem Klavierlied *Die Schlacht* D 249, der *Sonate in e* D 769A und der *Sinfonie in h* D 759 – gibt es Argumente, die dennoch für ein Kompositionsfeld sprechen. Das Klavierlied D 249, das nach 35 Takten Klaviervorspiel mit dem Einsatz der Singstimme abbricht, ist zwar in ungewöhnlich sorgfältiger und ausgerichteter Notenschrift ausgeführt, die Anlage der Partitur spricht aber gegen eine Reinschrift: Das System der Singstimme ist bei dem fünf Akkoladen langen Klaviervorspiel eingespart und wird erst mit dem Einsatz der Stimme der Partitur hinzugefügt. Bei der Klaviersonate muss man die stark ökonomisch orientierte Schreibweise Schuberts nach Einbruch der Krisenjahre bedenken, sodass die Niederschrift des erhaltenen Autographs von D 769A vermutlich direkt auf einen Entwurf zurückgeht.¹⁹ Und auch bei der „Unvollendeten“ D 759 haben Detailstudien gezeigt, dass zwischen dem überlieferten Partitentwurf und der Partiturausfertigung sehr wahrscheinlich keine weitere Niederschrift existiert hat.²⁰

17 Siehe den Abschnitt „Sonaten“, S. 216.

18 Vgl. hier z.B. die Spalte „mögliche Ergänzungen“ in Tabelle 4.5., S. 216.

19 Siehe dazu den Abschnitt „Manuskripttypologie“, S. 191.

20 Siehe dazu auch Stephen Edward Carlton, Schubert’s Working Methods. An Autograph Study with Particular Reference to the Piano Sonatas, Phil.Diss. University of Pittsburgh 1981, S. 52ff.

Manchem Leser mag vielleicht bereits bei der Durchsicht der Übersichten im ANHANG 2 aufgefallen sein, dass das Oratorium *Lazarus* D 689 in der vorliegenden Studie nicht unter den Kompositionsfunden, sondern unter den Überlieferungsfragmenten aufscheint. Diese Entscheidung wurde auf der Basis verschiedener Überlegungen gefällt, die im entsprechenden Kapitel dargestellt werden.²¹ Ein wesentliches Argument für das Ausscheiden von D 689 war der offensichtlich fragmentarische Zustand des Manuskripts. Es hat demnach mit großer Wahrscheinlichkeit zumindest eine Fortsetzung des vorhandenen Notentextes existiert. Zudem spielt hier auch die Qualität der Niederschrift eine Rolle, die bis zum Abbruch des Manuskripts konstant ist. Auch die zweite Bearbeitung des Klavierliedes *Lorma* D 376, die mit Blattende abbricht, wurde aus diesem Grund als Überlieferungsfragment klassifiziert. Der hier zunehmend flüchtigere Schriftcharakter passt in das Bild des rasch arbeitenden Schubert, der eine Niederschrift sorgfältig beginnt, bald aber in einen bewegten, rasch dahineilenden Schriftduktus verfällt.²²

Ein Grenzfall ist das *Streichquartett in c* D 103, von dem nur 296 Takte des ersten Satzes überliefert sind und das ebenfalls mit Manuskriptende abbricht. Das Autograph beginnt sehr sauber, am Ende der Exposition wechselt Schubert von Feder zu Bleistift und vier Seiten später, nach Beginn der Durchführung, wieder zurück zur Feder. Der Schriftcharakter wird beim Wechsel zum Bleistift plötzlich skizzenhaft und bleibt auch bei der Rückkehr zur Feder entwurfsartig, zeigt also ein viel unregelmäßigeres Bild als andere erste Niederschriften, so dass das Werk in dieser Studie letztlich doch den Kompositionsfunden zugerechnet wurde. Dass die letzte notierte Note in der ersten Violine mit einem ins Leere gehenden Haltebogen versehen ist, ist wohl irritierend. Doch muss man hier die Erkenntnis se zum Kompositionssprozess bezüglich des zeilenorientierten Abbruchs und des besonderen Schreibverfahrens bei Streichquartetten berücksichtigen, die weiter unten angeführt werden.²³

Auch das Autograph der *Sinfonie in D* D 2B, mit der der vermutlich Dreizehnjährige den ersten Anlauf zu dieser großen Gattung wagt, muss aufgrund seines Abbruchs mit Blattende näher betrachtet werden. Die Lagenübersicht zur Struktur des Manuskripts im ANHANG 1.2. zeigt, dass die letzte beschriebene Partiturseite der Sinfonie (fol. 9 verso) zugleich die Rückseite des zweiten extra eingelegten Doppelblattes darstellt. Es ist nicht undenkbar, dass zwischen Blatt 9 und dem umschließenden Blatt 10 mit der Fortsetzung des fragmentarischen *Streichquartetts in d* D 2C ein weiteres Blatt bzw. weitere Blätter mit der Fortsetzung der Sinfonie (bzw. dem Beginn des Streichquartetts) eingelegt wa-

21 Siehe dazu den Abschnitt „Überlieferungsfragmente und Manuskriptfragmente“, S. 77.

22 Siehe dazu die Manuskripttypologie in Tabelle 4.2., S. 194 und den Abschnitt V.4. Die *Sonate in C für Klavier* D 840 (genannt „Reliquiesonate“), S. 294. Auch Deutsch und Hilmar vermuten, dass die Fortsetzung des Liedes verloren gegangen ist (*Hilmar, Verzeichnis* S. 60).

23 Vgl. dazu Werner Aderhold, Vorwort zur *NGA VI/4* S. XVII., der weitere Argumente aufgrund von Werkverzeichnissen zur Diskussion beisteuert. Siehe auch die Faksimiles auf S. XXVIIIIf desselben Bandes.

ren. Dass jedoch die Sinfonie tatsächlich in allen Sätzen zu Ende geführt wurde, halte ich für äußerst unwahrscheinlich.

Unsicherheiten gibt es auch beim zweiten Satz der *Sonate in c* D 613, der nicht nur mit Blattende abbricht, sondern auch ein „V.S.“ aufweist, dem gebräuchlichen Zeichen für ein rasches Wenden des Blattes. Die mögliche, nur angedeutete Fortsetzung mit Bleistift auf freigebliebenen Systemen am Ende des ersten Satzes macht die Frage nach dem Fragmentstatus des Satzes bzw. der ganzen Sonate noch komplexer. Auch dieser Sonderfall wird an anderer Stelle behandelt werden.²⁴

Besonders bei bruchstückhaft überlieferten Entwürfen, bei denen aufgrund des kleinen Ausschnittes nur eine geringe Vorstellung von dem angelegten Werk entsteht, sind Fehleinschätzungen leicht möglich. So etwa könnte das oben bereits erwähnte *Orchesterstück(?) in A* D 966B, das nur in wenigen, schwer lesbaren Taktzeichen erhalten ist, durchaus zu einem vollständigen Werk weitergeführt worden sein, von dem wir aber den Zusammenhang nicht erkennen.

2. SCHUBERTS ARBEITSWEISE

Die rund achtzig Kompositionsfragmente, die nach den oben dargestellten Kriterien ermittelt wurden, bilden ein vielfältiges, im ersten Augenblick verwirrendes Bild. Eine Fülle von Eindrücken, die nicht leicht zu systematisieren sind, erfordern tiefergehende Kenntnisse von Schuberts Arbeitsweise, einem Bereich der Schubert-Forschung, der im Vergleich zu anderen Komponisten seiner Zeit, insbesondere zu Beethoven und mittlerweile auch zu Mozart, noch wenig erforscht wurde. Hat bei Mozart sein eigener Ausspruch, im Kopf sei schon alles fertig komponiert, unvoreingenommene Fragen nach dem Schaffensprozess lange Zeit verhindert, so waren es bei Schubert die Freunde, die in ihren Erinnerungen fast einhellig das Bild eines rauschhaft schaffenden Genies gezeichnet haben. Trotz erster Hinweise von frühen Schubert-Forschern²⁵ war dadurch lange Zeit keine ernsthafte, kritische und vorbehaltlos Untersuchung des Problems in Angriff genommen worden.

Erst in den letzten Jahrzehnten hat man sich von dieser Blockade befreit und sich mit einer neuen Offenheit dem Thema gestellt. Es entstanden interessante Einzelstudien zu ausgewählten Werken²⁶, man machte wertvolle Beobachtungen

24 Siehe dazu S. 219.

25 Dazu zähle ich die Arbeiten von Paul Mies und Maurice J. Brown, insbesondere dessen Beitrag „Drafting the Masterpiece“, in: Essays on Schubert, hg. von dems., London 1966, S. 3–28.

26 Stephen Edward Carlton, Sketching and Schubert's Working Methods, in: Current Musicology 37/38 (1984), S. 75–88; Arthur Godel, Schuberts drei letzte Klaviersonaten (D 958–960). Entstehungsgeschichte. Entwurf und Reinschrift. Werkanalyse, Baden-Baden 1985 (Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten 69); Walther Dürr, Franz Schubert: Das Finden. Von der ersten Niederschrift zur Reinschrift, in: Beiträge zur musikalischen Quellenkunde. Katalog der Sammlung Hans P. Wertitsch in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien 1986, S. 11–12.

bei der Arbeiten an Spezialproblemen und an größeren Werkgruppen²⁷, im Zusammenhang mit der Erstellung von Katalogen und bei der Kommentierung von Faksimile-Ausgaben²⁸. Auch die NGA leistet dazu ihren Beitrag, indem in jüngerer Zeit in Vorworten zu einzelnen Bänden einschlägige Erkenntnisse aus der Editionsarbeit zusammengefasst oder von den Bearbeitern als eigenständige Texte publiziert wurden.²⁹ Das *Schubert Lexikon* bündelt das Ergebnis dieser Einzelstudien in dem Artikel „Kompositionsprozess“.³⁰ Eine weitere, etwas anders angelegte Zusammenfassung vom gegenwärtigen Forschungsstand bietet auch der einschlägige Beitrag zum *Schubert Handbuch*, in dem ein grundlegend anderes Bild gezeichnet wird als das lange tradierte. Es zeigt Schubert als konzentriert arbeitenden Komponisten, der in den wenigsten Fällen ein Werk in einem einzigen, genialen Wurf zu Papier bringt, und legt das Hauptaugenmerk auf die Unterscheidung der Arbeitsstufen in verschiedenen Manuskripttypen.³¹

Um diese Erkenntnisse für die Kompositionsfragmente auszuwerten, soll im Folgenden zunächst einmal auf der Basis der gebräuchlichen Terminologie eine Übersicht und zugleich eine leichte Revision verschiedener Manuskripttypen

chischen Nationalbibliothek, hg. von G. Brosche, Tutzing 1989 (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 15). S. 345–351; ders., Entwurf – Ausarbeitung – Revision. Zur Arbeitsweise Schuberts am Beispiel des Liedes „Der Unglückliche“ (D 713), in: Die Musikforschung 44 (1991), S. 221–36; Thomas Arthur Denny, The Years of Schubert's A-Flat-Major Mass, First Version: Chronological and Biographical Issues, 1819–1822, in: Acta Musicologica 63 (1991), S. 73–97.

²⁷ Stephen Edward Carlton, Schubert's Working Methods. An Autograph Study with Particular Reference to the Piano Sonatas, Phil.Diss. University of Pittsburgh 1981; Brian Newbould, Schubert and the Symphony: a New Perspective, London 1992; Hans-Joachim Hinrichsen, Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts, Tutzing 1994 (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 11); Morton Solvik, Schubert's Kosegarten Settings of 1815: A Newly Discovered Song Cycle. The Final Report from the Schubert Liedskizzzen Project, submitted to the Jubiläumsfond of the Austrian National Bank, Wien 1995 (98 Seiten unveröffentlichtes Manuskript); Ernst Hilmar, Some New Aspects of the Problems of the Fragmentary Instrumental Compositions in Schubert's Œuvre, in: The TASJ Journal 1997/1, S. 21–25.

²⁸ Hilmar, Verzeichnis; Walther Dürr (Hg.), Franz Schubert. Messe Nr. 6 Es-Dur D 950. Faksimile der autographen Partitur und der überlieferten Entwürfe, Kassel etc. 1996 (Documenta musicologica 2/XXIX). Hans-Joachim Hinrichsen (Hg.), Franz Schubert. Fantasie in f-Moll D 940 für Klavier zu vier Händen. Faksimile-Ausgabe, Tutzing 1991 (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 6). Ders. (Hg.), Franz Schubert. „Reliquie“ Sonate in C für Klavier D 840. Faksimile-Ausgabe nach den Autographen, Tutzing 1992 (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 9).

²⁹ Rosanna Dalmonte, Die Bedeutung der Skizzen der „Zauberharfe“ D 644 zur Erkenntnis der Schubertschen Schaffensweise, in: Schubert-Kongreß Wien 1978, hg. von O. Brusatti, Graz 1979, S. 141–52. Thomas A. Denny, Zur Chronologie im Kompositionsprozeß des „Fierrabras“ – ein Zwischenbericht, in: Schubert durch die Brille 9 (1992), S. 91–103. Uta Hertin-Loeser und Hans-Joachim Hinrichsen, Die Entwicklungsstufen von „Des Teufels Lustschloß“ D 84. Bemerkungen anlässlich der Edition in der NGA, in: Schubert durch die Brille 9 (1992), S. 43–64.

³⁰ S. 243ff (Ernst Hilmar).

³¹ Walther Dürr, Kompositionsverfahren und Kompositionsprozesse, in: Schubert Handbuch S. 78–90: S. 79.

gegeben werden. Mit deren Hilfe kann ein grober Raster über die überlieferten Autographen gelegt werden. In einem weiteren Schritt werde ich jedoch den Blickwinkel umkehren und vor allem auf Grund meiner Erfahrung im Studium von Kompositionssfragmenten den Arbeitsprozess in seinem zeitlichen Ablauf und in der Breite der Möglichkeiten darzustellen versuchen. Dabei wird sich zeigen, dass die herkömmliche Manuskripttypologie in vielen Punkten problematisch, manchmal sogar irreführend ist.

Manuskripttypen

Vorstufen zum vollständig ausgeführten Werk

Eine erste Gruppe bilden Manuskripte, die man grob als Vorstufen zum vollständig ausgeführten Werk bezeichnen kann. Dazu gehören vor allem Skizzen und Entwürfe. Spielten Skizzen in der Schubert-Forschung bislang keine Rolle, so unterscheidet man innerhalb der Entwürfe zwischen zwei grundsätzlich verschiedenen Typen, dem Particellentwurf und dem Partiturentwurf.

Bei einem Particellentwurf ist der grobe Verlauf des Werkes auf zwei Systemen festgehalten, in der äußeren Anlage ähnlich einer Niederschrift für eine Klavierkomposition. Diese Art der Aufzeichnung, die eine flüssige erste Niederschrift mit der Möglichkeit von weitläufigeren Korrekturen in der Ausarbeitungsphase erlaubt, verwendete Schubert vor allem für Werke, die sowohl in der Anlage als auch in der Besetzung groß dimensioniert sind. Dementsprechend finden sich unter den Kompositionssfragmenten, die als Particellentwurf überliefert sind, vor allem Orchesterwerke und Werke für größere Vokalensembles:

- die Sinfonien in D D 615, D 708A und D 936A sowie die *Sinfonie in h* D 759;
- ein *Orchesterstück* in A D 966B und eventuell auch das *Allegretto* in c D 900³²;
- *Die Schlacht* D 387, eine mehr als 500 Takte lange Kantate für Soli, Chor und Klavier;
- das Bühnenwerk *Der Graf von Gleichen* D 918, als Ganzes im teilweise auf bis zu sechs Systeme erweiterten Particellentwurf angelegt;
- die letzte Szene mit Chor (Nr. 8) aus dem Singspiel *Der Spiegelritter* D 11, die nach neun Seiten Partiturschreibweise als erweiterter Particellentwurf weitergeführt wurde.

Bei einem Partiturentwurf ist die Partitur eines Werkes in allen vorgesehenen Systemen angelegt, jedoch nur in den führenden Stimmen, dem sogenannten „Gerüstsatz“, ausgeführt. Auch hier ist die Komposition in voller Ausdehnung konzipiert, wobei die Instrumentierung jedoch deutlicher als im Particellentwurf hervortritt. Korrekturen sind bei der Ausarbeitung der Komposition nicht mehr so leicht möglich, da kein neues Manuskript angelegt wird, sondern die fehlenden Stimmen in die freibleibenden Systeme nachgetragen werden. Da Partiturentwürfe damit bei der nächsten Arbeitsphase, der Ausfertigung in eine vollständig

32 Siehe dazu S. 199.

dige Partitur, in der Regel als eigenständiger Manuskripttypus verloren gehen und nur bei Abweichungen in der Tintenfarbe rekonstruierbar sind, kommt Kompositionsfragmenten von dieser Anlage eine besondere Bedeutung zu. Beispiele dafür finden sich in einer Vielzahl von Gattungen, die sowohl größere als auch kleiner dimensionierte Werke umfassen. Sie fehlen jedoch ganz im Bereich der Kammermusik:

- 1 geistliches Werk: *Kyrie für eine Messe in a* D 755
- 5 Bühnenwerke: *Sakuntala* D 701, *Rüdiger* D 791, *Sophie(?)* D 982, *Adrast* D 137 (Nr. 10–12), *Die Bürgschaft* D 435 (Nr. 16, ab T. 68)
- 1 Orchesterwerk: *Sinfonie in E* D 729
- 6 Werke für Vokalensembles: *Dithyrambe* D 47, *Punschlied*, unter D 277, *Gesang der Geister über den Wassern* D 705, *Die Allmacht* D 875A, *Ich hab in mich gesogen* D 778B, *Nachklänge* D 873A
- 9 Klavierlieder: *An den Mond* D 311, *Auf den Tod einer Nachtigall* D 201, *Wer nie sein Brot mit Tränen qß*, unter D 478/2, *Nur wer die Liebe kennt* D 513A, *Abend* D 645, *O Quell, was ströbst du so rasch und mild* D 874, *Fröhliches Scheiden* D 896, *Sie in jedem Liede* D 896A, *Wolke und Quelle* D 896B
- vierhändige Klaviermusik: *Polonaise in B* D 618A
- Klaviertänze: *Zwei Ländler in Des* D 980A

Die letzten beiden Titel machen auf ein Problem aufmerksam, das in der Schubert-Forschung bislang noch nicht diskutiert wurde, und welches die Klassifizierung der Manuskripte mit Aufzeichnungen von Werken für Klavier zu zwei Händen betrifft: Sollen Autographen mit ersten Aufzeichnungen im Sinn eines Particellentwurfs als vorläufige Form einer Klavierkomposition gelten, bei der noch eine Ausarbeitung zu folgen hat, oder stellen diese bereits die abgeschlossene Komposition dar? Ansätze zur Lösung dieses Problems werden im Kapitel „Klaviermusik“ erarbeitet.³³

Ebenfalls wenig beachtet wurden in der Schubert-Forschung einzelige Melodieentwürfe, die – auch wenn sie den Charakter eines Verlaufsentwurfs haben – in der Anlage dem Typus der Skizze recht nahe kommen.³⁴ Außer dem bereits eingangs angesprochenen Melodieentwurf zum Klavierlied *Die Betende* D 102 (siehe Abbildung 7, S. 115) und der Melodie des Themas der Variationen über ein französisches Lied D 624 (siehe ANHANG 1.1. Nr. 4) haben sich vier weitere gleichartige Aufzeichnungen erhalten, die aber nicht in einem anderen Manuskript weitergeführt wurden und demnach zu den Kompositionsfragmenten zählen:

- zwei Liedmelodien: *Liedentwurf in C* D 916A und eine untextierte Melodie, unter D 33³⁵
- zweimal zwei Tanzmelodien: D 980A und D 980E³⁶

33 Siehe dazu den Abschnitt „Manuskripttypologie“, S. 191.

34 Zur Problematik der Unterscheidung zwischen Skizze und Entwurf vgl. Peter Benary, Artikel „Skizze – Entwurf – Fragment“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. neu bearbeitete Auflage, hg. von L. Finscher, Band 8, Kassel-Stuttgart 1998, Sp. 1506–1519.

35 Wird bei der untextierten Melodie für Bassstimme, unter D 33 (ediert als Beispiel 24 in

Die erste vollständige Niederschrift

Ein Autograph dieses Manuskripttypus ist im Regelfall ein Arbeitsmanuskript, das – je nach Komplexität der Komposition und abhängig von eventuell vorausgegangenen Entwürfen – einen mehr oder weniger flüchtigen, bewegten Schriftcharakter hat und immer wieder Korrekturen aufweist. In der Schubert-Forschung hat sich für diese Art der Niederschrift der etwas unglückliche und irreführende Terminus „Erste Niederschrift“ (im Folgenden durch doppelte Großschreibung gekennzeichnet) eingebürgert.

Hier zeigt sich ein erstes Problem dieser Manuskripttypologie. Denn Kompositionsfragmente können wörtlich genommen nicht in *vollständigen* Niederschriften vorliegen, auch wenn es die *erste* Niederschrift ist. Sie sind dann diesem Typus zuzurechnen, wenn ihr Notentext zwar von Beginn an in allen Stimmen vollständig ausgeführt ist, jedoch noch vor Abschluss der Komposition abbricht. Beispiele dafür finden sich wieder in einer Vielzahl von Gattungen, wobei nun auch kammermusikalische Werke mit eingeschlossen sind:³⁷

- 1 geistliches Werk: *Requiem* D 453
- 3 Bühnenwerke: *Der Spiegelritter* D 11 (Nr. 1–7), *Adrast* D 137 (Nr. 1–9), *Die Bürgschaft* D 435
- 2 Orchesterwerke: *Ouvertüre in D* 2A, *Sinfonie in D* 2B
- 5 kammermusikalische Werke: *Streichtrio in B* D 111A, *Streichtrio in B* D 471; *Satz in d oder F für Streichquartett* D 2C, *Satz in c für Streichquartett* D 103, *Streichquartett in c* D 703
- 1 Werk für Vokalensemble: *Linde Weste wehen* D 725 (Duett)
- 14 Klavierlieder: *Gesang in c* D 1A (textlos), *Der Geistertanz* D 15, *Der Geistertanz* D 15A, *Lebenstraum* D 39, *Romanze* D 144, *Der Morgenstern* D 172, *Auf den Tod einer Nachtigall* D 201, *Lorna* D 327, *Mignon* D 469, *Liedentwurf in a* D 555 (textlos), *Entzückung an Laura* D 577, *Über allen Zauber Liebe* D 682, *Mahomets Gesang* D 721, *Johanna Sebus* D 728

NGA VIII/2 S. 184) wie bei den Aufzeichnungen für *Die Betende* D 102 nicht mehr als die komplette, mit Doppelstrich abgeschlossene Melodiestimme festgehalten, so birgt das zunächst einzigartig angelegte Autograph des ebenfalls untextierten *Liedentwurfs* in C D 916A die Begleitstimme in sich. Das wird spätestens mit dem Auftakt zu Takt neun deutlich, bei dem Schubert durch das Hinzusetzen von Pausen eine zweite Stimme andeutet (siehe dazu die Edition in *NGA IV/14* S. 283 und die schematische Darstellung im ANHANG 1.14.). Mit Takt 17 notiert Schubert ein Zwischenspiel mittels Akkorde für die rechte Hand des Klaviers, im Takt 19 ergänzt er auch die Bassstimme, und ab Takt 30 ist die Aufzeichnung des Liedentwurfs auf zwei Systeme erweitert. Ob mit dem letzten notierten Takt auch die Liedkomposition abgeschlossen ist, oder ob Schubert den Entwurf an dieser Stelle abgebrochen hat, muss offen bleiben. Doppelstriche fehlen jedenfalls.

- 36 Die einstimmig notierten Tanzmelodien sind unter den besonderen Bedingungen zu verstehen, unter denen Klaviertänze von Schubert entstanden sind. Sie werden im einschlägigen Kapitel (S. 170) genauer besprochen werden.
- 37 Klavierkompositionen werden, wie oben bereits erwähnt, in einem eigenen Kapitel behandelt.

Weitere Niederschriften

Aus verschiedenen Gründen hat Schubert einige seiner Kompositionen mehrfach notiert, wobei weitere Niederschriften auch mehr oder weniger starke Veränderungen im Notentext mit sich bringen können. Gehen die Veränderungen über ein bestimmtes Maß hinaus, so spricht man von einer weiteren Fassung des Werkes.³⁸ Mit der Ersten Niederschrift weitgehend identisch sind in der Regel autographie Stimmen, die Schubert für eine konkrete Aufführung ausgefertigt hat, sowie Reinschriften, die als Druckvorlage verwendet werden konnten. Die Reinschrift ist das letzte Glied einer Kette, in der sich die Partitur einer bestimmten Komposition in zunehmend vollkommenerer Form entwickelt. Eine „echte“ Reinschrift hat Öffentlichkeitscharakter und ist charakterisiert durch ein sichtbares Bemühen um eine saubere äußere Gestaltung, einen deutlich lesbaren, großzügig ausgerichteten Notentext sowie – wenn nötig – möglichst unauffällig vorgenommene Korrekturen. Erstaunlicherweise finden sich auch unter den Kompositionsfragmenten Autographen, die Reinschriftcharakter aufweisen:³⁹

- *Sinfonie in h D 759* (Partitur)
- *Sonate in e für Klavier D 769A*
- *Die Schlacht D 249*

Abbildung 7 (S. 115) ist ein seltenes Beispiel für ein Autograph, das drei verschiedene Manuskripttypen nebeneinander zeigt: eine Reinschrift, eine Erste Niederschrift und einen einzeiligen Melodieentwurf.

Der hypothetische Arbeitsablauf

Obwohl eine Manuskripttypologie hilft, den Status eines Autographs und damit den Fortschritt des Arbeitsprozesses zu erkennen, suggeriert die entstandene Folge „Entwurf – Erste Niederschrift – Reinschrift“ doch ein simplifiziertes Bild eines, wie wir sehen werden, weitaus komplexeren Kompositionsvorgangs. Die geschilderte Manuskripttypologie lässt sich aber auch anders auswerten: Im Folgenden soll versucht werden, nicht von Manuskripttypen auf Schuberts Arbeitsweise rückzuschließen, sondern einen hypothetischen Arbeitsablauf durch Autographen zu belegen, gestützt durch die Kenntnis der Kompositionsfragmente. Auf diese Weise kann bildhaft der Weg vom ersten schriftlichen Niederschlag einer Komposition bis zur ersten vollständigen Ausfertigung nachvollzogen werden.

38 Siehe dazu Andrea Lindmayr-Brandl, Über Bearbeitungen, Fassungen und „Veränderungen“ im Werk von Franz Schubert. *Gesang der Geister über den Wassern D 714, Erlkönig D 328 und Gesänge des Harfners aus „Wilhelm Meister“ D 478*, in: Schubert: Perspektiven 1 (2001), S. 3–20.

39 Siehe dazu den vorangegangenen Abschnitt „Unsicherheiten in der Bestimmung des Fragmentstatus“, S. 120.

Erste Aufzeichnungen

Wie bei vielen seiner Künstlerkollegen beginnt auch bei Schubert die Arbeit an einer bestimmten Komposition als innere Vorstellung. Der Anfang der Komposition ist daher für uns kaum greifbar. Umso größere Bedeutung kommt den ersten schriftlichen Aufzeichnungen zu. Sie stellen die ersten Spuren eines geistigen Gebildes dar, das im Niederschreiben nach und nach Gestalt annimmt, mit Abschluss des Prozesses ein vollständiges Werk darstellt und auf der Basis des Notentextes zum Erklingen gebracht werden kann.

Erste Aufzeichnungen können, je nach Tagesverfassung des Komponisten, je nach dessen subjektiver Einschätzung der Komplexität der Aufgabe und vermutlich auch je nachdem, wie konkret ein Werk geistig bereits vorgeformt ist, sehr verschiedene Formen annehmen. Sie können einzeilig angelegt sein und nur die Melodiegestalt wiedergeben, sie können aber auch – wie in der Mehrzahl der Fälle – einen ausgewachsenen Entwurf in Form eines Particell- oder eines Partiturentwurfs darstellen. Typisch für erste Aufzeichnungen sind ein flüchtiger Schriftcharakter, der vielfach den Eindruck erweckt, als ob die Hand dem raschen Fortgang der Gedanken kaum zu folgen vermag. Ebenso ist die Ausfertigung der Aufzeichnung oberflächlich, oft fehlen Vorsätze, und eine meist größere Anzahl von *ad hoc*-Korrekturen prägen den Charakter eines Arbeitsmanuskripts. Gerne wird auch Bleistift als Schreibmaterial verwendet. Dass Entwürfe bei reprisenartigen Wiederholungen aus Gründen der Arbeitsökonomie bewusst nicht bis zum Schlussstrich geführt werden, ist eine speziell Schubertsche Eigenheit, auf die wir noch später zurückkommen werden.⁴⁰

Außer den genannten Entwurfsformen sind aber auch Aufzeichnungen, die unmittelbar zu einer vollständigen Partitur führen, denkbar, wenngleich die Möglichkeit, dass Vorrarbeiten dazu verlorengegangen bzw. aus der vorliegenden Partitur nicht mehr rekonstruierbar sind, in den wenigsten Fällen mit Sicherheit ausgeschlossen werden kann. Hinweise für eine solche „direkte“ Aufzeichnungsweise finden wir vor allem bei den Streichquartetten und Streichtrios, von denen kein einziger Entwurf überliefert ist. Sie liegen in abgebrochener Form ausschließlich als Partitur mit vollständig ausgeführten Stimmen vor.

In einzelnen Fällen dürften aber auch Kompositionen unabhängig von einer bestimmten Gattung gleich in allen Dimensionen notiert worden sein. Diesen Eindruck vermittelt etwa das Lied *Der Geistertanz* D 15, das als Ganzes in Bleistift notiert ist, oder auch das wieder verfügbare Autograph des Duetts *Linde Weste wehen* D 725, das besonders flüchtig aufgezeichnet wurde.⁴¹ Ob Schubert gelegentlich auch größer dimensionierte Kompositionen, Orchesterwerke oder gar Messkompositionen und Bühnenwerke unmittelbar als vollständige Partitur notierte, bedarf noch einer detaillierteren Untersuchung. Es ist vorstellbar, dass er kürzere Passagen im Gerüststimmensatz vornotierte und unmittelbar daran die

40 Siehe die Abschnitte „Der Abbruch“, S. 149 und „Wann ist ein Werk fertig“, S. 57.

41 Der gegenüber dem Deutsch-Verzeichnis abweichende Titel (dort: „Linde Lüfte wehen“) konnte aufgrund des wiederaufgefundenen Autographs (Wgm A 270a) richtiggestellt werden. „Weste“ meint dabei „Westwinde“.

restlichen Stimmen ausgefüllt hat (wodurch auch keine Tintenunterschiede erkennbar wären). Die Partitur der frühen *Sinfonie in D* D 2B sowie einzelne Nummern der *Bürgschaft* D 435 und von *Adrast* D 137 sind jedenfalls deutlich Arbeitsmanuskripte und zeigen keine unmittelbaren Hinweise auf großräumigere Vorarbeiten. Dass die ersten zwanzig Seiten der *Sinfonie in E* D 729 als Partitur ohne auffälligen Wechsel in den Tintenfarben erscheinen, mag als zusätzlicher Beleg für diese Möglichkeit gelten, auch wenn die Sinfonie in der Folge als Partiturentwurf weitergeführt wurde.

Das letztgenannte Beispiel weist auf eine Besonderheit in der Schaffensweise Schuberts hin, die das bisher gezeichnete Bild von den ersten Aufzeichnungen einer Komposition verunklärt. Es zeigt sich nämlich, dass im Verlauf des Schreibprozesses Schubert gelegentlich den Typ der Niederschrift ändert, meist, indem er von einer vollständigeren Aufzeichnungsform in eine unvollständigere wechselt. Am häufigsten geschieht dies bei vollständig ausgeführten Partituren, die in der Folge als Partiturentwurf weitergeführt werden. Der Wechsel kann, wie bei den Liedern D 874 und D 513A oder dem *Gesang der Geister über den Wassern* D 705, nach wenigen Takten (5, 11 bzw. 15 Takten) geschehen, er kann aber auch erst nach einer längeren Passage stattfinden. In der oben genannten Sinfonie D 729 sind 110 Takte des ersten Satzes noch als vollständige Partitur notiert, bei der letzten ausgeführten Nummer der *Bürgschaft* D 435 wechselt der Typus nach 67 Takten, bei dem Chorlied *Die Altmacht* D 875A nach 35 Takten. Ein einziges Beispiel – die letzte Nummer von *Der Spiegelritter* D 11 – zeigt einen Wechsel von einer vollständigen Partitur in einen Particellentwurf.⁴²

Auch im Bereich der Klaviermusik sind uneinheitliche Aufzeichnungsmodi festzustellen. Bei der *Sonate in C* D 840, der „Reliquien-Sonate“, wechselt Schubert im dritten Satz in den Entwurfsmodus,⁴³ bei der *Sonate in E* D 459 folgt dem ersten Satz in Reinschrift ein zweiter Satz im Entwurf, der zweite Satz der *Sonate in C* D 613 wird gegen Schluss einzeilig fortgeführt, und im dritten Satz der *Sonate in f* D 625 ist die Reprise bis zum Beginn der Coda, ähnlich einem Partiturentwurf, weitgehend einstimmig notiert.

Möglich, wenn auch weniger häufig, ist auch der umgekehrte Fall, bei dem Schubert gegenüber den ersten Aufzeichnungen die Niederschrift in einer vollständigeren Ausführung fortsetzt. Im Kleinen geschah dies bei dem oben bereits erwähnten *Liedentwurf in C* D 916A, der nach dem Beginn als einzeilige Melodieaufzeichnung sich zu einem zweizeiligen Particellentwurf entwickelt hat, in größerer Dimension beim Finale zum ersten Akt aus *Sakuntala* D 701, das als Partiturentwurf angelegt ist, auf der letzten Seite jedoch vollständig ausgeführt ist.

42 Insbesondere handelt es sich dabei um ein Particell mit überlegten Singstimmen, wobei die Begleitstimmen dezidiert mit dem Vorsatz „Clav.[ier]“ versehen sind.

43 Siehe dazu den Abschnitt V.4. Die *Sonate in C für Klavier* D 840 (genannt „Reliquiensonate“), S. 294.

Die Ausarbeitung

Auf der Basis der ersten Aufzeichnungen geschieht nun in einem nächsten Schritt die Ausarbeitung zur vollständigen Komposition. Je nach Aufzeichnungstypus ergeben sich dabei verschiedene Konstellationen.

Schubert kann im selben Manuskript weiterarbeiten, wenn die Anlage der ersten Aufzeichnungen bereits der fertigen Partitur entspricht. Bei Partituren, in denen alle Stimmen bereits vollständig notiert sind, genügt eine Durchsicht, bei der jene sekundären Zeichen der Notation ergänzt werden, die im ersten Arbeitsgang noch gar nicht oder nicht konsequent festgehalten wurden. Dazu gehören Artikulationszeichen, Angaben zur Lautstärke, aber auch zusätzliche Textstrophen. Passagen, die mit Bleistift vornotiert wurden, werden mit Tinte überschrieben und gegebenenfalls erweitert – so etwa beim *Kyrie in d* D 49, bei dem Chorlied mit Solostimmen *Dithyrambe* D 47 oder bei der *Ouvertüre in D* D 2A. Handelte es sich bei der ersten Niederschrift dagegen um einen Partiturentwurf, müssen erst die Stimmen in den noch frei gebliebenen Systemen notiert bzw. die Gerüststimmen komplettiert und die Partitur in allen Dimensionen der Notation präzisiert werden.

Ein neues Blatt Papier muss Schubert zur Hand nehmen, wenn die ersten Aufzeichnungen ein unmittelbares Weiterarbeiten nicht erlauben – sei es, weil nur einzeilige Melodieaufzeichnungen vorliegen, sei es, weil Schubert sich für einen Particellentwurf entschlossen hatte, oder weil er zur Einsicht kam, dass ein vorliegender Partiturentwurf für eine Weiterführung bereits zu stark korrigiert und ein Neubeginn vorzuziehen ist. Ob er dabei die Partitur gleich vollständig ausgefertigt hat oder zuerst (nochmals) einen Partiturentwurf erstellt hat, der in einer weiteren Arbeitsphase komplettiert wurde, war gewiss von Fall zu Fall verschieden. Auffallend ist jedenfalls, dass bei all diesen neu angesetzten Aufzeichnungen der Schriftcharakter deutlich besser ist und die äußere Anlage sowie der Kopf mit Titel, Datum und eigenhändiger Unterschrift sorgfältiger ausgeführt sind. Bei einigen Autographen entsteht sogar der Eindruck, dass Schubert sich aus Gründen der Arbeitsökonomie bemüht hat, der ersten vollständigen Niederschrift Reinschriftcharakter zu geben, womit er sich eine weitere Niederschrift ersparen konnte. Die Partitur der „Unvollendeten“ ist dafür der beste Beleg.⁴⁴

Korrekturen und Revisionen

Korrekturen und Revisionen kommen in allen Arbeitsphasen vor, auch schon bei der ersten Niederschrift. Albert Stadler beschreibt in einem der wenigen Belege über Schuberts Arbeitsprozess den jungen Komponisten bei der Niederschrift eines Vokalwerks und spricht dabei indirekt einen bestimmten Typus von Korrekturen an:

„Interessant war es, ihn komponieren zu sehen [...] Ganz ruhig [...] saß er am Schreibtischchen vor dem Notenblatte und Textbuche niedergebeugt (er war kurzsichtig), biß in die Feder, trommelte mitunter prüfend mit den Fingern, und schrieb leicht und flüssig, ohne viel Korrekturen fort, als ob es gerad so und nicht anders sein müßte.“⁴⁵

⁴⁴ Siehe Abbildung 12, S. 254 und Abbildung 10, S. 234.

⁴⁵ Albert Stadler, Biographisches Material in: Deutsch, Erinnerungen S. 170.

Ad hoc-Korrekturen, die hier beschrieben werden, sind kleinere Änderungen im Notentext, die noch im Verlauf der Niederschrift vorgenommen werden, wobei entweder einzelne Noten durch unauffällige Striche richtiggestellt oder kleinere Passagen ausgestrichen und ihre Verbesserung gleich im unmittelbaren Anschluss notiert werden. Typisch für Schubert sind auch mehrfache, diagonal-gitterartig angelegte Ausstreichungen, bei denen der nicht mehr geltende Bereich zusätzlich umrahmt wird. Bei größeren Werken kann Schubert auch das gerade frisch beschriebene Blatt heraustrennen, wenn das darauf Notierte in eine falsche Richtung geht, und am verbleibenden Rest unmittelbar mit der Niederschrift fortsetzen. Das Ausscheiden von nicht brauchbaren Teilen und das Einlegen von neuen Manuskriptblättern ist ein Korrekturverfahren, das Schubert aber auch in späteren Arbeitsphasen praktiziert.

Ist eine Stufe des Arbeitsprozesses abgeschlossen, der Notentext einer Komposition also in einer mehr oder weniger vollständigen Form zu Papier gebracht, besteht die Möglichkeit einer Revision. Bei der Durchsicht des durchlaufend Notierten kann Schubert zusätzliche Änderungen im Kleinen wie im Großen vornehmen. Hinweise für solche Revisionen sind Einlagen, Überklebungen einzelner kritischer Stellen oder auch *vide*-Verweise, durch die eine verbesserte Fassung einer Passage oder ein zusätzlicher Einschub an anderen Stellen des Manuskripts notiert werden können. Ein Wechsel des Schreibmaterials in Form eines Feder- oder Tintenwechsels, Blei- oder Rötelstift, kann helfen, *ad hoc*-Korrekturen von Revisionen zu unterscheiden.

Revisionen können allerdings nicht nur als eigene Arbeitsschicht, sondern auch im Verlauf der Niederschrift vorgenommen werden. Walther Dürr hat beim Studium des Autographs der Es-Dur Messe bemerkt, dass Schubert die Arbeit im Verlauf des ‘Crucifixus’ vermutlich unterbrochen hat, den bisher geschriebenen Teil durchgesehen und dann die Partiturniederschrift wieder aufgenommen hat.⁴⁶ Ähnliche Beobachtungen können auch bei Kompositionsfragmenten gemacht werden. Auf der ersten Seite des Klavierliedes *Lebenstraum* D 39 („Ich saß an einer Tempelhalle“) finden wir trotz vorzeitigen Abbruchs der Kompositionssarbeit am oberen Rand eine mit der Hand ergänzte Notenzeile samt einen „[vi-]de“ Verweis, bei Zyklusfragmenten wie *Der Spiegelritter* D 11, *Adrast* D 137, *Die Bürgschaft* D 435 oder dem *Streichquartett in c* D 703 sind abgeschlossene Teile offensichtlich bereits vor Abschluss der Niederschrift des ganzen Werkes revidiert worden. Bei den Particellentwürfen zur *Sinfonie in D* D 936 haben Revision und Niederschrift besonders stark ineinander gegriffen.⁴⁷

- 46 Walther Dürr (Hg.), Franz Schubert. Messe Nr. 6 Es-Dur D 950. Faksimile der autographen Partitur und der überlieferten Entwürfe, Kassel etc. 1996 (Documenta musicologica I2/XXIX), S. VII.
- 47 Siehe dazu Brian Newbould, A Working Sketch by Schubert (D. 936A), in: Current Musicology 43 (1987), S. 22–32 und das Faksimile (Franz Schubert. Drei Symphonie-Fragmente, Kassel 1978).

Zusammenschau und Konsequenzen für die Manuskripttypologie

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Schuberts Arbeitsweise schwer zu systematisieren ist und sich nur partiell mit der Manuskripttypologie deckt. Verschiedene Phasen des Kompositionssprozesses können auf unterschiedlichen Manuskripten dokumentiert sein, sie können aber auch in ein- und demselben Manuskript übereinander gelagert sein. Auch wenn sich Schubert zu Beginn einer Arbeit für ein Komponieren in Stufen (mit wechselndem Manuskript) oder in Schichten (in einem einzigen Manuskript) entscheiden musste, konnte es immer wieder zu einem Wechsel im Arbeitsmodus kommen. Dafür waren unerwartete Kompositionssprobleme ebenso verantwortlich wie Schuberts Bestreben, einen möglichst effizienten Weg bei der Niederschrift seiner Werke zu gehen, womit er aber auch Fehleinschätzungen riskierte. Um Schuberts Schaffensweise in ihrer Komplexität zu verstehen, bedarf es daher einer großen, umfassenden Studie, die noch ausständig ist. Mittlerweile muss man wohl bei jedem einzelnen Werk dieses Komponisten nach dem individuellen Entstehungsakt fragen und einfachen Erklärungsmustern gegenüber skeptisch sein.

Die angestellten Überlegungen zu Schuberts Arbeitsweise haben auch Probleme in der Terminologie aufgedeckt, wie sie von einzelnen Autoren schon mehrfach beklagt wurden.⁴⁸ Denn es ist meist schwer zu sagen, ob eine Erste Niederschrift wirklich das ist, was sie verspricht, oder ob nicht doch andere Aufzeichnungen vorausgegangen sind. Da hilft auch der Ausweg einer Begriffserweiterung in „erste vollständige Niederschrift“ nicht weiter, die vor allem bei Kompositionssfragmenten *ad absurdum* geführt wird. Als Ersatz bietet sich der neutralere Begriff „Arbeitsmanuskript“ an, der bei gleichartigen Autographen von anderen Komponisten bereits Eingang in den Sprachgebrauch gefunden hat.

Ebenso differenziert muss man auch mit dem Terminus „Entwurf“ umgehen. Seine Anwendung auf jene Kompositionssfragmente, die als vollständig ausgeführte Partituren angelegt sind, ist irreführend und widerspricht der Intention des Komponisten. Man findet solche Fehlbezeichnungen etwa im Deutsch-Verzeichnis (z.B. bei *Auf den Tod einer Nachtigall* D 201, dort als „Liedentwurf“ bzw. als „Entwurf für ein Strophengesang“ beschrieben) oder in einem Kommentar zu einem Band der NGA, in dem der in allen Stimmen als Partitur ausgefertigte *Satz in d oder F für Streichquartett* D 2C als möglicher Entwurf für ein verschollenes Quartett gesehen wird.⁴⁹

Aber auch der Terminus „Reinschrift“ ist angesichts der oft unklaren Vorlagsituation und der unklaren Funktion des Manuskripts problematisch und in manchen Fällen wohl besser durch eine Umschreibung in „Autograph mit Reinschriftcharakter“ zu ersetzen.

48 Z.B. Stephen Edward Carlton, Sketching and Schubert's Working Methods, in: *Current Musicology* 37/38 (1984), S. 75–88; S. 87. Morton Solvik, Schubert's Kosegarten Settings of 1815: A Newly Discovered Song Cycle. The Final Report from the Schubert Liedskizzen Project, submitted to the Jubiläumsfond of the Austrian National Bank, Wien 1995, (98 Seiten unveröffentlichtes Manuskript), Abschnitt „A Revised Terminology“ S. 63ff.

49 Martin Chusid, *NGA VI/3* S. XI.

3. DETAILBEOBACHTUNGEN ZUM ARBEITSPROZESS

Durch das Abbrechen des Arbeitsprozesses noch vor Vollendung des Werkes gewähren Kompositionsfragmente in besonderer Weise einen Einblick in Schuberts Schaffensweise. So individuell jedes einzelne Kompositionsfragment zunächst erscheint, häufen sich bei dem systematischen Studium der Autographen Charakteristika, die auf gewisse Arbeitsmuster schließen lassen. Eine Reihe von solchen Detailbeobachtungen sollen die bisherigen Ausführungen zum Arbeitsprozess noch vertiefen.

Titelseite und Kopf

Es gehörte offensichtlich zu Schuberts Arbeitsethos, seine Autographen sorgfältig zu beschriften. Unter einer sorgfältigen Beschriftung verstand er nicht nur die Bezeichnung der Komposition am Kopf der ersten Notenseite, gegebenenfalls auch mit Angabe des Textdichters. Sehr oft – wenn auch nicht immer – findet sich auch eine Datierung und damit fast ausnahmslos gekoppelt der Namenszug, gleichsam als Echtheitsbestätigung festgehalten. In einigen Fällen hat Schubert auch eine eigene, sorgfältig ausgeführte Titelseite angelegt.

Dieses Bestreben nach Ordnung in den Papieren hat auch für die Kompositionsfragmente Bedeutung. Dabei ist festzustellen, dass ein Autograph im allgemeinen nicht mehr oder weniger Fragment ist, wenn es einen Kopf hat oder nicht. Letzteres hängt vielmehr mit Schuberts Entscheidung zusammen, in welcher Form der Aufzeichnung die Niederschrift beginnen sollte. Denn eine gewissenhafte Ausfertigung hatte vor allem dann Sinn, wenn das jeweilige Manuskript die endgültige Gestalt der Komposition tragen sollte, also entweder in einem Zug oder in Schichten gearbeitet werden sollte.

Wusste Schubert schon mit Beginn der Niederschrift, dass es sich um einen Entwurf handelte, der ohnehin nochmals notiert werden musste, war die Ausfertigung eines Kopfes unnötig und ineffizient. Diese Haltung dokumentieren die Particellentwürfe zu den *Sinfonien* in D D 708A und D 936A, die Entwürfe zu den Tänzen D 980A und 980E, die Liedentwürfe D 916 und unter D 33 sowie auch die beiden *Klavierstücke* in C und in c D 916BC, die auf halbierten Notenblättern mit Bleistift hingeworfen sind. Mit dem Fehlen des Kopfes kann auch ein Wandel in der Funktion eines Manuskripts signalisiert werden: Ist das erste der drei Leitner-Lieder D 896–896B noch zumindest mit einem Titel versehen, so haben die zahlreichen Korrekturen im Verlauf der Niederschrift den Partiturentwurf offensichtlich für eine weitere Ausarbeitung unbrauchbar gemacht – der Kopf der unmittelbar im Anschluss daran notierten Lieder fehlt ebenso wie deren Textunterlegung.

Umgekehrt gibt es viele Beispiele für Kompositionsfragmente, die einen Kopf mit Titel, in der Mehrzahl auch mit Datum aufweisen, bei deren Beginn Schubert die Niederschrift eines abgeschlossenen Werkes erwartete. Zu dieser Gruppe gehören alle Kammermusikwerke, Vokalwerke in vollständig angelegter

Partitur, die meisten Klavierkompositionen,⁵⁰ Partiturentwürfe wie das *Kyrie in a D* 755 und die *Polonaise in B für Klavier vierhändig* D 618A, sowie jene Autographen, die als Partitur begonnen und als Partiturentwurf weitergeführt wurden (D 47, D 705, D 729, D 875A). Die Niederschrift des Kopfes geschah demnach nicht mit Abschluss der Komposition, sondern zu Beginn, eine Erkenntnis, die vor allem für die Interpretation der Datierung von Bedeutung ist.⁵¹ Dass die *Sinfonie in h* D 759 als einziges Kompositionfragment statt eines Kopfes eine eigene Titelseite trägt, hängt mit der besonderen Entstehungsgeschichte des Werkes zusammen.

Ausnahmen von diesem Muster verdeutlichen, wie problematisch es ist, die Tätigkeit von Künstlerpersönlichkeiten zu schematisieren. In manchen Ausnahmefällen kann man besondere Umstände als Erklärung heranziehen, so etwa bei der Oper *Die Bürgschaft* D 435. Hier mag der Umfang des Manuskripts, das aus 94 Blättern in mehreren Faszikeln besteht, Schubert dazu bewogen haben, noch vor der Komposition der Ouvertüre den Titel an den Kopf der ersten Nummer zu setzen. Bei dem Klavierlied *Über allen Zauber Liebe* D 683 lassen die überaus flüchtige Schrift Hast und Eile erkennen, die möglicherweise die Ausführung des Kopfes verhindert haben. Flüchtigkeit in der Ausführung ist auch bei den beiden text- und kopflosen Vokalkompositionen D 1A und D 555 zu konstatieren. Warum aber Schubert umgekehrt das Particell der Kantate *Die Schlacht* D 387 ebenso wie den Particellentwurf zur *Sinfonie in D* D 615 mit Titel, Datum und Unterschrift versehen hat, bleibt ebenso offen wie die Frage, warum bei dem Männerquartett *Ich hab in mich gesogen* D 778B sowie bei den Liedern *Nur wer die Liebe kennt* D 513A und *O Quell* D 874 kein Kopf ausgeführt ist.

Manuskriptcharakter und Schreibmaterial

Die meisten der erhaltenen Kompositionsfragmente dokumentieren ein frühes Arbeitsstadium einer Komposition. Das ist nicht nur aus der Flüchtigkeit der Aufzeichnung und aus der Unvollständigkeit des Notierten abzuleiten, sondern ist auch an der Wahl des Manuskripts ersichtlich, auf dem das Werk notiert werden sollte. Oft griff Schubert dafür nicht nach einem frischen Blatt Papier, sondern verwendete bereits beschriebenes Notenpapier, indem er noch leeren Platz auffüllte. Dabei konnte es sich um ausgeschiedene Blätter einer größeren Komposition handeln, oder um Entwürfe, die aufgegeben oder in einem anderen Manuskript fortgeführt waren. Auch die Rückseite einer abgebrochenen, untextiert gebliebenen Stimme aus der *Messe in D* D 324 wurde genutzt (D 571), ebenso das Blatt mit den letzten Takten der abgebrochenen Partitur von *Lorma* D 327 (D 570), die Rückseite von Kontrapunktübungen (D 778B) und die Rückseite von Studien im Vokalsatz (*untextierte Melodie*, unter D 33). Bei *Entzückung*

50 Siehe dazu die Manuskripttypologie in Tabelle 4.2., S. 194.

51 Siehe dazu Andrea Lindmayr-Brandl, „Wenn ich ein Stück fertig habe, fange ich ein anderes an.“ Datierung und Schaffensrhythmus bei Franz Schubert, in: *Musicologica Austriaca* 20 (2001), S. 119–136.

an *Laura* D 577 notierte Schubert den Beginn des Klavierliedes sogar auf Stimmenmaterial zu einem Violinduo von Johann Joseph Fux, wobei er den Schriftzug des Titels einfach überschrieb.⁵² Als das Papier für *Dithyrambe* D 47 ausging, griff Schubert nach einer unvollständig ausgeführten, eigenhändigen Abschrift von Mozarts *Sinfonie in C* K 551 und überschrieb mit Tinte die in Bleistift ausgeführte Partitur.⁵³

Eigens als Entwurfsmanuskript eingerichtet sein dürften die Blätter der *Klavierstücke in C und in c* D 916BC, des Particellentwurfs von *Der Graf von Gleichen* D 918 sowie des Entwurfs zum *Impromptu in c* D 899/1. Vermutlich hat Schubert selbst dafür quer- und hochformatiges Papier halbiert. Die vorwiegend mit Bleistift beschriebenen Blätter weisen weiters Faltspuren in ihrer Mitte auf, so dass die Annahme naheliegt, „dass Schubert diese zum ‚Taschenformat‘ reduzierten Blätter mit sich herumgetragen hat und sie möglicherweise auch auf seine Reise nach Graz im September 1827 dabei hatte.“⁵⁴

Kennzeichen für eine erste Niederschrift einer Komposition (aber auch für eine nachträgliche Manipulation des Manuskripts) ist weiters ein Wechsel in der Papiersorte, indem etwa das Format oder die Rastrierung wechselt, aber auch die Verwendung von Bleistift als Schreibmaterial. Die eben genannten *Klavierstücke* D 916BC sind ebenso wie die *untextierte Melodie*, unter D 33 und *Der Geister-tanz* D 15 vollständig mit Bleistift notiert. Bei anderen Kompositionen, wie bei *Dithyrambe* D 47, *Der Geistertanz* D 15A oder der *Ouvertüre in D* D 2A, kann man anhand des Schreibmaterials mindestens zwei Arbeitsschichten im Autograph erkennen. Hier hat Schubert zumindest den Beginn mit Bleistift vorgeschrrieben und dann mit Tinte nachgezogen.

Auf eine Unterbrechung des Arbeitsprozesses deutet der Wechsel von Tinte zu Bleistift im *Streichquartett in c* D 103 sowie der *Sonate in C* D 613/2. Beim Streichquartett hat Schubert offensichtlich die erste Niederschrift mit Ende von Seite acht (T. 148, zweites Drittel der Exposition) unterbrochen, das bis dahin Notierte mit Bleistift durchkorrigiert, und die Niederschrift auf der nächsten Seite mit Bleistift fortgesetzt. Nach weiteren drei Seiten, genau mit Beginn der Reprise, wechselte er wieder zur Feder und führte die Komposition bis zum Abbruch in Takt 296 weiter.⁵⁵ Bei der Klaviersonate D 613 sind im zweiten Satz die letzten Takte der Durchführung, mit denen die Komposition auch abbricht, mit Bleistift nur in der Oberstimme und auf frei gebliebenen Systemen einer vorangehenden Seite notiert.⁵⁶

52 Abbildung der ersten Seite in Walter Dahms, Schubert, Berlin etc. 1912, Tafel 24.

53 Abbildung in NGA III/2 S. XL.

54 Ernst Hilmar, Kommentar zu: Franz Schubert. *Der Graf von Gleichen. Oper in zwei Akten* (D 918), Tutzing 1988 (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 2), S. 9.

55 Zum Abbruch der Komposition vgl. S. 122.

56 Siehe dazu S. 206.

Die Konzeption des Ganzen

Aufgrund der überlieferten Entwürfe, insbesondere durch die Entwürfe zu den drei großen Klaviersonaten D 958–960,⁵⁷ wurde bereits deutlich, dass Schubert schon bei den ersten Aufzeichnungen in festen Werkverläufen denkt. Im Gegensatz zu Beethoven notierte er also nicht zunächst kleinere musikalische Gedanken, aus denen sich später ein Werk herausbilden konnte; ebensowenig skizzierte er schwierige Passagen eines Werkes vorweg, so wie wir es von Mozart kennen. Schubert begann im Regelfall mit der Niederschrift der ersten Takte und steckte anhand der ersten Aufzeichnung den gesamten Verlauf der Komposition ab.

Diese besondere Art der Konzeption belegen unter anderem Partiturentwürfe von Vokalkompositionen, bei denen Schubert im Allgemeinen mit der Notation des instrumentalen Vorspiels beginnt und bei Einsatz der Singstimmen mit dem Vokalsatz fortfährt. Die Instrumentalstimmen werden dann meist nur mehr bei Zwischenspielen angedeutet, in denen die Singstimmen pausieren. Einige Kompositionsfragmente zeigen, dass Schubert diese stenographische Schreibweise, mit der er rasch das Wesentliche der Komposition zu Papier bringen und das Notierte bereits als Teil der ausgefertigten Partitur verwenden kann, in einigen Fällen sogar noch weiter reduziert.

Das Klavierlied *Abend* D 645 ist ein Beispiel für den Übergang zu einer noch stärker beschleunigten Schreibweise: Der Partiturentwurf beginnt, wie oben beschrieben, mit vier Takten Klaviereinleitung in der rechten Hand und setzt mit der Singstimme fort; die Klavierstimme ist nur bei Zwischenspielen, und auch da nur im oberen System, festgehalten. Allerdings sind nicht alle Zwischenspiele ausgeführt. Zweimal (vor T. 48 und T. 107) hat Schubert bloß leere Takte notiert, das instrumentale Zwischenspiel also von seiner Ausdehnung her konzipiert, jedoch nicht konkretisiert.⁵⁸ Solche „Einsparungen“ finden wir auch bei dem textlosen Klavierlied *An den Mond* D 311 und bei dem *Gesang der Geister über den Wassern* D 705. Bei letzterem hat Schubert mit kleinen Stichnoten zu Beginn des jeweiligen Taktes den Klangverlauf angedeutet.⁵⁹ Dass bei diesen „Leerstellen“ durchaus eine Klangvorstellung dahintersteckt, zeigt der Partiturentwurf zu *Dithyrambe* D 47. Hier notiert Schubert auf der vierten Manuskriptseite sechs leere Takte für das Klavierzwischenspiel, wobei der fünfte Takt mit einer Fermate versehen ist:

- 57 Arthur Godel, Schuberts drei letzten Klaviersonaten (D 958–960). Entstehungsgeschichte. Entwurf und Reinschrift. Werkanalyse, Baden-Baden 1985 (Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten 69).
- 58 Siehe dazu die Edition in der *NGA IV/12* S. 207ff, die wohl aus Platzgründen den Notentext leider nicht in der originalen Anlage, sondern ein- oder zweizeilig wiedergibt.
- 59 In der Edition der AGA (XXI, Nr. 34) sind diese Stichnoten in Takt 77–79 bzw. 105–108 im normalen Notensatz gedruckt.

[S. A.] [T. B.] [Kl.]

al - le
Mir Göt - tern er - füllt sich...

Notenbeispiel 3: *Dithyrambe* D 47, Partiturentwurf T. 74ff
// = Zeilenwechsel

Zeilenweises Arbeiten

Eine nicht geringe Anzahl von Kompositionsszenen zeigt, dass Schubert an ausgefertigten Partituren zeilenweise gearbeitet hat, also nicht nach musikalischen Abschnitten gegliedert, sondern stimmenweise die Systeme ausgefüllt hat, bis eine Akkolade fertig war und die nächste Akkolade begonnen wurde. So entstand zeilenweise eine vollständige Partitur. Es liegt auf der Hand, dass die Melodiestimme einer neuen Akkolade – führende Instrumentalstimmen oder eine Singstimme – zuerst notiert wurde und sekundäre Stimmen zuletzt. Das erkennt man deutlich bei einzelnen Klavierkompositionen, z.B. bei der *Sonate in e* D 769A, dem dritten Satz der *Reliquien-Sonate* D 840 oder dem *Rondo in C*, unter D 279 (siehe Notenbeispiel 15, S. 215).

Aber auch ein berühmtes Streichquartettfragment liefert dafür einen Beleg. Im zweiten Satz vom *Streichquartett in c* D 703 bricht der vollständige Satz mit dem letzten Akkoladenwechsel ab, die erste Violine ist bis zum Ende der nächsten Zeile ausgeführt, das Violoncello nur bis zur ersten Takthälfte. Alle anderen Systeme dieser Akkolade sind leer. Das Notenbeispiel 4 macht deutlich, dass der Umbruch des Satzes mit dem Akkoladenwechsel nicht mit einem musikalischen Einschnitt zusammenfällt:

Notenbeispiel 4: *Streichquartett in c* D 703, Andante (T. 36–41)
// = Zeilenwechsel

Zeilenweises Arbeiten ist auch bei der Partiturausfertigung der „Unvollendeten“ D 759 zu erkennen. Hier entspricht eine Akkolade einer Partiturseite, ein Zeilenwechsel kommt also einem Seitenwechsel gleich. Unter Vorlage des Particellentwurfs dürfte Schubert die letzte beschriebene Seite der Partitur, Takt 10–20 des dritten Satzes, zeilenweise von oben nach unten ausgefüllt haben, beginnend mit der Streichergruppe. Das *tacet* der Flötenstimmen hat er, wie für seine Schreibweise üblich, durch die beiden Pausen am Beginn der Seite angedeutet; danach folgen die Stimmen der Oboe, Fagotte und Klarinetten, letztere in der Reihenfolge vertauscht. Der untere Stimmenblock der Blechbläser und der Bassinstrumente blieb unbeschrieben (siehe Abbildung 10, S. 234). Weniger deutlich ist diesbezüglich die Arbeitsweise bei zwei anderen großangelegten Instrumentalwerken, der *Ouvertüre* in D D 2A und der *Sinfonie* in D D 2B, die beide mit Ende der Seite in vollständig ausgeführten Akkoladen abbrechen.

Für den Bereich der Vokalkompositionen wird in Übersicht 3.1. versucht, die Kompositionsfragmente im Sinn eines fortschreitenden Arbeitsprozesses anzutragen. Die kürzesten, durchweg untextierten Beispiele bilden Gruppe I. Sie bestehen aus nur wenigen Takten Singstimme und sind aufgrund ihrer Knappheit nicht eindeutig dem zeilenweisen Arbeiten an einer vollständigen Partitur zuzuordnen. Einzelne Kompositionen könnten auch den Beginn eines Partiturent-

wurfs darstellen oder sollten vielleicht auch abschnittsweise ausgearbeitet werden. Wie auch immer – die ersten Aufzeichnungen für eine der intendierten Arbeitsweisen brechen am Ende der ersten Zeile ab.

Bei den Beispielen in Gruppe II ist von der ersten Akkolade bereits mindestens eine Zeile ausgeführt: bei D 778B die Singstimme bis Zeilenende, die Textierung bis zum vorletzten Takt; bei D 469 ist der Text bis zum Abbruch vollständig sowie vom Klavier die rechte Hand notiert; D 172 zeigt eine in allen Stimmen komplett ausgeführte Akkolade.

Bei Gruppe III geht es um die Ausfertigung der zweiten Akkolade, wobei D 725 im Gegensatz von D 144 eindeutig unabhängig von musikalischen Abschnitten gearbeitet ist.⁶⁰ Und bei dem Beispiel, das Gruppe IV bildet (D 577), sind bereits mehrere Seiten vollständig beschrieben. Der Abbruch geschah hier nach der Niederschrift von Singstimme und Text in der letzten Akkolade, noch bevor die Klavierstimme in die letzten beiden Zeilen notiert wurde.

Übersicht 3.1.: Zeilenweises Arbeiten bei Vokalkompositionen

Gruppe / Titel	aufgezeichnet:
I. <i>Nachklänge</i> D 873A <i>Wer nie sein Brot mit Tränen aß</i> , unter D 478/2 <i>Das war ich</i> , unter D 174	4 T Singst., untextiert 4 T Singst., untextiert 5 T Singst., untextiert
II. <i>Ich hab in mich gesogen</i> D 778B <i>Mignon</i> D 469 <i>Der Morgenstern</i> D 172	1 Akk. (=5T) Singst., textiert bis incl. T. 4 1 Akk. textierte Singst. + Klavier r.H. 1 vollst. Akkolade (= textierte Singst. + Klavier)
III. <i>Romanze</i> D 144 <i>Linde Weste wehen</i> D 725	1 vollst. Akk.. + 2 T. Singst. untextiert 2 vollst. Akkoladen
IV. <i>Entzückung an Laura</i> D 577	mehrere Seiten, letzte Akk.: textierte Singst., bis Zeilenende

Von praktischem Nutzen sind die so gewonnenen Erkenntnisse über Schuberts Arbeitsprozess bei der Rekonstruktion des verlorengegangenen Autographs der ersten Bearbeitung von *Auf den Tod einer Nachtigall* D 201. In der Abschrift von Ferdinand Schubert sind acht Takte des Klavierliedes vollständig ausgeführt, die letzten drei Takte nur in der Singstimme. Da der Abbruch des kompletten Satzes nicht mit einem musikalischen Einschnitt einhergeht, liegt eine zeilenweise Ausfertigung bzw. ein Akkoladenwechsel an dieser Stelle nahe.⁶¹ Die Abschrift gibt auch genau hier einen Zeilenumbruch wieder, und so ist anzunehmen, dass sich Ferdinand Schubert sehr eng an das Original gehalten hat und nicht nur den Notentext an sich getreu übernommen hat, sondern auch die Aufteilung der Takte innerhalb der Akkoladen.

60 Bei der *Romanze* D 144 trifft der Akkoladenwechsel möglicherweise zufällig mit einem musikalischen Einschnitt zusammen. Siehe dazu NGA IV/7 S. 201.

61 Siehe dazu die vervollständigte Edition von Reinhard van Hoorickx in: Revue Belge de Musicologie XXIV (1970), S. 94f.

Zeilenweises Arbeiten an einer Komposition hat zur Folge, dass der musikalische Verlauf nicht flüssig zu Papier gebracht werden kann, sondern – durch die Art der Niederschrift bedingt – in gleichkurze, willkürliche Abschnitte „zerhackt“ wird. Hat Schubert diese „unmusikalische“ Arbeitsweise tatsächlich bei einer ersten Niederschrift angewendet? Oder ist dieser spezielle Aufzeichnungsmodus nicht vielmehr ein Hinweis für die Existenz eines vorangegangenen Entwurfs, der Schubert als Vorlage diente? Für Letzteres spricht der Fall der „Unvollendeten“ D 759, bei der der Particellentwurf ja wenigstens noch bruchstückhaft erhalten ist. Zu allen anderen genannten Beispielen hat sich jedoch kein einziger Entwurf erhalten, weder als Particell noch als einzeilige Melodieaufzeichnung. Besonders flüchtige Schriftzüge, wie wir sie etwa im Autograph von D 725 finden, sprechen im Einzelfall doch eher für eine erste Niederschrift. Umfassendere Studien, die auch die Entwürfe zu vollständigen Kompositionen mit einbeziehen, werden in dieser Frage vielleicht mehr Klarheit bringen.

Abschnittweises Arbeiten

Das Gegenstück zu zeilenweisem Arbeiten ist das Arbeiten in Abschnitten, das ebenfalls in ausgefertigten Partituren von Kompositionenfragmenten belegt ist. Dabei hat Schubert die Komposition in kleineren Abschnitten gearbeitet: Ähnlich wie bei einem Partitorentwurf wurden jeweils zunächst die führenden Stimmen bis zum Ende eines formalen Einschnittes notiert, gegebenenfalls der Text hinzugefügt und danach wurden die restlichen Instrumentalstimmen dieser Passage ergänzt. In den Autographen erkennt man diese Arbeitsweise, wenn einzelne Stimmen oder der ganze Satz unabhängig vom Zeilenfall abbrechen. Besonders deutlich kommt dies bei der ersten Bearbeitung vom *Geistertanz* D 15 zum Ausdruck. Hier fehlt die Ausführung der linken Hand im Klavier bereits zwei Takte vor dem letzten Akkordenwechsel, nach welchem die Komposition in den Oberstimmen noch zwei Takte weitergeführt ist. Weitere Beispiele für abschnittsweises Arbeiten sind in der folgenden Übersicht zusammengestellt:

Übersicht 3.2.: Passagenweises Arbeiten in Vokal- und Instrumentalwerken

Titel	letzte Akkolade	Abbruch
<i>Requiem</i> D 435	5 T vollst. + 2 T Chor, Instrumentalbass	Beginn Kyrie
<i>Streichquartett in d/F</i> D 2C	2 T VI.1, je 1 T. VI.2, Va.	vor Kadenz
<i>Streichtrio in B</i> D 111A	3 T VI., Va., Vc.	vor Kadenz
<i>Streichtrio in B</i> D 471	3 T VI., Va., Vc.	Kadenz
<i>Der Geistertanz</i> D 15	2 T Pausen in Singst. + Kl.r.H.	Klavierzwischen-spiel
<i>Der Geistertanz</i> D 15A	1 T Pause in Singst. + Kl.	Klavierzwischen-spiel
<i>Lorma</i> D 327	1 T textierte Singst., 2 T Kl.r.H.	Klavierzwischen-spiel

Nur wer die Liebe kennt

D 513A

Über allen Zauber Liebe

D 682

Mahomets Gesang D 721

Johanna Sebus D 728

1 T textierte Singst.

2 T textierte Singst. + Kl.

2 T Pausen in Singst. + Kl.r.H., 1 T Kl.l.H. Klavierzwischen-spiel

3 T textierte Singst. + Kl.

Phrasenende

Phrasenende

Klavierzwischen-spiel

Klavierzwischen-spiel

Notenbeispiel 5: *Streichquartett in d oder F* D 2C, T. 26–35 (= Abbruch)
 // = Zeilenwechsel

Der Abbruch des Notentextes als Ganzes findet entweder am Ende einer musikalischen Sinneinheit, bei einer Kadenz oder in einem Klavierzwischenspiel statt. Nur in einem einzigen Fall, nämlich beim *Requiem* D 453, hat Schubert die Arbeit nach zwei Takten eines neuen Abschnitts, dem Beginn des Fugenthemas, abgebrochen. Bei dem *Streichquartett in d oder F* D 2C (siehe Notenbeispiel 5) und dem *Streichtrio in B* D 111A endet die Niederschrift unmittelbar vor dem Schlusston einer Binnenkadenz, wobei der Abbruch bei D 2C auf eine komplexere Ausführung der einzelnen Stimmen hinweist. Dass der Wechsel vom vollständigen zum partiell ausgeführten Satz mit dem Akkoladenwechsel zusammenfällt, mag darauf hinweisen, dass Schubert längere Abschnitte auch zeilenweise gearbeitet hat.

Einen interessanten Sonderfall, der den Verdacht nach kombinierter Arbeitsweise erhärtet, stellt das Klavierlied *Nur wer die Liebe kennt* D 513A dar. Schubert dürfte die Niederschrift zunächst zeilenweise ausgeführt haben, die ersten beiden Akkoladen (= 11 Takte) sind vollständig notiert. Mit Beginn der dritten Akkolade, die nicht mit einem musikalischen Einschnitt zusammenfällt, hat er jedoch offensichtlich auf passagenweises Arbeiten umgestellt. In den nächsten Akkoladen (= weitere 11 Takte) ist nur die textierte Singstimme ausgeführt, die am Ende einer Phrase, im ersten Takt der letzten Akkolade, abbricht.

Die Textierung von Vokalkompositionen

Kompositionsfragmente können auch einen Hinweis dafür geben, in welchem Stadium des Arbeitsprozesses Schubert den Text von Vokalkompositionen hinzugefügt hat. Bei der Durchsicht der knapp fünfzig abgebrochenen Werke entsteht der Eindruck, dass für Schubert die Textunterlegung in der Regel kein sekundäres Element der Niederschrift war, sondern zu den ersten Schichten der Aufzeichnung gehörte.

Die abgeschlossenen Partiturentwürfe zu den Bühnenwerken *Sakuntala* D 701, *Rüdiger* D 791 und *Sophie(?)* D 982, der Partiturentwurf von *Fröhliches Scheiden* D 896 und das *Kyrie in a* D 755 sowie fast alle Nummern des Particellentwurfs von *Der Graf von Gleichen* D 918 zeigen, dass Schubert schon bei der ersten Niederschrift den Text durchlaufend niederschreibt, eine Arbeit, die durchaus auch erst in einer späteren Arbeitsphase erfolgen hätte können. Andere Partiturentwürfe lassen weiters erkennen, dass der Text passagenweise unterlegt wurde: bei *Dithyrambe* D 47, *Gesang der Geister über den Wassern* D 705 und bei *Die Allmacht* D 875A bricht die Textierung mehrere Takte vor dem Abbruch der gesamten Komposition ab.

Es gibt allerdings auch Beispiele, die vermuten lassen, dass sich Schubert in einzelnen Fällen durch die Arbeit der Textunterlegung am Fortschreiten der Niederschrift behindert fühlte. So etwa hat er bei dem Particellentwurf von *Die Schlacht* D 387 nur die ersten 48 Takte textiert und dann nur mehr vereinzelt Textmarken gesetzt. Auch die Partiturentwürfe von der letzten Nummer der *Bürgschaft* D 435, der *Lebenstraum* D 39 und *Abend* D 645 weisen nur am

Beginn eine Textunterlegung auf. Lücken in der Textierung, wie sie bei einigen Nummern von *Der Graf von Gleichen* D 918 und *Adrast* D 137 vorkommen, mögen mit der insgesamt flüchtigen Schreibweise zusammenhängen, die typisch für Entwürfe ist.

Die enge Koppelung des Textes an die Singstimme ist auch bei ausgefertigten Partituren zu erkennen, indem zuerst die Singstimme (zeilen- oder passagenweise) notiert, dann der Text unterlegt und erst in der Folge der Instrumentalbegleitsatz ausgeführt wird. Bei den Kompositionsfragmenten, die zeilenweises Arbeiten belegen, wird dies vor allem bei den Beispielen von Gruppe II und IV evident (siehe Übersicht 3.1., S. 140). Bei abschnittsweise gearbeiteten Vokalfragmenten ist auffällig, dass der Text immer bis zum Abbruch der Singstimme ausgeführt ist. Das ist bei dem *Requiem* D 453 der Fall, das bereits nach zwei Takten Fugenthema abbricht, ebenso bei dem Klavierlied *Nur wer die Liebe kennt* D 513A, das zu Beginn einer neuen Zeile abbricht. Dass Schubert auch bei einer passagenweisen Ausarbeitung den Text zeilenweise unterlegte, zeigt die erste Bearbeitung vom *Punschlied*, unter D 277.⁶² Bei der Komposition für Männerquartett und Klavierbegleitung sind bis zum Abbruch im ersten Takt der zweiten Akkolade nur die Singstimmen ausgeführt, die erste Akkolade ist bereits textiert.

Abschließend sollen noch drei gänzlich ohne Text gebliebene Kompositionsfragmente erwähnt werden, die Ausnahmen von den oben dargestellten Arbeitsabläufen darstellen: der balladenartige, ganz früh zu datierende 394 Takte lange *Gesang in c* D 1A; das Klavierlied *An den Mond* D 311, welches aus 12 Takten untextierter Singstimme in zweieinhalb Akkoladen besteht; sowie der *Liedentwurf in A* D 555, bei dem Schubert bis zum Seitenabbruch 25 Takte vollständigen Notensatz, jedoch keine einzige Silbe Textunterlegung (und auch keinen Kopf) notiert hat.⁶³

Der Arbeitsablauf bei Zyklusfragmenten

Eine zyklische Komposition – darunter verstehe ich ein Vokal- oder Instrumentalwerk, das aus mehreren abgeschlossenen Nummern besteht – muss nicht notwendigerweise in der gültigen Reihenfolge ihrer Einzelnummern entstanden sein. Die Kompositionsfragmente in zyklischer Anlage bieten aufgrund ihres vorzeitigen Abbruchs bzw. aufgrund ihres entwurfsartigen Zustandes eine Möglichkeit, einen Einblick in den internen Arbeitsablauf zu bekommen.

Eine eigene Gruppe unter den zyklischen Kompositionen stellen die Bühnenwerke dar, die besonders umfangreich sind und durch einzelne Akte und Gesangsnummern mehrfach untergliedert werden. Die vorliegenden Kompositionsfragmente, die in diesem Genre einen unverhältnismäßig großen Anteil haben, lassen erkennen, dass Schubert sich im Wesentlichen bei der musikalischen

62 Vgl. dazu das Faksimile in Mühlhäuser, *Lund Tafel XXVI*.

63 Vgl. dazu die beiden Leitner-Lieder D 896AB, bei denen die Ursache dafür in der Vorläufigkeit des Partiturentwurfs zu finden ist (s. „Kopf- und Titelseite“ oben).

Ausarbeitung an die Anordnung des Librettos gehalten hat. Denn auch wenn Nummern auf eigenständigen Faszikel nachträglich an die der Textvorlage entsprechende Stelle eingeordnet werden konnten, so ist doch zumindest die Nummernfolge bis zum Abbruch hin lückenlos gegeben.

Allerdings können bei jenen Bühnenwerken, bei denen das Libretto verloren gegangen ist, Zweifel auftreten, ob die vorliegende Nummernabfolge tatsächlich der Textvorlage entspricht. Das ist der Fall bei *Adrast* D 137, bei dem die Lagen des heute geteilten Manuskripts möglicherweise durcheinander gerieten.⁶⁴ Auch bei *Sakuntala* D 701 lassen Lücken in der autographen Nummerierung der einzelnen Musikstücke den Verdacht aufkommen, dass „der Handlungsablauf noch weitere [dazwischengeschaltete] Musiknummern erforderte.“⁶⁵ Bei den Bühnenkompositionen *Sophie(?)* D 982 und *Rüdiger* D 791 kommt zum Verlust des Librettos noch der geringe Umfang von drei bzw. zwei Nummern hinzu, der Aussagen über die Anordnung der Partiturentwürfe kaum möglich macht.

Das einzige Bühnenwerk, bei dem man mit großer Wahrscheinlichkeit einen komplexeren Arbeitsablauf feststellen kann, ist Schuberts letzte Oper, *Der Graf von Gleichen* D 918. Das durchwegs als Particellentwurf notierte Werk ist auf einem Hauptmanuskript und drei eigenständigen Konvoluten überliefert, wobei letztere vor allem durch ihre äußere Form als „Taschenmanuskript“ auffallen.⁶⁶ Übersicht 3.3. macht deutlich, wie sich die Nummernfolge über die vier Manuskripte verteilt:

Übersicht 3.3.: Die inhaltliche Reihung im Autograph von *Der Graf von Gleichen* D 918⁶⁷

<u>1. Akt</u>	Haupt-Ms.:	1 2 3 4	7	9 10 11/1	„Finale“
	Konvolut 1:	5 6	8		
	Konvolut 2:			11/2	„Ende des 1. Akts.“
<u>2. Akt</u>	Haupt-Ms.:	12 13 14 15 16	18	20/1 22 24 25 23 26	
	Konvolut 3:		17	19 20/2 21	

Freilich ist auch hier denkbar, dass Schubert sich bei der musikalischen Ausarbeitung der Librettonummern an deren Reihenfolge hielt, je nach äußeren Umständen jedoch das Manuskript wechselte – auch wenn gleichbleibender Schriftduktus und Tintenqualität im Hauptmanuskript eher für einen durchgehenden Beschreibungsprozess sprechen. Mit Sicherheit ist aber zumindest die Nummer 23⁶⁸ nicht im Anschluss an Nummer 22, sondern als Nachtrag komponiert wor-

64 s. dazu Christian Pollack, Franz Schubert. Bühnenwerke. Kritische Gesamtausgabe der Texte. hg. von dems., Tutzing 1988 (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 3), S. 423, der eine gegenüber dem Deutsch-Verzeichnis abweichende Anordnung vorschlägt.

65 Pollack, *Bühnenwerke* S. 533.

66 zum Manuskriptcharakter siehe oben, S. 136.

67 nach Ernst Hilmar, Kommentar zu: Franz Schubert. *Der Graf von Gleichen*, hg. von dems., Tutzing 1988 (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 2).

68 Nummerierung nach Hilmar, *Graf von Gleichen*; im *Deutsch-Verzeichnis* ist dies Nr. 20c.

den. Hier dürfte Schubert also bei der ersten Niederschrift einzelne Nummern vorgezogen und fehlende nachträglich ergänzt haben, wobei gegenüber dem Libretto nur die beiden letzten Nummern fehlen. Bei der (nicht mehr erfolgten) Ausfertigung in Partiturschreibweise hätte er die originale Reihenfolge leicht wieder herstellen können.

Schließlich ist bei den fragmentarischen Bühnenwerken noch zu bemerken, dass nur in einem einzigen Fall – dem Frühwerk *Der Spiegelritter* D 11 – auch eine Ouvertüre vorliegt. Bei allen späteren Kompositionsfragmenten dieses Genres dürfte Schubert die Ouvertüre als Letztes geplant haben. Dass Ouvertüren gegenüber dem zugehörigen Bühnenwerk ein gewisses Eigenleben führten und mit diesem sogar in einem eher lockeren Zusammenhang stehen konnten, ist mehrfach belegt. So ist bekanntlich als Ouvertüre zu *Rosamunde* D 797⁶⁹ ursprünglich jene von *Alfonso und Estrella* D 732 verwendet worden, später die Eröffnungskomposition zu *Die Zauberharfe* D 644. Schuberts Bearbeitung der Ouvertüre zu *Fierabras* D 798 für Klavier zu vier Händen ist mit der Opuszahl 76 als eigenständige Publikation in Druck gegangen. Ebenso lässt die Ouvertüre zum *Spiegelritter* D 11 eine eigenständige Werkgeschichte erkennen. Denn obwohl die Arbeit an der Oper abgebrochen wurde, hat Schubert von der Ouvertüre bereits eine Reinschrift angefertigt.

Auch im Bereich der Instrumentalmusik, insbesondere bei Sinfonien, Streichquartetten, Streichtrios und Klaviersonaten, scheint Schubert bei zyklischen Kompositionen im Allgemeinen nach der geltenden Satzfolge gearbeitet zu haben. Wenn Sätze eines Zyklus fehlen, dann jeweils die letzten (siehe Übersicht 3.6., S. 151). Die Autographen weisen weiters darauf hin, dass Schubert Satz für Satz gearbeitet hat, also den folgenden Satz erst begann, wenn der vorangehende bis zu einem Punkt gearbeitet war, der aus der Sicht des Komponisten einen gewissen Abschluss darstellte. Dabei konnte der Satz bis zum finalen Doppelstrich geführt sein, er konnte aber auch – wie bei vielen Klaviersonaten und Sinfonieentwürfen – bei Einsatz der Reprise abbrechen.⁷⁰ Eine Abweichung von diesem Arbeitsmuster finden wir nur in der *Sinfonie in D* D 936A, die ebenso wie *Der Graf von Gleichen* D 918 zu Schuberts letzter Komposition ihres Genres zählt. Bei dem flüchtigen Particellentwurf dokumentiert die Niederschrift viel stärker als gewohnt den Entstehungsprozess der Sinfonie, die durch umfangreiche Ausstreichungen, neuerliche Anläufe zu einzelnen Sätzen sowie durch Nachträge und Umarbeitungen erst nach und nach Gestalt annimmt.

Zu Schuberts gewohnter Arbeitsweise dürfte auch gehört haben, dass er zyklische Kompositionen im Entwurfsstadium bis zum letzten Satz anlegte und erst dann, in einer nächsten Arbeitsphase, mit der Ausarbeitung begann. Vor diesem Hintergrund erscheint der Bruch im Autograph der *Sonate in E* D 459, bei der der erste Satz in Reinschrift, der zweite jedoch in Entwurfsschrift ausgeführt ist, erklärend bedürftig.⁷¹ Ebenso signalisiert die Tatsache, dass Schubert trotz

69 Siehe dazu Hans-Joachim Hinrichsen, Die kleineren Orchesterwerke, in: *Schubert Handbuch* S. 513–547; S. 532ff.

70 Siehe dazu den Abschnitt „Der Ort des Abbruchs“, S. 149.

71 Siehe dazu meinen Aufsatz „Die wiederentdeckte‘ unvollendete *Sonate in E* D 459 und die

des vorzeitigen Abbruchs der Particellentwürfe zur „Unvollendeten“ D 759 mit der Partiturausfertigung der Sinfonie begonnen hat, Ungereimtheiten in der Entstehungsgeschichte.⁷²

Akkoladenwechsel und Seitenwechsel

Bei der ersten Niederschrift eines Werkes wird der musikalische Schreibprozess, der von inneren Klangvorstellungen vorangetrieben wird, durch Äußerlichkeiten wie das Aufbereiten einer neuen Akkolade mittels Akkoladenklammer, oft auch durch Schlüsselung und Vorzeichensetzung, immer wieder minimal unterbrochen. Ein Akkoladen- oder Seitenwechsel mag daher für Schubert auch einen Moment des Innehaltens bedeutet haben. Zugleich fällt auf, dass ein Wechsel des Aufzeichnungsmodus bei größer dimensionierten Kompositionen wie auch bei kleineren Vokalwerken genau an diesem kritischen Punkt zu beobachten ist. Einen Wechsel von vollständiger Partitur zum Partiturentwurf bei Seiten- bzw. Zeilenwechsel finden wir bei der *Sinfonie in E* D 729 (Seite 20/21), bei einem Chor von *Adrast* D 137 (Nr. 10), bei der letzten Nummer der Oper *Die Bürgschaft* D 435, den Kompositionen für Vokalensemble *Dithyrambe* D 47, dem *Gesang der Geister über den Wassern* D 705 und bei *Die Allmacht* D 875A sowie bei dem Klavierlied *Nur wer die Liebe kennt* D 513A. Seitenwechsel, verbunden mit einer neuen Papierlage, konstatiert man auch bei der letzten Nummer von *Der Spiegelritter* D 11, bei dem Schubert von Partiturschreibweise zum Particellentwurf umstellt.

Eine nicht geringe Anzahl von Kompositionsfragmenten erweckt überdies den Eindruck, das oben angedeutete Innehalten bei Akkoladen- oder Seitenwechsel habe zum Abbruch einer Komposition beigetragen. Abbruch bei Seitenwechsel finden wir beim *Gesang in c* D 1A, bei der *Ouvertüre in D* D 2A, der *Sinfonie in D* D 2B, dem Particellentwurf zur *Sinfonie in D* D 708A (Trio) und dem *Klavierstück in C* D 916B,⁷³ Abbruch bei Akkoladenwechsel im *Allegretto in c* D 900, beim *Klavierstück in c* D 916C sowie bei den Vokalkompositionen *Ich hab in mich gesogen* D 778B, *Der Morgenstern* D 172, *Mignon* D 469 (jeweils nach der ersten Akkolade) und *Linde Weste wehen* D 725 (nach der zweiten Akkolade).

Kanzellierungen

Zwölf Kompositionsfragmente, also etwas mehr als ein Sechstel des überlieferten Bestandes, sind kanzelliert. Diese Ausstreichungen sind in der überwiegenden

Fünf Klavierstücke von Franz Schubert, in: Archiv für Musikwissenschaft LVII (2000), S. 130–150, dort S. 139f.

72 Siehe dazu den Abschnitt V.1. Die *Sinfonie in h-Moll* D 759 (genannt „Die Unvollendete“), S. 229.

73 Überlegungen, ob es sich in einzelnen Fällen nicht um ein Überlieferungsfragment handelt, werden S. 82 angestellt.

Mehrzahl der Fälle nicht isoliert auf die abgebrochene Komposition bezogen, sondern stehen im Zusammenhang mit den im selben Autograph unmittelbar anschließenden Werken. Dabei entsteht der Eindruck, dass Schubert nicht unmittelbar nach dem Abbruch die Niederschrift ausgestrichen hat, um etwa das Notierte für ungültig zu erklären, sondern erst, als in den freigebliebenen Notensystemen eine neue Komposition festgehalten wurde, um mögliche Unklarheiten auszuschalten.

Schwer zu verifizieren ist diese Annahme bei einem durchgehenden Arbeitsprozess, wie beim *Punschlied*, unter D 277 und bei *Wer nie sein Brot mit Tränen aß*, unter D 478/2. Hier schloss Schubert einen weiteren Anlauf zu einer Bearbeitung desselben Textes ohne Unterbrechung der Niederschrift direkt an und kanzellierte dafür den abgebrochenen Notentext ohne zeitliche Unterbrechung. Ebenso durchlaufend ist der Arbeitsprozess bei *Der Morgenstern* D 172, möglicherweise auch bei der *Romanze* D 144 und bei dem Vokalquartett *Nachklänge* D 873A, sowie beim *Rondo in C für Klavier*, unter D 279, denen im Manuscript andere Liedkompositionen folgen. Das abgebrochene und doppelseitig kanzellierte *Streichtrio in B* D 111A hat Schubert noch am selben Tag in das *Streichquartett in B* D 112 umgearbeitet.

Klarer als bei den bisher genannten Beispielen tritt der Bezug der Kanzellierung zum nächstfolgenden Werk bei *Lorma* D 327 hervor. Das Klavierlied ist ungewöhnlich sorgfältig auf einem Einzelblatt und einem Doppelblatt notiert, wobei letzteres nur in den ersten beiden Akkoladen der Deckseite beschrieben wurde und zunächst unkanzelliert blieb. Zu einem späteren Zeitpunkt verwendete Schubert dasselbe Doppelblatt für die Niederschrift der Klavierkompositionen *Scherzo in D* und *Allegro in fis* D 570, strich nun dort (und nicht auch auf dem Einzelblatt) den bestehenden Notentext aus und schloss in der nächsten Akkolade an. Bei den Klavierliedern *Nur wer die Liebe kennt* D 513A und *Mignon* D 469 (siehe Abbildung 6, S. 94) erkennt man aufgrund der unterschiedlichen Tintefarben, dass die Kompositionsfragmente erst im Zusammenhang mit späteren Eintragungen im Manuscript ausgestrichen wurden.

Nur zwei Kompositionen weisen Kanzellierungen auf, die unmittelbar mit der abgebrochenen Niederschrift zusammenhängen und damit das Werk, unabhängig von anderen Eintragungen, für ungültig erklären. Bei dem vierstimmigen Kanon *Das Grab* D 329A, einem Studienfragment, wird zwar aufgrund einer weiteren Bearbeitung desselben Textes auf der Rückseite des Autographs ein durchgehender Arbeitsprozess suggeriert, Schrift und Tinte sprechen jedoch dagegen. Die kreuzweise Ausstrichung gehört zeitlich zur Niederschrift von D 329A. Außergewöhnlich und diesbezüglich eindeutig ist auch eine zweite Bearbeitung des Textes *Das war ich*, unter D 174, von Theodor Körner. Im Anschluss an eine andere, vollständige Liedkomposition hat Schubert mit der Niederschrift der Singstimme begonnen und bereits nach den ersten Notenzeichen grundlegende *ad hoc*-Korrekturen vorgenommen. Mit Ende des ersten Systems gibt er die Arbeit daran auf und streicht sowohl den Notentext als auch den Kopf der Komposition aus. Die restlichen Systeme der Seite sind frei geblieben.

Kanzellierungen von fremder Hand sind bei zwei anderen Kompositionssfragmenten – *Mahomets Gesang* D 721 und *Die gefangenen Sänger* D 712 – zu vermuten. Sie dürften im Zusammenhang mit der Drucklegung von abgeschlossenen Kompositionen stehen, die auf demselben Manuskript aufgezeichnet sind.

4. DER ABBRUCH

Der Ort des Abbruchs

Wie bereits einleitend festgestellt wurde, weist der Umfang von Kompositionssfragmenten eine große Spannbreite auf. Der Abbruch kann bereits nach wenigen Takt(en), er kann aber auch nach mehr als hundert notierten Takt(en) erfolgen sein, wobei außerdem die Arbeitsweise bzw. die Art der Aufzeichnung zu berücksichtigen ist. Es wäre sicherlich interessant, von jedem einzelnen Kompositionssfragment den prozentuellen Anteil vom fiktiven Ganzen abzuschätzen. In vielen Fällen – vor allem dann, wenn kein Text zugrunde liegt oder die Textvorlage unbekannt ist – kann jedoch der Umfang des fiktiven Ganzen nur schwer eruiert werden, und unterschiedliche sowie in ein und demselben Werk wechselnde Arbeitsmethoden lassen kaum sinnvolle Vergleiche zu.

In der folgenden Übersicht soll ein Eindruck von der Vielfalt der Abbrüche vermittelt werden. Dabei sind zunächst nur nichtzyklische Kompositionssfragmente angeführt, also Werke, die in einem Stück durchgehen. Fragmente, deren ursprüngliche Länge aufgrund ihrer bruchstückhaften Überlieferung nicht angegeben werden kann, werden hier vernachlässigt. Die Länge der abgebrochenen Werke, das Ordnungskriterium der Übersicht, relativiert sich durch die hinzugefügte Kurzbeschreibung:

Übersicht 3.4.: nichtzyklische Kompositionssfragmente⁷⁴

-
- 4 Takte untextierte Oberstimme: *Nachklänge* D 873A, *Wer nie sein Brot mit Tränen aß*, unter D 478/2
 - 5 Takte untextierte Singstimme: *Das war ich*, unter D 174
 - 5 Takte Oberstimme: *Ich hab in mich gesogen* D 778B
 - 5 Takte Klavierlied: *Der Morgenstern* D 172
 - 6 Takte Klaviersatz: *Rondo in C*, unter D 279
 - 7 Takte Oberstimmen: *Punschlied*, unter D 277
 - 7 Takte Klavierlied: *Romanze* D 144, *Mignon* D 469
 - 11 Takte Klavierlied: *Auf den Tod einer Nachtigall* D 201 (Abschrift)
 - 12 Takte textlose Singstimme von Klavierlied: *An den Mond* D 311
 - 11 Takte vollständige Partitur Duett+Kl.: *Linde Weste wehen* D 725
 - 30 Takte Klavierlied: *Über allen Zauber Liebe* D 682
 - 31 bzw. 32 Takte einzeliger Melodieentwurf: *Tänze* D 980E
 - 33 Takte ein- bis zweizeiliger Melodieentwurf: *Liedentwurf in C* D 916A
 - 35 Takte Klaviovorspiel: *Die Schlacht* D 249
- 74 Nicht genannt sind hier Kompositionssfragmente, deren ursprüngliche Länge aufgrund ihrer bruchstückhaften Überlieferung nicht angegeben werden kann.

- 39 Takte Klavierlied: *Mahomets Gesang* D 721
 46 Takte Klaviersatz/Particellentwurf?: *Allegretto in c* D 900
 47 Takte Klavierlied: *Lorna* D 327
 51 Takte Klavierlied: *Der Geistertanz* D 15
 63 Takte Orchesterpartitur: *Ouvertüre in D* D 2A
 81 Takte Klavierlied: *Johanna Sebus* D 728
- 101 Takte Klavierlied: *Der Geistertanz* D 15A
 122 Takte Partiturentwurf: *Die Allmacht* D 875A
 127 Takte Klaviersatz: *Klavierstück in C* D 916B
 139 Takte Partiturentwurf: *Gesang der Geister über den Wassern* D 705
 170 Takte Klaviersatz: *Klavierstück in c* D 916C
-
- 231 Takte Klaviersatz: *Allegretto in C* D 346
 231 Takte weitgehend textloses Klavierlied: *Lebenstraum* D 39
 394 Takte textloses Klavierlied: *Gesang in c* D 1A
 522 Takte abgeschlossenes Particell: *Die Schlacht* D 387

Bei zyklischen Kompositionsfragmenten ist eine vergleichende Bewertung noch schwieriger. Ist etwa die ausgefertigte Partitur des Singspiels *Der Spiegelritter* D 11, von dem die Ouvertüre und acht Nummern vorliegen, weiter fortgeschritten als die Oper *Sakuntala* D 701, von der elf Nummern in Form eines Partiturentwurfs vorliegen? Und wo reiht sich *Der Graf von Gleichen* D 918 ein, dessen 26 Nummern als Particellentwurf notiert sind? Übersicht 3.5. ist daher nur chronologisch gereiht, mit zusätzlichen Angaben zum Umfang des Bestandes:

Übersicht 3.5.: Bühnenwerke, chronologisch gereiht

<i>Der Spiegelritter</i> D 11	1811/12?	Ouvertüre + 8 Nummern in Partitur
<i>Die Bürgschaft</i> D 435	1816	16 Nummern in Partitur
<i>Sophie(?)</i> D 982	1819/20?	3 Nummern in Partiturentwurf
<i>Adrast</i> D 137	1819/20?	9 Nummern in Partitur + 4 Nummern in Partiturentwurf
<i>Sakuntala</i> D 701	1820	11 Nummern in Partiturentwurf
<i>Rüdiger</i> D 791	1823	2 Nummern in Partiturentwurf
<i>Der Graf von Gleichen</i> D 918	1827	26 Nummern in Particellentwurf

Bei den instrumentalen Zyklusfragmenten Sinfonie, Streichquartett, Streichtrio und Klaviersonate kann der Umfang (und damit verbunden das Maß des Fortschritts) an der Satzzahl und an der Vollständigkeit der Einzelsätze gemessen werden (siehe Übersicht 3.6.). Dabei ist jedoch zu bedenken, dass insbesondere bei den Klaviersonaten in vielen Fällen Unklarheit darüber besteht, ob Schubert eine drei- oder ein viersätzige Sonate in Arbeit hatte.⁷⁵

Nicht nur der äußere Ort, auch der innere Ort des Abbruchs ist so vielfältig, dass sich generalisierende Aussagen nur bedingt machen lassen. Bemerkenswert scheint mir, dass sich unter den Kompositionsfragmenten eine Anzahl von Vo-

75 Siehe dazu den Abschnitt „Sonaten“, S. 216.

kalkompositionen finden, die bereits bei der musikalischen Ausgestaltung der ersten Textzeilen ein unvermitteltes Ende finden. Noch innerhalb der Themenbildung bricht auch das *Rondo in C*, unter D 279 ab. Im Gegensatz dazu stehen die umfangreichen abgeschlossenen Entwürfe, wie etwa *Die Schlacht* D 387 oder die *Sinfonie in E* D 729, die den vollständigen Werkverlauf wiedergeben.

Übersicht 3.6.: Der Bestand an Sätzen bei instrumentalen Zyklusfragmenten⁷⁶

1. Satz	[??] <i>Sinfonie in D</i> D 2B [??] <i>Streichquartett in c</i> D 103 <i>Streichtrio in B</i> D 111A <i>Sonate in fis</i> D 571 <i>Sonate in cis</i> D 655 <i>Sonate in e</i> D 769A	Satz unvollständig Satz unvollständig Satz unvollständig Satz unvollständig Satz unvollständig abgebrochene Reinschrift
1.+2. Satz	<i>Sinfonie in D</i> D 615 <i>Sonate in C</i> D 613 <i>Streichquartett in c</i> D 703 <i>Streichtrio in B</i> D 471 [?] <i>Sonate in E</i> D 459 [??] <i>Sonate in E</i> (D 459A/3+349)	beide Sätze unvollständig beide Sätze unvollständig 2. Satz unvollständig 2. Satz unvollständig 2. Satz unvollständig 2. Satz Bruchstück
1.-3. Satz	<i>Sinfonie in D</i> 936A <i>Sonate in f</i> D 625 <i>Sinfonie in h</i> D 759 [??] <i>Sonate in E</i> D 157 [??] <i>Sonate in C</i> D 279 [??] <i>Sonate in e</i> D 566	alle 3 (oder 4?) Sätze unvollständig 1. und 3. Satz unvollständig 3. Satz unvollständig 3 vollständige Sätze 3 vollständige Sätze 3 vollständige Sätze
1.-4. Satz	<i>Sinfonie in D</i> D 708A <i>Sinfonie in E</i> D 729 <i>Sonate in C</i> D 840	alle 4 Sätze unvollständig alle 4 Sätze im Partiturentwurf fertig letzten 2 Sätze unvollständig

Auffallend ist weiters der Abbruch von Klaviersätzen in Sonatenhauptsatzform. Die überwiegende Mehrzahl dieser Kompositionsfragmente endet entweder mit der Exposition, bei der Überleitung zur Reprise oder wenige Takte nach Beginn der Reprise.⁷⁷ In ähnlicher Weise brechen andere Instrumentalwerke in Reprisenform ab, so etwa das Scherzo der *Sinfonie in D* D 708A, *Zwei Tänze* D 980A und das *Klavierstück in c* D 916C.

Abbrüche nach dem Wechsel der Arbeitstechnik finden wir bei den jeweils letzten Nummern vom *Spiegelritter* D 11 und der *Bürgschaft* D 435, sowie bei den beiden Schlusssätzen der *Reliquien-Sonate* D 840. In Zusammenhang mit einem Abschnitt in Fugentechnik stehen die Abbrüche im Kyrie des *Requiem* D

76 Kompositionsfragmente, bei denen nicht klar ist, ob es sich um einen Kopf- oder um einen nachfolgenden Satz handelt, wurden hier nicht berücksichtigt. Die den Titeln vorangestellten Fragezeichen sollen auf Zweifel in der Fragmenthaftigkeit der jeweiligen Komposition aufmerksam machen.

77 Siehe dazu den Abschnitt „Einzelsätze und Sonatensätze“, S. 200.

435 sowie die Vertonung der letzten Textzeilen des Chorlieds *Die Allmacht D 875A*, die mit den Worten „Groß ist Jehova“ beginnen.

Der Grund des Abbruchs

Zu den vordringlichsten Fragen bei den Kompositionsfragmenten gehört wohl die Frage nach den Ursachen, aufgrund derer Schubert eine Komposition abgebrochen hat. Ihre Beantwortung würde uns helfen, diesen Werken die von Schubert selbst beigemessene Bedeutung zu verleihen, Kompositionsprobleme zu verstehen, einen besseren Einblick in Entwicklungslinien im Gesamtœuvre zu gewinnen sowie Werk- und Selbstverständnis des Komponisten auszuleuchten. Zugespitzt kann der Abbruch nämlich aus zwei völlig konträren Gründen erfolgt sein: ein Kompositionsfragment kann ein Scheitern an einem Werk dokumentieren, es kann aber ebensogut ein in den Augen Schuberts gelungenes Werk sein, das er deshalb nicht weiter geschrieben hat, weil er sich schon im Klaren war, wie es fortzuführen ist, und die Vervollständigung nur einer späteren, dann aber nicht mehr ausgeführten Arbeitsphase überließ. Daneben gibt es freilich noch eine Reihe anderer Möglichkeiten, die Schubert zum Abbruch des Kompositionssprozesses veranlasst haben können. Leider sind aber die Voraussetzungen für eine zuverlässige Klärung dieser Fragen insgesamt schlecht.

Was sich weder aus dem musikalischen Text noch aus dem Autograph mit Sicherheit herauslesen lässt, kann aufgrund fehlender Dokumente auch nicht durch persönliche Äußerungen Schuberts erhellt werden. In einem einzigen Dokument erfahren wir den Grund für den vorläufigen Abbruch einer Arbeit, die vermutlich später fortgesetzt wurde. Schubert schreibt an Ferdinand, dem er offensichtlich versprochen hatte, zu einem bestimmten Termin ein Offertorium zu liefern:

„Lieber Bruder! Da ich wegen gestriger Lumperey heut marody war, so hab ich an dem Offertorium nichts gemacht, es wird also nicht fertig.“⁷⁸

Unsicherheiten in der Datierung machen es schwer herauszufinden, welches konkrete Werk damit gemeint war. Ein abgebrochenes Offertorium ist jedenfalls nicht überliefert.⁷⁹ Dennoch ist das Dokument lehrreich. Es warnt vor der Gefahr, die Ursachen für den Abbruch primär in dem Werk selbst zu suchen und die persönlichen Lebensumstände, und seien sie noch so banal, zu vernachlässigen. Oft mag aber auch nicht ein einziger Grund für den Abbruch verantwortlich sein, sondern ein komplexes Ursachenbündel.

In den meisten Fällen kann man um weitreichende Detailuntersuchungen nicht umhin, Untersuchungen, die für die Kompositionsfragmente als Gesamtes in diesem Rahmen jedoch nicht geleistet werden können. Für den besser abgrenzbaren Bereich der Klaviermusik und für ausgewählte Beispiele verschiedener

78 Deutsch, Dokumente S. 116.

79 „Das Offertorium war wohl Schuberts zweites von 1815, zu dem er aber erst 1823 die Bläserstimmen hinzukomponiert hat.“ (Deutsch, Dokumente S. 116).

Genres wird dies in den Folgekapiteln unternommen. Im Folgenden soll aber doch versucht werden, die Fülle von Ursachen darzustellen,⁸⁰ wobei auf Meinungen aus der Schubert-Forschung zurückgegriffen wird, die meist einer verlässlichen Grundlage entbehren. Herausgenommen aus ihrem Kontext entlarven sich diese meines Erachtens von selbst. Unabhängig davon werden aber auch Beispiele angeführt, bei denen die Abbruchursache unmittelbar ins Auge springt.

Gründe „innerhalb“ des Werkes

Beginnen wir mit den Gründen, die in dem abgebrochenen Werk selbst zu finden sind. Es ist durchaus denkbar, dass Schubert sich dabei „verkomponiert“ hat (ein Ausdruck, der aus dem zeitgenössischen Sprachschatz stammt),⁸¹ indem er im Verlauf der Niederschrift auf Bahnen gelangt ist, die er nicht weiterverfolgen wollte oder nicht weiterverfolgen konnte. Die Ursachen dafür können einzelne Parameter des musikalischen Satzes oder auch den gesamten Notentext einer Komposition betreffen.

Schwierigkeiten bei der metrischen und melodischen Gestaltung lässt die Vertonung der ersten Textzeilen von „Das war ich“ erkennen, einem Gedicht von Theodor Körner. Schubert hat denselben Text mehr als ein Jahr zuvor schon in Musik gesetzt (D 174). In einer zweiten Bearbeitung wollte er offensichtlich den Text sehr anders behandeln, er wählte sowohl eine andere Tonart (statt G-Dur nun D-Dur) als auch ein anderes Metrum (statt 3/4 Takt zunächst einen ungewöhnlichen 2/8 Takt). Die ersten Textwörter erscheinen nun gegenüber der ersten Bearbeitung gleichförmiger rhythmisirt. Doch damit schien Schubert nicht zufrieden zu sein. Das Notenbeispiel 6 (S. 154) zeigt, dass er nach fünf Takten in einem zweiten Anlauf nicht nur die Taktzeichen veränderte, sondern auch die Takteinteilung selbst, und damit verbunden die Schwerpunktsetzung in der Melodiestimme. Nach zahlreichen Korrekturen im Notentext, bei denen zwei Takte bis zur Unleserlichkeit überkritizelt wurden, der Kopf der Melodie im Wesentlichen jedoch erhalten blieb, ist der dazugehörige Text scheinbar angemessen umgesetzt und in den Auftaktnoten nun wieder der ersten Bearbeitung stärker angeglichen. Schubert hat dennoch diese zweite Bearbeitung nicht weitergeführt und eigenhändig kanzelliert.

Eine misslungene harmonische Konzeption mag die Ursache des Abbruchs im *Allegretto in C für Klavier* D 346 gewesen sein. Das als Rondo angelegte Klavierstück schweift im letzten Abschnitt harmonisch so weit ab, dass für eine Fortführung weiträumige Korrekturen nötig gewesen wären, um mit der Grundtonart abschließen zu können.⁸² Bei den fragmentarischen Klaviersonaten des Jahres 1817 glaubt Andreas Krause ganz allgemein, dass Schubert „an der Schwie-

80 Siehe dazu auch den Ansatz von Brian Newbould, *Schubert and the Symphony: A New Perspective*, London 1992, S. 156.

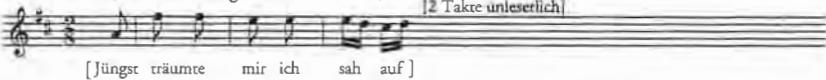
81 In einer Rezension zur Uraufführung von D 934 heißt es: „Eine neue Fantasie für Pianoforte und Violine, von Franz Schubert, wollte keineswegs ansprechen. Man könnte darüber füglich das Urteil fällen, der beliebte Tonsetzer habe sich hier geradezu verkomponiert.“ (abgedruckt in: *Deutsch, Dokumente* S. 480.)

82 Vgl. dazu die detailliertere Analyse auf S. 215f.

D 174 (1. Bearbeitung)



unter D 174 (2. Bearbeitung, 1. Niederschrift)



unter D 174 (2. Bearbeitung, korrigierte Niederschrift)

Notenbeispiel 6: 1. und 2. Bearbeitung von *Das war ich*

rigkeit [scheiterte], die von Sonate zu Sonate wachsenden, gleichermaßen emotionalen wie tonalen Ansprüche formal zu bewältigen.⁸³ Die chronologisch letzte unvollendeten Sonate, die „Reliquie“ D 840, ist laut Krause möglicherweise aufgrund der ungewöhnlichen Tonartenkonstellation der Einzelsätze nicht weitergeführt worden:

„Eine Vollendung aller vier Sätze erscheint kaum möglich. Eher ist anzunehmen, dass Schubert wie bei der ‚Unvollendeten‘ die weitere Ausarbeitung der beiden Schlusssätze abbrach, da sich durch die Grundtongleichheit der beiden Kopfsätze (C-Dur/e-moll) der tonale Diskurs nicht wirklich konsequent über das As-Dur des dritten Satzes fortführen ließ.“⁸⁴

Schuberts Bedürfnis, sich in seinem letzten Lebensjahr durch Lektionen bei Simon Sechter im Kontrapunkt weiterzubilden, lenkt die Aufmerksamkeit auf Kompositionsfragmente, die innerhalb einer Fuge abbrechen. Hat Schubert zur Weiterführung vielleicht das handwerkliche Rüstzeug gefehlt und dieses Manko durch weiterführende Studien, als sie ihm Salieri geboten hat, später weitmachen wollen? Die vorliegenden Beispiele sprechen nicht dafür: Bei dem *Requiem* D 453 bricht die Kyrie-Fuge bereits nach zwei Takten ab, noch bevor das Thema überhaupt aufgestellt ist; und die Schlussfuge von *Die Allmacht* D 875A ist nach einer stark korrigierten Fugenexposition offenbar problemlos weitergeführt worden und beim Abbruch schon weit fortgeschritten. Bestenfalls beim *Kyrie in a* D 755 könnten Probleme mit kontrapunktischen Satztechniken für den Abbruch der Komposition verantwortlich sein. Schubert wiederholt beim ersten „Christe“ wortwörtlich den Vokalsatz der eröffnenden „Kyrie“-Passage, nimmt nach vier Takten jedoch gegenüber der Vorlage einen kompletten Stimmwechsel vor, den er zwar zu Ende führt, dann aber nicht mehr zu einem neuen Abschnitt überleitet.

83 Andreas Krause, Schuberts „Reliquie“, Beethovens VII. Sinfonie und der „Weg zur großen Sinfonie“, in: Hans-Joachim Hinrichsen (Hg.), Franz Schubert. „Reliquie“ Sonate in C für Klavier D 840. Faksimile-Ausgabe, Tutzing 1992 (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 9), S. 67–80, S. 67.

84 Andreas Krause, Die Klaviersonaten Franz Schuberts, Kassel etc. 1992, S. 47, Anm. 56.

Bei zyklischen Kompositionen wird als Argument für den Abbruch häufig ein Einbruch in der Qualität einzelner Sätze angeführt. Besonders oft wird dies von der *Sonate in C* D 840 behauptet. Der Kopfsatz ist bereits in der frühen Studien von Költzsch kritisiert worden, und auch der Finalsatz ist für Norman McKay „eher enttäuschend.“⁸⁵ Nach Geoffrey Saba hat „Schubert [...] nahezu sicher die Unzulänglichkeiten des Materials [im vierten Satz] erkannt und nicht weitergekonnt“.⁸⁶ Das gleiche sagt Saba auch über das Scherzo der „Unvollendeten“, eine Meinung, die von vielen Fachkollegen geteilt wird.⁸⁷ Aber auch der nicht einmal konzipierte Finalsatz der „Unvollendeten“ wird als Ursache für den fragmentarischen Zustand dieses berühmten Werkes gesehen. Wolfram Steinbeck meint im Schubert-Handbuch, „dass die plausibelste Erklärung für den Abbruch tatsächlich das Finalproblem sein dürfte: Schubert ist kein entsprechender Finalsatz eingefallen.“⁸⁸

Bei den Sinfonie-Fragmenten, die vor der „Unvollendeten“ entstanden sind, werden gerne Schwierigkeiten mit den Ansprüchen des Genres konstatiert, dessen Ziel für Schubert ja bekanntermaßen „die große Sinfonie“ war. Besonders bei der *Sinfonie in D* D 615 stellt Peter Gürke ein „Auseinanderfallen von Gewolltem und Erreichbarem“ fest, die Introduktion erweist sich für ihn „als das große Versprechen, das in den folgenden Sätzen einzulösen Schubert sich noch nicht imstande fühlte.“⁸⁹ Umgekehrt sei das letzte Sinfonie-Fragment, D 936A zu extrem an die Grenzen der Gattung gestoßen:

„Fast könnte man es sinnvoll finden, dass Schubert dieses Wagnis des kaum mehr Sagbaren nicht mehr zum fertigen Werk hat ausformulieren können, denn: wäre dies Wagnis im ausformulierten Werk zu halten gewesen? Wohl von vornherein war diese Musik viel weniger vollendbar als die *Unvollendete*.“⁹⁰

Auch in anderen Gattungen mag Schubert sich übernommen haben. Dietrich Berke vermutet etwa, dass das Fragment gebliebene Klavierlied *Abend* D 645 als „Testfall“ für einen Liederzyklus nach Texten von Ludwig Tieck gedacht war, der dann doch nicht glückte.⁹¹ Beim *Streichquartett in c* D 703 haben möglicherweise Anlaufschwierigkeiten nach längerer Abstinenz von der Gattung eine Rolle gespielt. Laut Hinrichsen ist dabei „der Durchbruch zu einer neuen Dimension des Streichquartettschaffens [zwar] deutlich anvisiert, aber noch nicht in

85 Hans-Joachim Hinrichsen, Zur Bedeutung des Werks in Schuberts Sonatenschaffen, in: Hinrichsen, „Reliquie“ *Sonate* S. 7–18, S. 8; Elizabeth Norman McKay, Schuberts Klaviersonaten von 1815 bis 1825 – dem Jahr der „Reliquie“, in: op.cit., S. 43–66, S. 61.

86 Geoffrey Saba, Wie kann man Schuberts unvollendete Klaviersonaten aufführen?, in: Hinrichsen, „Reliquie“ *Sonate* S. 91–99; S. 91.

87 Siehe dazu S. 235f.

88 Wolfram Steinbeck, Die Sinfonien, in: *Schubert Handbuch* S. 642, S. 549–668, S. 642.

89 Peter Gürke, Kommentar zu Franz Schubert. Drei Sinfonie-Fragmente, Leipzig-Peters o.J., S. 82, 84. (Wieder abgedruckt als: Die Fragmente D 615, D 708A und D 936A, in: Musik-Konzepte Sonderband Franz Schubert, hg. von H. K. Metzger und R. Riehn, München 1979, S. 187–220.)

90 Gürke, op.cit., S. 101.

91 Siehe dazu das Vorwort zu *NGA IV/12* S. XXVIII.

greifbare Nähe gerückt.“⁹² Und auch *Die Bürgschaft* D 435 mag als erster Anlauf in dieser Gattung den Ansprüchen der großen, ernsten Oper nicht genügt haben.⁹³

Bei diesem Opernfragment sieht Elizabeth Norman McKay aber auch Mängel im Libretto. Zum Abbruch der letzten Nummer bemerkt sie: „Maybe the text failed to move him. This music is undistinguished; that he did not finish it is not surprising.“⁹⁴ Ähnliches konstatiert sie bei einem anderen Opern-Fragment, *Der Graf von Gleichen* D 918: „[...] the text is sometimes of a very poor quality and may have caused him embarrassment.“⁹⁵ Ulrich Schreiber macht auch eine inhaltliche Komponente für den Abbruch verantwortlich:

„Daß Schubert die Arbeit ausgerechnet vor dem Finale aufgab, mag als Zurückschrecken vor der Einlösung der gesellschaftlichen Utopie verstanden werden: Graf Ernst schildert darin, wie er vom Papst die Erlaubnis erhielt, mit Suleika und Ottilie [in einer Doppelhe!] zusammenzuleben.“⁹⁶

Wieviele Vokalkompositionen, vor allem auch Lieder, tatsächlich an der man gelnden Textqualität gescheitert sind, muss offen bleiben. Dass eine gute Textvorlage grundsätzlich für das Gelingen einer Komposition für Schubert wichtig war, wissen wir aus den Erinnerungen seiner Freunde.⁹⁷

Ebenso kann eine zunehmend strenge Selbtkritik, wie sie in der Fachliteratur besonders für die letzten Lebensjahre Schuberts konstatiert wird, den Anteil an Fragmenten erhöht haben.⁹⁸ Dieses Argument ist etwa in der Studie von Thomas Denny zur Reliquien-Sonate D 840 ausschlaggebend.⁹⁹ Es kann aber auch Phasen gegeben haben, in denen Schuberts stilistische Entwicklung so rasch fortgeschritten ist, dass umfangreichere Werke, deren Ausarbeitung sich über einen längeren Zeitraum erstreckte, noch vor der Fertigstellung gegenüber seinen aktuellen musikalischen Vorstellungen bereits überholt waren. Besonders die Sinfoniefragmente werden in der Fachliteratur als Beispiele dafür genannt: die *Sinfonie in D* D 708A von Peter Gülke, die *Sinfonie in E* D 729 von Brian Newbould und die „Unvollendete“ D 759 von Werner Aderhold.¹⁰⁰

Dass die Musik als Ganzes schlecht sei, Schubert dies erkannt habe, und aus diesem Grund nicht weitergearbeitet hätte, wird in dieser Deutlichkeit kaum ausgesprochen. So etwas wagen nur ältere Schubert-Forscher wie Maurice Brown, der meint, dass der Partiturentwurf zur *Sinfonie in E* D 729 einer Vollendung

92 Hans-Joachim Hinrichsen, Die Kammermusik, in: *Schubert Handbuch* S. 451–511, S. 484.

93 Siehe dazu Ulrich Schreiber, Die Bühnenwerke, in: *Schubert Handbuch* S. 303–344, S. 319.

94 Elizabeth Norman McKay, Franz Schubert's Music for the Theatre, Tutzing 1991 (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 5), S. 145.

95 McKay, *Music for the Theatre* S. 295.

96 Schreiber, *Bühnenwerke* S. 342.

97 Siehe S. 275.

98 Siehe dazu z.B. John Reed, Schubert. The Final Years, London 1972.

99 Thomas A. Denny, Schubert as self-critic: the problematic case of the unfinished Sonata in C Major, D 840, in: Journal of Musicological Research 8 (1988), S. 91–117.

100 Gülke, Kommentar S. 89; Brian Newbould, Schubert and the Symphony: A New Perspective, London 1992, S. 162; Werner Aderhold, Vorwort zur NGA V/3 S. XIII.

nicht wert sei.¹⁰¹ Ebenso selten wird ein möglicher Mangel an Inspiration ins Treffen geführt – zu sehr widerspricht diese Vorstellung dem gängigen Schubert-Bild, nach dem der Meister vor Melodien gleichsam überquoll.

Gründe „außerhalb“ des Werkes

Abbruchursachen, die außerhalb des Werkes selbst liegen, haben meist mit biographischen oder ganz persönlichen Umständen zu tun. Möglicherweise hat Schubert eine in Aussicht genommene neue Komposition mehr gereizt als das bereits Begonnene fertigzuschreiben, vor allem dann, wenn die Chancen für eine Aufführung ohnehin gering waren. Diese Annahme scheint vor allem bei Opernprojekten plausibel: *Adrast* D 137 mag zugunsten von *Lazarus* D 689 aufgegeben worden sein (McKay), *Rüdiger* D 791 für *Fierabras* D 796 (Hilmar) und der *Graf von Gleichen* D 918 für die *Messe in Es* D 950 (Hilmar).¹⁰² Bei zwei Liedfragmenten, *Der Morgenstern* D 172 und *Romanze* D 144, dürfte Schubert in der Vorlage spontan zu einem ihn direkter ansprechenden Text gewechselt haben – beiden Kompositionen folgt im Autograph unmittelbar eine Vertonung eines anderen Textes desselben Dichters, die auch zu Ende geführt wurde.

Fehlende Möglichkeiten für eine Aufführung werden, außer bei den Opernfragmenten, beim *Streichquartett in c* D 703 und bei der *Sinfonie in h* D 759 angeführt.¹⁰³ Sie könnten aber auch der Grund sein, warum die fragmentarischen Klaviersonaten nicht weiter ausgeführt wurden oder weshalb die Kantate *Die Schlacht* D 249 als abgeschlossenes Particell liegenblieb. Wie weit Schubert sich tatsächlich bei der Oper *Sakuntala* D 701 „durch die Einflüsterung einiger Freunde, welchen die Dichtung als Operntext nicht zusagte, von dem vollständigen Componiren desselben abhalten ließ“, sei dahingestellt;¹⁰⁴ ebenso, ob mit der Niederschrift von *Rüdiger* D 791 nur eine zeitliche Lücke bis zur Fertigstellung des Librettos von *Fierabras* gefüllt werden sollte.¹⁰⁵

Psychische und physische Einbrüche haben gewiss den Arbeitsprozess Schuberts mit beeinflusst und – nicht nur bei „Lumpereien“ – wohl auch zu Unterbrechungen, manchmal vielleicht auch zum Abbruch einer Komposition geführt. In aller Deutlichkeit glaubte dies Maurice Brown bei der „Unvollendeten“ zu erkennen:

101 Maurice J.E. Brown: Schubert. A Critical Biography, London 1958; dt. Übersetzung von G. Sievers, Wiesbaden 1969, S. 107.

102 Elizabeth Norman McKay, Franz Schubert's Music for the Theatre, Tutzing 1991 (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 5), S. 163; Hilmar, Verzeichnis S. 24; Ernst Hilmar, Kommentar zu: Franz Schubert, Der Graf von Gleichen, hg. von dems., Tutzing 1988 (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 2), S. 11f.

103 Ernst Hilmar, Franz Schubert, Reinbek bei Hamburg 1997 (rororo Monographie 608), S. 38f; Brian Newbould, Schubert and the Symphony: A New Perspective, London 1992, S. 182f.

104 Heinrich Kreißle von Hellborn, „nach einer Mittheilung des Herrn Josef Hüttentrenner zufolge“, in: Ders., Franz Schubert, Wien 1865, S. 187, Anm. 1.

105 McKay, Music for the Theatre S. 245.

„The truth about Schubert's failure to complete the symphony may lie in psychological factors, and particularly in the tragic event which occurred at the end of 1823. He then contracted syphilis, and by the late spring he was desperately ill.“¹⁰⁶

Bei einigen Kompositionen, die in den letzten Lebensmonaten begonnen wurden, könnte Schuberts Tod tatsächlich eine geplante Fortsetzung des bereits Notierten verhindert haben.¹⁰⁷

Zusammenfassung

Wenn nun eine Fülle von „inneren“ und „äußeren“ Gründen genannt wurden, die für den Abbruch einer Komposition verantwortlich gemacht werden können, so darf man sich von solchen Überlegungen doch nicht zu viel erwarten. Es sei daran erinnert, dass manche Kompositionsfragmente für Schubert ja gar nicht fragmentarisch, sondern in gewissem Sinn abgeschlossen waren.¹⁰⁸ Andere offen gebliebene Werke hat er vielleicht ohne jeden Grund bloß aus den Augen verloren. Bei manchen Kompositionsfragmenten kommt dazu, dass man aufgrund ihrer unvollständigen Überlieferung über ihren Abbruch kaum Aussagen machen kann, so wie überhaupt bei vielen Kompositionen, die in diesem Rahmen untersucht wurden, die Ursachen völlig unklar sind. Selbst bei detaillierten Studien an einzelnen Kompositionsfragmenten, wie sie etwa bei den vier ausgewählten Beispielen in Kapitel V geleistet werden, kommt man aufgrund der Natur der Sache über mehr oder weniger plausible Vermutungen nicht hinaus.

5. STELLENWERT UND BEDEUTUNG DER KOMPOSITIONSFRAGMENTE

Lange Zeit galten Fragmente, bei denen der Abbruch des Arbeitsprozesses evident war, *a priori* als Dokumente des Scheiterns, im Fall von Schubert insbesondere als Kapitulation vor dem Übermaß der Musik, das der Komponist nicht mehr zu bändigen wusste, oder für deren technische Beherrschung ihm das Rüstzeug nicht oder noch nicht zur Verfügung stand. Erst in den letzten Jahren hat sich durch die Studien an den Sinfoniefragmenten und durch eine neuerliche Beschäftigung mit den Klaviersonaten ein Verständnis für die Bedeutung von Kompositionsfragmenten durchgesetzt, das nicht länger ausschließlich negativ behaftet ist. Abgeschlossenes Werk und abgebrochene Komposition sind nicht mehr Gegensätze, sondern bloß verschiedene Erscheinungsformen von Werkideen, deren Grad der Realisation unter bestimmten Gesichtspunkten als sekundär erscheinen kann. Dieser veränderte Blickwinkel kann so weit getrieben werden, dass sich das Verständnis von Fragment und fertigem Werk gleichsam umkehrt: „Zu

¹⁰⁶ Maurice Brown, „Schubert, Franz (Peter)“, in: Stanley Sadie (Hg.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London etc. 1980, Bd. 16, S. 752–811; S. 761.

¹⁰⁷ Siehe dazu den Abschnitt „Sterbefragmente“, S. 108.

¹⁰⁸ Siehe dazu auch den Abschnitt „Wann ist ein Werk fertig?“, S. 57.

häufig [...] überfliegt Schuberts Intention die Bannmeile eines Satzes oder Werkes und steht quer zu den Nötigungen, diese abzurunden und abzuschließen, als daß manche Fertigstellung nicht auch einen Beigeschmack von Zurücknahme [hat] und man zu fragen Anlaß hätte, inwiefern ein auf einen Abschluß hingezwungenes Werk nicht mindestens ebenso fragmentarisch sein könnte wie ein 'ehrlich' abgebrochenes.“¹⁰⁹ Zugespitzt würde das bedeuten, dass abgeschlossene Werke gegenüber den abgebrochenen weniger stark Ausdruck von Schuberts eigentlichen Vorstellungen sein können, da hier formale Zwänge den freien musikalischen Fluss bedrängen, der sich im Fragment abseits von äußerer Zwangen frei entfalten kann.

Tatsächlich können Kompositionsfürstamente Zeichen für eine Neuorientierung sein, indem neue ästhetische oder formale Konzepte ausprobiert werden, die sich vorerst nur am offengebliebenen Werk verwirklichen lassen. Dafür steht in erster Linie das *Streichquartett in c* D 703, in dem Schubert nach vierjähriger Abstinenz von der Gattung versucht, Neuland zu gewinnen. Formale Vieldeutigkeit, die schwache Ausprägung der Haupttonart c-moll, das Fehlen eines typischen Hauptthemas sowie voneinander weitgehend losgelöste harmonische und thematische Entwicklungen mit planvoll erzeugter Vieldeutigkeit, die den bindenden Kräften der Sonatenform entgegenwirken, lassen den Kopfsatz als „eine von Schuberts radikalsten und originellsten Formlösungen“ erscheinen.¹¹⁰ Auf der Suche nach „neuem Zusammenhang, nach der neuen Syntax, in der die Affekte gewissermaßen neu kodiert sind“ setzt Schubert hier und im 41 Takte umfassenden zweiten Satz „Motivmetamorphose als bewegliche Einschleusung in alle Satzteile“ ein, indem er erstmals die „Tragfähigkeit strukturell wenig gegliederter Gebilde“ auch über weite Distanzen zu spannen versucht.¹¹¹

Das Element des Neuartigen, Experimentellen, lässt sich allerdings keinesfalls bei allen Kompositionsfürstamenten verifizieren. Zu unterschiedlich ist der Bestand, zu vielfältig sind die möglichen Gründe des Abbruchs und zu facettenreich die Umstände, die zu unvollständigen Niederschriften geführt haben. Dazu kommt, dass jedem Kompositionsfürstament, solange Schubert noch lebte und darauf zurückkommen konnte, potentiell die Möglichkeit der Fertigstellung innewohnte, also im weiteren Sinn ein „work in progress“ war. Als Hinweis dafür mag die Beobachtung gelten, dass Schubert kaum ein Werk isoliert kanzellierte und damit deutlich für ungültig erklärt hat.¹¹² Insbesondere bei den Kompositionen aus den letzten Lebensmonaten können wir nur ahnen, welche Schubert weitergeführt hätte, hätte er die Krankheit im Herbst 1828 überstanden, und welche trotz der Möglichkeit der Fertigstellung dennoch unvollendet geblieben wären.¹¹³ Solche Überlegungen betreffen zum Beispiel das letzte Sinfoniefrag-

¹⁰⁹ Peter Gölke, Geleitwort zu: Andreas Krause, Die Klaviersonaten Franz Schuberts. Form, Gattung, Ästhetik, Kassel etc. 1992, S. 9.

¹¹⁰ Siehe dazu Hans-Joachim Hinrichsen, Die Kammermusik, in: *Schubert Handbuch* S. 451–511; S. 482ff.

¹¹¹ Werner Aderhold, Das Streichquartett-Fragment c-moll D 703, in: *Jahre der Krise* S. 57–71, S. 62; S. 71.

¹¹² Siehe dazu S. 147 oben.

¹¹³ Siehe dazu den Abschnitt „Sterbefragmente“, S. 108.

ment D 936A, dessen Particell das sinfonische Konzept auf bislang unbekannte und zukunftsweisende Art und Weise weiterentwickelt. Sind die Entwürfe dafür wirklich so visionär, dass sie unvollendbar waren, oder hätte ihre Ausarbeitung den nächsten Höhepunkt nach der „Großen C-Dur Sinfonie“ D 944 in Schuberts Sinfonieschaffen bedeutet?

Besser einzuschätzen sind jene Kompositionenfragmente, die als Werke des Übergangs gesehen werden können, als Stationen auf dem Weg zu einem anderen, daran unmittelbar anschließenden Werk, für die sie gleichsam Voraussetzung sind. Unmittelbar evident ist dies bei dem *Streichtrio in B* D 111A, das bis vor kurzem als verschollen galt und nur durch eine irreführende, kurze Beschreibung und das elftaktige Notenzitat in der Schubert-Biographie von August Reissmann bekannt war.¹¹⁴ Das wiedergefundene Autograph, das sich nun in der Österreichischen Nationalbibliothek befindet (Wn Mus.Hs. 42707), zeigt mit aller Deutlichkeit den bislang nur vermuteten Zusammenhang mit dem *Streichquartett in B* D 112, das am 5. September 1814, am selben Tag wie das Trio begonnen wurde. Stellt man dem Beginn des Kopfsatzes von D 112 die 55 Takte des Streichtrios gegenüber, kann leicht nachverfolgt werden, wie Schubert das Trio blockweise in die größer besetzte und von der Gattung her anspruchsvollere Form umarbeitete und zugleich auf die neuen Gegebenheiten reagierte.¹¹⁵ Die Nähe beider Kompositionen ist so eng, der Arbeitsprozess so durchgängig, dass man geneigt ist, dem Fragment eigenen Werkcharakter abzusprechen und dieses vielmehr als Entwurfsstadium des vollendeten Streichquartetts zu sehen.

Ein durchgängiger Arbeitsprozess und der unmittelbare Anschluss zu einer weiteren Bearbeitung desselben Textes lassen auch fragmentarische Vokalkompositionen als Vorstufe zu einer anderen, gleichnamigen Komposition erkennen. Bei dem Männerquartett *Punschlied*, unter D 277, und dem Harfner-Lied *Wer nie sein Brot mit Tränen aß*, unter D 478/2, hat Schubert bereits nach wenigen Takten die Arbeit abgebrochen, das bis dahin Notierte kanzelliert und noch innerhalb der frei gebliebenen Systeme der ausgestrichenen Komposition mit der Niederschrift einer neuen Vertonung begonnen. Der Kopf der ersten Komposition gilt nun auch für die zweite, auch wenn bei D 277 die Besetzung um eine Bassstimme reduziert wird und der Klaviersatz erst im Anschluss an den Vokalsatz notiert wurde.¹¹⁶

Bei den beiden Vertonungen von *Der Geistertanz* D 15, 15A, die im Autograph ebenfalls unmittelbar aneinander anschließen, ist der erste Anlauf erst nach 51 Takten abgebrochen worden, und die zweite Bearbeitung nach der Nieder-

¹¹⁴ August Reissmann, Franz Schubert. Sein Leben und seine Werke, Berlin 1973. Reissmann gibt S. 67f. an, dass Schubert den ersten Satz am 5. September begonnen und am 13. September abgeschlossen hätte und erst dann in das Streichquartett umarbeitet. Das widersprach aber der Datierung des Streichquartetts, nach der dieses ebenfalls am 5. September begonnen wurde.

¹¹⁵ Siehe dazu Hans-Joachim Hinrichsen, „Biedermeierliche“ Hausmusik, „romantische“ Entgrenzung - Franz Schuberts Streichtrio-Fragment D 11A und das Streichquartett D 112, in: Schubert und das Biedermeier. Beiträge zur Musik des frühen 19. Jahrhunderts. Festschrift für Walther Dürr zum 70. Geburtstag, hg. von Michael Kube u.a., Kassel etc. 2002, S. 103–125.

¹¹⁶ Siehe dazu die Abbildungen in Mühlhäuser, Lund Tafel XXVI und in NGA IV/I S. XXXII.

schrift von 101 Takt(en) unvollendet geblieben. Die dritte Bearbeitung, D 116, entstand erst rund zwei Jahre später, der Bezug zu den ersten beiden Kompositionsfesten ist nur mehr lose.¹¹⁷ Denn mit zunehmender zeitlicher Distanz und mit dem fehlenden äußeren Zusammenhang einer Liedbearbeitung zu einem fragmentarischen Vorläufer nimmt auch die Wahrscheinlichkeit ab, dass Schubert tatsächlich daran anknüpfte. Kommt noch hinzu, dass – wie etwa bei dem Klavierlied *Der Morgenstern* D 172, das zwei Monate später als Duett vertont wurde – auch keinerlei musikalische Bezüge zwischen den beiden Vertonungen feststellbar sind, dann ist ein innerer Zusammenhang wohl nicht mehr gegeben.

Anders verhält es sich bei dem Lied *Die Schlacht* D 249 nach einer Textvorlage von Friedrich von Schiller. Die erste Bearbeitung von 1815 geht über ein ausgedehntes, 35 Takte langes Vorspiel für Klavier nicht hinaus und bricht mit dem Einsatz der Singstimme ab. Acht Monate später verwendet Schubert denselben Klaviersatz als Einleitung einer weiteren Vertonung, D 387. Diesmal hat er den Text als umfangreiche Kantate für Soli, Chor und Klavier im Particellentwurf vollständig angelegt, die Ausarbeitung in Partitur jedoch nicht mehr begonnen. Doch damit nicht genug. Für die im Dezember 1824 als Opus 27 erschienenen *Trois Marches Héroïque* D 602, deren Entstehung mit einem der beiden Aufenthalte in Zseliz in Zusammenhang gebracht wird, greift Schubert erneut auf das bereits einmal wiederverwendete Klavierspiel zurück. Der Marsch der ersten Nummer ist nichts anderes als eine Bearbeitung desselben für Klavier zu vier Händen, das Trio wurde neu hinzukomponiert. Eine Kette von Bezügen über Gattungsgrenzen hinweg kennen wir freilich auch bei anderen Werken, etwa bei der *Wandererfantasie* D 760 oder den beiden Streichquartetten D 804 („Rosalinde“) und D 810 („Der Tod und das Mädchen“).¹¹⁸ Im Gegensatz zu den genannten Beispielen verwendet Schubert im Fall von der *Schlacht* jedoch Teile von unabgeschlossenen Kompositionen, die damit als Fundus für spätere Werke gedient haben.

Aber auch wenn keine unmittelbaren Bezüge durch gemeinsame Textvorlagen oder musikalische Substanzgemeinschaft gegeben sind, kann man ein Kompositionsfest und eine chronologisch daran anschließende Komposition, die gleicher Gattung ist oder ähnliche kompositorische Probleme aufweist, miteinander in einen Bedeutungszusammenhang bringen. Das ist in der Schubert-Forschung vor allem bei den Sinfoniefesten geschehen, aber auch bei anderen Instrumentalwerken, die sich mit Problemen der Sonatenform auseinandersetzen. Schuberts bekannter und gern zitiertes Ausspruch, er wolle sich über Kammermusik „den Weg zur großen Sinfonie bahnen“,¹¹⁹ lässt auch größere Zusammenhänge über die Gattungsgrenzen hinweg vermuten. Unter solchen Umständen hat Schubert mit der fragmentarischen Komposition wohl nur mehr in einem allgemeinen Sinn Vorarbeit geleistet, indem jeder neue Anlauf zu einem Werk das kompositorische Können weiter vorangetrieben hat. Dabei ist allerdings auch

¹¹⁷ Siehe dazu den Abschnitt V.3. „Der Geistertanz“, S. 274.

¹¹⁸ Vgl. dazu Michael Raab, Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder, München 1997 (Studien zur Musik 16).

¹¹⁹ Deutsch, Dokumente S. 235.

Vorsicht geboten: Wird gleichsam jedes Kompositionsfragment als Vorstufe für eine Folgekomposition gesehen, dann verliert die Fragmenthaftigkeit des betreffenden Werkes ihre individuelle Bedeutung. Denn letztlich kann auch jedes abgeschlossene Werk ganz allgemein als Voraussetzung für ein später entstandenes gesehen werden.

An dieser Stelle sei auch davor gewarnt, den Stellenwert mancher Kompositionsfragmente innerhalb des Œuvres überzubewerten. Vor allem bei den Klaviertänzen entsteht der Eindruck, dass mit der fragmentarischen Aufzeichnung bloß eine Materialsammlung angelegt wurde, auf die nach Bedarf zurückgegriffen werden konnte. So hat Schubert bei den sechs hintereinander notierten Tänzeentwürfen die ersten vier für die Sammlung *36 Originaltänze für Klavier* D 365, Opus 9, weiter ausgearbeitet, die letzten beiden sind als Kompositionsfragment (*Zwei Tänze* D 980A) zurückgeblieben. Ebenso waren die beiden *Ländler* D 980C Teil einer Serie von Tänzen, die alle in der ungewöhnlichen Tonart Des-Dur stehen und für die Sammlung Opus 18 verwendet wurden. In dieses Bild passt auch die vierhändig angelegte *Polonaise in B* D 618, die als Partiturentwurf zwar unvollständig blieb, deren Trio jedoch ebenfalls im Rahmen einer Drucklegung zu einer anderen Polonaise hinzugefügt und vervollständigt wurde.¹²⁰

Auch wenn im Rahmen der vorliegenden Arbeit Studienfragmente aufgrund ihres schwachen Werkcharakters von dem Bestand der abgebrochenen Arbeiten als eigene Kategorie separiert wurden, so gibt es doch auch innerhalb der Kompositionsfragmente einige Werke, die zwar nicht aufgrund ihrer Gattung, aber durch ihre extrem frühe Entstehung und die Art der Aufzeichnung als Studien verstanden werden können. Diese Übungen zielen weniger auf einen Abschluss hin, ihr Zweck liegt primär in der Erprobung und Realisierung von kompositorischen Aufgabenstellungen, wobei die Hand des Lehrers Salieri öfters korrigierend eingreift. „Große Textmengen bewältigen“ hätte die Aufgabe lauten können, die beim *Gesang in c* D 1A gestellt war und immerhin 394 Takte einfachen Klaviersatz und Bassstimme hervorgebracht hat, „eine weitere italienische Arie erfinden“ bei der untextierten Melodie, unter D 33, die im Anschluss an Kompositionsbügeln über den Text *Entre l'uomo allor che nasce* D 33 mit Bleistift festgehalten wurde. Fraglich ist auch, ob der rund dreizehnjährige Schubert mit Beginn der Niederschrift von D 2B tatsächlich eine ausgewachsene Sinfonie in allen Sätzen im Kopf hatte, oder sich vielmehr mit der Ausarbeitung eines Kopfsatzes an diese anspruchsvolle Gattung zunächst nur herantasten wollte. In gleichem Licht kann Schuberts erster Opernversuch, *Der Spiegelritter* D 11, gesehen werden, der immerhin schon eine Ouvertüre und sieben vollständig ausgearbeitete Gesangssummern umfasst.

Die Bedeutung von Kompositionsfragmenten hängt letztlich auch von ihrem Umfang und dem Fortschritt des Arbeitsprozesses ab. Kaum oder wenig ausgeführte Werke wie etwa das sechstaktige *Rondo in C*, unter D 279, oder die fünf untextierten Takte Singstimme von *Das war ich*, unter D 174, wiegen weniger schwer als abgeschlossene Entwürfe oder Zyklusfragmente, die bereits aus meh-

120 Siehe dazu den Abschnitt „Klaviertänze“ S. 170 sowie S. 187f.

teren, meist abgeschlossenen Sätzen bzw. Nummern bestehen. Können erstere für die Erhellung des Arbeitsprozesses Bedeutung haben, so kommt letzteren Kompositionen oft schon starker Werkcharakter zu.

Eine besondere Bedeutung innerhalb der Kompositionenfragmente ist sicherlich jenen Werken beizumessen, die Schubert bis zum Ende einer ersten Arbeitsphase ausgeführt hat. Dazu zählen abgeschlossene Entwürfe wie die *Sinfonie in E* D 729, die Leitner-Lieder D 896AB und die Kantate *Die Schlacht* D 387, ebenso jene Kompositionen, deren Reprises nicht ausgeschrieben wurden. Sie können als „vorläufig abgeschlossen“ gelten, in den Augen Schuberts wohl schon mehr abgeschlossene Werke als Fragmente, auch wenn die Ausfertigung als Spielvorlage nicht mehr zustande gekommen ist.¹²¹

Einige wenige Kompositionenfragmente – die *Sinfonie in h* D 759, das *Streichquartett in c* D 703, und in jüngerer Zeit auch die *Sonate in C* D 840 – haben mit ihren vollständigen Teilen Eingang in das Aufführungsrepertoire gefunden und damit individuelle Bedeutung als „klingendes“ Fragment erlangt. Wird bei einer Aufführung des „Quartettsatzes“ der Status des Fragmentarischen durch die Bezeichnung zwar unterschlagen, so ist sie bei der „Unvollendeten“ im Titel sogar noch hervorgehoben. Die Rezeption der Sinfonie war so erfolgreich, dass sie nicht nur als *das* Schubert-Fragment, sondern sogar als Fragment *par excellence* in die Musikgeschichte eingegangen ist.

Fragmente als Krisenindikator?

Die statistischen Untersuchungen im ersten Kapitel dieser Arbeit haben unter anderem darauf aufmerksam gemacht, dass sich in manchen Lebensjahren Schuberts Fragmente auffällig häufen, in anderen wiederum ganz fehlen.¹²² Sehen wir von den ersten Schaffensjahren ab, die an Studienfragmenten und vermutlich auch Überlieferungslücken reich sind, dann fallen zwei Extreme ins Auge: das Jahr 1824, das „fragmentfrei“ ist, sowie die Jahre 1820 und 1821, die einen ungewöhnlich hohen Prozentsatz an Fragmenten aufweisen. Wie kann man solche Schwankungen erklären?

Auf den ersten Blick ist sicher bemerkenswert, dass die besonders fragmentreichen Jahre genau in der Mitte der „Jahre der Krise“ (1818–1823) liegen und damit scheinbar ihren Höhepunkt markieren. Diese mittlere Periode in Schuberts Leben ist in der zeitlichen Abgrenzung und ihrer programmatischen Bestimmung vor allem von deutschsprachigen Schubert-Forschern postuliert worden und soll sowohl den persönlichen Lebensbereich als auch das gesamte musikalische Schaffen betreffen.¹²³ Nicht alle Kollegen, die sich jeweils mit individuellen Erscheinungen in den „Krisenjahren“ beschäftigten, können diese These jedoch gleichermaßen teilen. Einer der Kritischsten ist in dieser Hinsicht Carl Dahlhaus. In seinen methodologischen Überlegungen zum Feststellen einer Krise sieht er sich

121 Siehe dazu den Abschnitt „Wann ist ein Werk fertig?“, S. 57.

122 Siehe dazu Graphik 1 auf S. 70.

123 Siehe dazu die Beiträge zur Tagung *Jahre der Krise*, die 1982 veranstaltet wurde.

„am Ende zu dem Eingeständnis gezwungen, daß sich ein verständliches Muster, ein interpretierbarer Sinnzusammenhang, einstweilen nicht oder lediglich partiell abzeichnet.“¹²⁴

Dahlhaus’ Skepsis, die meines Erachtens zu einem differenzierten, weniger biographisch und stärker auf einzelne Gattungen angewandten Krisenbegriff führen sollte, bestätigt ein zweiter Blick. Die Tabelle 1.4. (S. 68) macht klar, dass sich die Jahre 1820–21 nicht nur durch einen besonders hohen Fragmentanteil auszeichnen, sondern auch insofern aus dem Rahmen fallen, als Schubert insgesamt statistisch weniger komponierte. So schnell der Fragmentanteil prozentuell auch nicht deshalb in die Höhe, weil er in diesem Zeitraum besonders viele Kompositionen unvollendet liegen lässt – verglichen mit anderen Jahren ist die absolute Fragmentanzahl nicht wesentlich höher –, sondern weil die Gesamtzahl der Kompositionen viel geringer als gewöhnlich ist. Die Ursachen für dieses Zurückgehen des Schaffens dürften in den äußeren Lebensumständen zu finden sein und sind meines Erachtens jedenfalls kein Zeichen einer persönlichen Krise. Ganz im Gegenteil: 1820–21 sind genau jene Jahre, in denen Schubert den Zugang zur breiteren Öffentlichkeit fand.

Der Sommer 1820 stand im Zeichen der Bühnenwerke: Das erste Mal wird in einem Wiener Theater ein Bühnenwerk von Schubert aufgeführt – sicherlich ein großer und lange herbeigesehnter Moment im Leben des jungen Komponisten, dem an diesem Genre schon immer viel gelegen war. Es handelte sich dabei um *Die Zwillingsbrüder* D 647, ein Auftragswerk, das schon im Jahr zuvor fertig vorlag und nach längeren Querelen im Kärntnertor-Theater am 14. Juli schließlich seine Uraufführung fand. Noch während das Singspiel am Spielplan war, erhielt Schubert einen Auftrag für eine weitere Bühnenkomposition, ein Zauberstück in drei Akten, diesmal für das Theater an der Wien. Der Arbeitseinsatz muss enorm gewesen sein, bereits nach wenigen Wochen war das dreizehn Nummern umfassende Werk *Die Zauberharfe* D 644 fertiggestellt, am 19. August fand die Uraufführung statt. Beide Werke wurden von der Wiener Presse insgesamt negativ beurteilt.¹²⁵ Schubert ließ sich nicht entmutigen und versuchte offensichtlich, den Kontakt zum Theater zu halten. Im Februar 1821 war er kurze Zeit als Korrepetitor am Kärntnertor-Theater tätig, ein Partiturentwurf zu einem weiteren Bühnenwerk, *Sakuntala* D 701 (1820), und die abgeschlossene dreiaktige Oper *Alfonso und Estrella* D 732 (1821/22) dokumentieren sein ungebremstes Interesse an diesem Genre.

War Schubert dem Wiener Publikum 1820 durch seine beiden Bühnenkompositionen ins Bewusstsein getreten, so stand das folgende Jahr im Zeichen der öffentlichen Konzertaufführungen sowie der ersten eigenständigen Musikdrucke. Zu Beginn des Jahres war er im zweiten Anlauf als ausübendes Mitglied der Gesellschaft der Musikfreunde akzeptiert worden, die in ihren Konzertveranstal-

124 Carl Dahlhaus, Franz Schubert und das „Zeitalter Beethovens und Rossinis“, in: *Jahre der Krise* S. 22–28, dort S. 23. Siehe dazu auch Jurij N. Chochlow, Zur Frage nach den „Jahren der Krise“ in Schuberts Leben und Schaffen, in: *Schubert durch die Brille* 25, Juni 2000, S. 3–20.

125 Deutsch, Dokumente S. 92ff und S. 101ff; Dokumente I S. 19ff.

tungen nun vermehrt Werke von Schubert aufführte. Die Zahl der öffentlichen Aufführungen Schubertscher Werke stieg auch insgesamt rapide an, es schien ihm so etwas wie ein Durchbruch gelungen zu sein.¹²⁶ Seine Kompositionen waren nun Gesprächsthema in einschlägigen Kreisen, Josef von Spaun, der zu dieser Zeit in Linz lebte, beklagte im Mai dieses Jahres den geringen Informationsfluss und bemerkte dazu: „Über Schubert muss ich die Zeitungen als beste Quelle über sein Treiben ansehen.“¹²⁷ Zugleich setzte eine Serie von Publikationen ein, die im April mit dem noch von Freunden unterstützten *Erlkönig*-Druck seinen Anfang nahm. Noch im selben Monat erscheint Opus 2, *Gretchen am Spinnrade*, und bis zum November desselben Jahres liegen in sieben Werknummern bereits zwanzig Liedkompositionen vor.¹²⁸

Konnte sich Schubert in den vorangegangenen Jahren ohne jede beruflichen oder familiären Verpflichtungen ausschließlich dem Komponieren widmen, so bedeuteten diese an sich positiven Ereignisse in seinem Leben gewiss einen Einbruch in seinen gewohnten Tagesablauf. Zum einen hatte er sich um die Aufführung seiner Werke zu kümmern, musste Notenmaterial zur Verfügung stellen, Kontakte mit ausführenden Musikern pflegen, war vermutlich bei der Einstudierung seiner Werke involviert und hatte wohl den meisten Konzerten auch beigewohnt. Zum anderen musste er für die Edition druckreife Manuskripte vorlegen und dafür die betreffenden Kompositionen nochmals durchsehen und oftmals auch überarbeiten. Diese Arbeiten könnten alle zusammen Schubert in einen bislang nicht bekannten Zeitdruck versetzt haben, der sowohl Auswirkungen auf das Gesamtschaffen als auch auf den Fragmentanteil hatte. Dazu kommt noch, dass er in diesem Zeitraum an einem großen, anspruchsvollen Projekt arbeitete, der *Messe in As D 678*, zu dem er phasenweise zurückkehrte und das seine kreativen Kräfte immer wieder in Anspruch nahm.¹²⁹

126 Aus den Dokumenten lassen sich folgende öffentliche Konzerte mit Werken von Schubert in der ersten Jahreshälfte von 1821 rekonstruieren: 25. Jänner: 8. Abendunterhaltung der Gesellschaft der Musikfreunde im Gundelhof; 8. Februar: 10. Abendunterhaltung; 7. März: Konzert im Kärntnertor-Theater; 8. März: 14. Abendunterhaltung; 25. März: Konzert im Landhaussaal; 30. März: Konzert bei Ignaz Sonnleithner; 4. April: Privatkonzert des Harmoniequartetts; 8. April: 3. Jahreskonzert der Gesellschaft der Musikfreunde; 15. April: 3. Abonnement-Konzert im Landhaussaal; 22. April: Abendunterhaltung im Kärntnertor-Theater; 29. April: 16. Abendunterhaltung der Gesellschaft der Musikfreunde; 20. Juni: Kärntnertor-Theater. (Siehe dazu Deutsch, Dokumente; Dokumente 1; Otto Biba, Franz Schubert in den musikalischen Abendunterhaltungen der Gesellschaft der Musikfreunde, in: Schubert-Studien, hg. von F. Grasberger und O. Wessely, Wien 1978, S. 7–31.)

127 Deutsch, Dokumente S. 126.

128 Opus 1 (2. April angekündigt): D 328; Opus 2 (30. April): D 118; Opus 3 (29. Mai): D 121, 216, 257, 368; Opus 4 (29 Mai): D 489, 685, 224; Opus 5 (9. Juli): D 138, 162, 225, 226, 367; Opus 6 (23. August): D 541, 542, 504; Opus 7 (27. November): D 514, 515, 531. Außerdem ist Ende des Jahres (29. November) Opus 9. [36] Original Tänze für Klavier, erschienen.

129 Siehe dazu Thomas A. Denny, The Years of Schubert's A-flat-Major Mass, First Version: Chronological and Biographical Issues, 1819–1822, in: Acta Musicologica LXIII (1991), S. 73–97.

Auch mag das kritische Licht der Öffentlichkeit, dem sich Schubert plötzlich ungeschützt ausgesetzt sah, sein Selbstvertrauen auf die Probe gestellt haben. Möglicherweise hat es dazu beigetragen, dass sein persönlicher Ehrgeiz angestachelt wurde und die Ziele damit plötzlich höher gesteckt waren als in früheren Jahren. Die Weigerung auf das Ansuchen seines Freundes und Förderers Leopold Sonnleithner, weitere Vokalquartette im bisher so erfolgreichen Muster zu komponieren, mit der Begründung, dass er „mit Sicherheit vorwärts gehen“ müsse, passt ebenso in dieses Bild wie die Bemerkung, dass es ihm „nachtheilig seyn müßte mit etwas Mittelmäßige[m] aufzutreten“.¹³⁰ Vielleicht hatte er wirklich schon während des Arbeitsvorganges zu sehr die Kritik der Öffentlichkeit im Hinterkopf, die ihn ja zumindest bezüglich seiner Bühnenwerke kaum geschont hat. Dann legt man die Feder schneller weg, lässt weniger Spielraum für Experimente und beginnt lieber mit etwas Neuem als sich in Gefahrenzonen zu bewegen.

Umgekehrt ist aber auch die Tatsache, dass 1824 kein einziges Fragment entstanden ist, meines Erachtens kein generelles Anzeichen für das Ende einer Krise, insbesondere nicht im persönlichen Bereich. Geht es Schubert nach dem Ausbruch und Höhepunkt seiner Krankheit zwar körperlich vorübergehend besser, so ist seine psychische Verfassung doch stark angeschlagen. In dem resignierenden Brief an Kuppelwieser vom 31. März 1824 fühlt er sich „als den unglücklichsten, elendsten Menschen auf der Welt“, und klagt, dass er wieder krank sei.¹³¹ Der wechselnde Gesundheitszustand ist immer wieder Thema der Korrespondenz und es verwundert nicht, dass der zweite Aufenthalt in Zseliz über die Sommermonate 1824 sich weit weniger glücklich gestaltet als der von 1818. Bei seiner Rückkehr zieht Schubert sich wieder für ein paar Monate in das Elternhaus zurück.

Die Gründe für das Fehlen jeglicher Kompositionsfragmente im Jahr 1824 sind vermutlich woanders zu finden. Betrachten wir das kompositorische Schaffen in diesem Zeitraum, so fällt auf, dass eine ungewöhnlich große Anzahl an Kammermusikwerken entstanden ist: die *Variationen für Flöte und Klavier „Trockne Blumen“* D 802, das *Oktett in F* D 803, das *Streichquartett in a* (Rosamunde) D 804, das *Streichquartett in d* („Der Tod und das Mädchen“) D 810, die *Sonate in a für Arpeggione* D 821 sowie das *Grand Duo* D 812 für Klavier zu vier Händen. Dieser Konzentration an Werken einer Gattung, in der insgesamt wenig Fragmente zu verzeichnen sind, steht das völlige Fehlen von Kompositionen jener Gattungen gegenüber, die bei Schubert generell besonders „fragmentträchtig“ sind, nämlich Klaviersonate, Sinfonie und Bühnenmusik. Dass in diesem Jahr gar keine Fragmente entstanden sind, scheint also gattungsspezifisch bedingt zu sein und hat vielleicht mit dem zielsicher angepeilten „Weg zur großen Sinfonie“ zu tun, wenn auch andere Ursachen nicht auszuschließen sind.

Insgesamt erscheint also die bloß zahlenmäßige Anhäufung von Fragmenten kein Krisenindikator zu sein, ebensowenig wie das Fehlen derselben ein Zeichen einer besonders glücklichen oder kompositorisch erfolgreichen Zeit ist. Die

¹³⁰ Deutsch, Dokumente S. 182f.

¹³¹ Deutsch, Dokumente S. 234 und S. 238.

Ursachen für mögliche Krisen sind weitaus komplexer und die Ursachen für den Abbruch bei jedem einzelnen Kompositionsfra
gamente so verschieden, dass man nicht umhin kann, differenzierter vorzugehen. Das vielleicht verführerische Zah
lenmaterial allein kann nur Ausgangspunkt einer solchen Untersuchung sein, die ins Analytische vorstoßen und jedem Fragment seine ihm eigene Bedeutung zukommen lassen muss.

KAPITEL IV

DAS GENRE DER KLAVIERMUSIK

Die Vielseitigkeit des Klavierinstruments bringt es mit sich, dass sich das Klavierœuvre von Schubert aus einer Vielfalt von Gattungen zusammensetzt, die von kompositorisch anspruchsloser Tanzmusik bis hin zu „großer“ Klaviermusik, wie etwa der Sonatentrias D 958–D 960, reicht. Dementsprechend unterschiedlich ist der Stellenwert, aber auch der Anteil von Kompositionsfragmenten, für deren Einschätzung die Kenntnis des Arbeitsprozesses von zentraler Bedeutung ist.

Das spezielle Interesse am Fragmentarischen ist die Ursache dafür, dass im Folgenden nicht, wie üblich, der Bestand an Klaviermusik in die Bereiche „(eigentliche) Klaviermusik“ und „Gesellschaftsmusik“ (Tänze und Märsche) unterteilt wird, sondern in „(zweihändige) Klaviertänze“, „Klaviermusik zu vier Händen“ und in „Klaviersonaten und Klavierstücke“. Diese drei Sektionen zeichnen sich im Hinblick auf den Kompositionsprozess durch eine sehr unterschiedliche Arbeitsweise aus, der durch diese Gliederung individuell nachgegangen werden kann.

Bei den Klaviertänzen, die zwischen Improvisation und komponierten Werken stehen, treten grundlegende Probleme des Werkverständnisses auf. Wird ein zur Aufzeichnung gelangter Klaviertanz – unabhängig davon, ob ursprünglich improvisierend entstanden oder nicht, ob Einzeltanz oder Teil einer Tanzfolge, und ob je im Druck erschienen – nicht als eigenständiges Werk verstanden, so verlieren unvollständig aufgezeichnete Klaviertänze auch ihren Status als Fragment. Denn zu jedem Kompositionsfragment gehört ein Werk, auf das hin es sich bezieht.¹

Vierhändige Klaviermusik zeichnet sich durch ihren ins Orchestrale verweisenden, mehrstufigen Aufzeichnungsmodus aus. Zu regelrechten Partiturentwürfen und ausgefertigten Partituren kommt für den praktischen Gebrauch noch die traditionelle stimmenmäßige Ausführung hinzu. In diesen eigentümlichen Arbeitsprozess sind auch die unvollständig gebliebenen vierhändigen Klavierkompositionen einzuordnen, die nur bis zu einem gewissen Arbeitsfortschritt als Kompositionsfragmente gelten können.

Bei den Klaviersonaten und einzelnen Klavierstücken bzw. Klavierstückzyklen sind wir mit dem Problem konfrontiert, den Status von Autographen richtig einzuschätzen. Mithilfe eines Ansatzes zu einer Manuskripttypologie soll versucht werden, erste vorläufige Niederschriften von mehr oder weniger sorgfältig ausgeführten Manuskripten zu unterscheiden, die einen abgeschlossenen Kompositionsprozess dokumentieren. Dabei wird uns besonders der Ort des Abbruchs

¹ Vgl. dazu den Abschnitt „Fragmentbezüge in der Musik“, S. 38.

interessieren. Bei den Sonaten kommt außerdem hinzu, dass Fragmente auf verschiedenen Ebenen auftreten: es können einzelne Sonatensätze unvollständig geblieben sein oder ganze Sätze von Sonaten fehlen. Mögliche Ergänzungen werden am Schluss des Kapitels diskutiert.

1. KLAVIERTÄNZE

Tanzmusik, und im speziellen Tanzmusik am Klavier zu zwei Händen, ist genuin improvisierte Musik, aus dem Stegreif und der individuellen Situation heraus entstanden. So auch bei Franz Schubert, von dem Leopold Sonnleithner allgemein berichtet:

„Er [= Schubert] besuchte manchmal Hausbälle in vertrauten Familienkreisen; er tanzte nie, war aber stets bereit, sich ans Klavier zu setzen, wo er stundenlang die schönsten Walzer improvisierte.“²

Man kann diese Aussage sicherlich noch weiter verallgemeinern und sie nicht nur auf Walzer, sondern auf alle damals beliebten Gesellschaftstänze wie Deutsche, Ländler, Menuette, Ecossaisen, Galopp und Cotillon beziehen.³ Schubert, dessen Klaviertänze einen wesentlichen und charakteristischen Teilespekt seines Schaffens darstellen, muss Hunderte solcher Tänze spontan am Klavier „erfunden“ haben, was aufgrund der kompakten Formanlage, des einfachen harmonischen Grundgerüsts und der standardisierten Begleitfiguren keine besonders anspruchsvolle Aufgabe war und einem „natürlichen“ Musizieren entsprach. So spontan ein Klaviertanz auf diese Weise entstanden war, so vergänglich war er aber auch: Mit dem Ende des akustischen Ereignisses endete üblicherweise auch die Existenz dieses kleinen Musikstücks, das seine Funktion erfüllt hat. Aufgrund dieser fehlenden Beständigkeit kann improvisierte Tanzmusik auch nicht den Anspruch eines vollgültigen Werkes erheben. Dieser Musik wird bestenfalls flüchtiger Werkcharakter zugesprochen.

Nun gibt es aber auch zwei Dokumente aus dem engsten Bekanntenkreis Schuberts, die voneinander unabhängig eine bemerkenswerte Praxis beschreiben. Das erste Dokument stammt von dem wohl verlässlichsten Freund Schuberts, Josef Spaun, der 1829 in seinem Nekrolog unter anderem berichtet: „Er schrieb [...] eine Menge unübertrefflicher Tanzmusik, die er, selbst kein Tänzer, seinen Freunden zum Gefallen niederschrieb.“⁴ Noch konkreter beschreibt diesen Vorgang Leopold Sonnleithner in dem oben bereits zitierten Bericht. Direkt im Anschluss an die genannte Passage heißt es: „[...] jene [Walzer, bzw. allg. Tänze], die ihm gefielen, wiederholte er, um sie zu behalten und in der Folge aufzuschreiben.“⁵

2 Deutsch, Erinnerungen S. 141. Siehe auch Deutsch, Erinnerungen S. 316, 262, 255 und Deutsch, Dokumente S. 343, 408.

3 Vgl. dazu Walburga Litschauer und Walter Deutsch, Schubert und das Tanzvergnügen, Wien 1997.

4 Deutsch, Erinnerungen S. 32.

5 Deutsch, Erinnerungen S. 141.

Schubert hat also der Beschreibung nach in einzelnen Fällen im Nachhinein so etwas wie ein Hörprotokoll von besonders gelungenen Klaviertänzen verfertigt. Solche Niederschriften dienten zum einen wohl als Gedächtnisstütze für Schubert selbst, um gern gehörte Tänze auch beim nächsten Zusammentreffen seinen Freunden aufspielen zu können. Zum anderen kam ihnen aber auch die wichtige Funktion als Spielvorlage für andere Pianisten aus dem Freundeskreis zu. Genannt wird hier vorrangig Josef von Gahy, ein ausgezeichneter Klavierspieler und oftmaliger Partner Schuberts im vierhändigen Spiel, der dessen Tänze besonders schwungvoll und feurig zu interpretieren wusste.⁶ Schließlich konnte das Ergebnis eines solchen Notats auch ein Albumblatt für Einzelpersonen aus dem Freundes- und Bekanntenkreis sein. Der „Trauerwalzer“ D 365/2 wurde beispielsweise sowohl Aßmayr als auch Anselm Hüttenbrenner verehrt, wobei die Widmung für letzteren genau jenen Vorgang anspricht, den Sonnleithner und Spaun beschreiben: „Aufgeschrieben [!] für mein Kaffeh= Wein= und Punsch= Brüderl Anselm Hüttenbrenner“.⁷

Mit der Niederschrift trennten sich Schuberts Tänze von seiner Person, sie konnten nun auch in seiner Abwesenheit und beliebig oft reproduziert werden, was ihren Status als Werk deutlich erhöht. Die notierten Tänze bekamen Öffentlichkeitscharakter (wenn auch zunächst nur im engeren Kreis), begannen ein Eigenleben und separierten sich manchmal nicht nur innerlich, sondern auch rein materiell von ihrem Schöpfer.⁸ Sie wurden innerhalb des Freundeskreises herumgereicht, sicherlich auch abgeschrieben, und bildeten ein wertvolles und beliebtes Repertoire für das häusliche Musizieren. Das letzte Glied dieser Kette war die öffentliche Drucklegung, mit der schlagartig nicht nur ein viel weiterer Interessentenkreis angesprochen wurde, sondern vor allem auch eine anonyme Öffentlichkeit mit Tanzmusik von Schubert konfrontiert war.

Doch zurück zur Ausgangssituation. Nicht nur Schubert selbst hat gelegentlich seine improvisierten Tänze nach dem Spiel notiert, sondern auch Freunde, die an dem Gesellschaftsereignis teilgenommen hatten und des Notenschreibens kundig waren, taten dies. So kennen wir eine Niederschrift von D 365/5,6 von Anselm Hüttenbrenner mit der Anmerkung „Dem Hören nach entworfen [...]“ versehen. Hat Hüttenbrenner dabei seine Aufgabe sicher nur darin gesehen, das gehörte Musikstück möglichst getreu der Erinnerung schriftlich festzuhalten, so ist derselbe Akt bei Schubert vermutlich ganz anders verlaufen. Auch wenn dieser tatsächlich die Absicht hatte, nichts anderes als das eben Gespielte zu notieren, wurde bei ihm mit dem Schreiben-an-sich ein kreatives Moment angelegt, das nicht im Sinn eines reinen Hörprotokolls war. Dazu kommt, dass schon

6 S. Deutsch, *Dokumente* S. 408, 389, 401 und Deutsch, *Erinnerungen* S. 156.

7 Vgl. dazu das Faksimile der beiden Albumblätter in NGA VII/2–6 S. XXIII.

8 Das Manuskript mit den *Zwölf Menuetten* D 22 etwa hat Schubert so oft verliehen, dass er schlussendlich selbst nicht mehr wusste, wer zuletzt in ihrem Besitz war (s. den Bericht von Josef von Spaun, in Deutsch, *Erinnerungen* S. 149f). Dass er die originalen Tanzautographen (und nicht eine Abschrift davon) sehr leichtfertig aus der Hand gab, belegt auch jener Brief an Josef Groß, in dem er ihn zur Rückgabe seiner Deutschen auffordert, um sie als Druckvorlage zur Verfügung zu haben (Deutsch, *Dokumente* S. 131).

im Verlauf der Niederschrift das eben Notierte kritisch geprüft und gegebenenfalls korrigiert werden konnte. Aber auch noch bevor überhaupt Noten zu Papier kamen, hat Schuberts schöpferischer Geist möglicherweise das bereits akustisch Bestandene in der Erinnerung innerlich weiterentwickelt und ist so von dem improvisierten Musikstück abgewichen. Das, was schlussendlich schriftlich festgehalten wurde, war sehr wahrscheinlich nicht mit dem identisch, was Schubert gespielt hatte – und zwar nicht oder nicht nur deswegen, weil sich Schubert nicht mehr so gut an das Improvisierte erinnern konnte, sondern weil mit der Schriftlichkeit notwendigerweise ein kreativer Arbeitsprozess eingesetzt hat, der aus dem ursprünglich improvisierten Musikstück eine ausgearbeitete Komposition machte. Auch alle weiteren Niederschriften von der Hand Schuberts – sei es ein Albumblatt, eine Reinschrift oder eine Druckvorlage – zeigen dieselben kleinen Veränderungen, die typisch sind für das schon bloß im Aufschreiben angeregte kreative Moment.

Doch Schuberts Klaviertänze sind auch nicht ausschließlich aus der Improvisation direkt am Instrument entstanden. Josef von Spaun gibt in seinen „Aufzeichnungen über seinen Verkehr mit Franz Schubert“ folgenden persönlichen Bericht:

„Wenn es spät wurde, ging er nicht mehr nach Hause, sondern bequemte sich zu einer sehr bescheidenen Schlafstelle in meinem Zimmer, wo er, auch im Schlaf oft die gewohnten Augengläser auf den Augen, immer trefflich schlief. Am Morgen setzte er sich im Hemd und Unterhose hin und komponierte die schönsten Sachen, meist Lieder, und zuweilen überraschte er uns Tanzlustige auch mit den schönsten deutschen Tänzen und Ecossaisen, die damals in Mode waren. Gahy wußte diese wunderschönen Tänze mit solchem Feuer zu spielen, daß die Tanzenden dadurch ganz elektrisiert wurden.“⁹

Spaun spricht hier dezidiert von „komponieren“, und zwar nicht nur von Liedern, sondern auch von „deutschen Tänzen und Ecossaisen“, also Klaviertänzen. Wichtig ist dabei, dass diese offenbar wie die Lieder nicht am Klavier, sondern am Schreibtisch entstanden sind. Die schriftliche Notation der Tänze war auch nötig, damit Gahy sie am Klavier reproduzieren und die Tanzlustigen damit „elektrisieren“ konnte. Und damit ist auch die Funktion solcherart entstandener Tänze klar gemacht: Sie sind, im Gegensatz zu den improvisierten Tänzen, nicht für Schubert selbst, sondern primär für das Spiel anderer am Klavier komponiert (auch wenn der Komponist gelegentlich aus eigenen Aufzeichnungen gespielt haben mag). Dass Schubert selbst der grundlegende Unterschied zwischen jenen beiden Typen von Klaviertänzen bewusst war, mag seine Formulierung auf dem heute verlorenen Titelblatt der *Sechs Ecossaisen* D 421 andeuten: „[...] in meinem Zimmer in Erdberg componirt [!]“.¹⁰

Der komponierte Klaviertanz ist im Entstehungsprozess also gleichsam das Gegenstück zum improvisierten Klaviertanz. Sobald letzterer aber aufgezeichnet wurde, ähneln sich beide in der Form der Notierung (es kann Entwürfe geben, erste Niederschriften und Reinschriften), sie zeigen eine ähnliche kreative Weiterentwicklung und gleichen sich im Werkstatus. Im Gegensatz zur gängigen

9 Deutsch, *Erinnerungen* S. 156.

10 nach Kreißle, *Schubert* S. 97.

Meinung, dass Klaviertänzen erst dann echter Werkcharakter zukommt, wenn Schubert sie in zusammenhängende Gruppen formiert und in Druck gegeben hat,¹¹ bin ich überzeugt, dass bereits die Schriftlichkeit an sich diesen starken Werkcharakter ausmacht, egal ob der Tanz ursprünglich in der Improvisation oder am Papier entstanden ist.¹²

Diese Hypothese mag die Rezeptionsgeschichte des „Trauerwalzers“ D 365/2 belegen, der bereits als einzelner Tanz so berühmt war, dass er – noch bevor Schubert ihn als Opus 9 in Druck gab und damit unter die Serie der *Sechsunddreißig Walzer* D 365 subsummierte – bereits als Thema für Variationen von zeitgenössischen Komponisten verwendet wurde. Seine individuelle Rezeption hielt auch an, als er an der wenig herausragenden Position der Nummer zwei innerhalb der Walzerfolge gedruckt war, und ging so weit, dass er – als Zeichen der besonderen Wertschätzung – bald Beethoven zugeschrieben wurde. Eine Verlagsankündigung aus dem Jahr 1826 macht deutlich, dass bereits zu Schuberts Lebzeiten einer „Gelegenheitskomposition“ ästhetische und emotionale Qualitäten zugeschrieben wurde, indem er, nun als „Sehnsuchtwalzer“ bezeichnet, auch „wirklich Sehnsucht ausdrückt“ und daher „verliebten und zärtlichen Seelen vorzüglich willkommen sein [wird].“¹³

Zwei Tänze D 980A

Besonders relevant sind die angestellten Überlegungen bei den *Zwei Tänzen* D 980A, bei denen es sich tatsächlich um eine erste Niederschrift nach der Improvisation am Klavier handeln dürfte. Die zwei Tänze sind die beiden letzten von insgesamt sechs Walzern, die alle nur einstimmig und in einer sehr flüchtigen, privaten Schrift notiert wurden (vgl. dazu ANHANG 1.15.). Diese Walzerserie befindet sich auf der Rückseite eines Einzelblattes, auf dem ursprünglich nur die Vokalkomposition *Leise, leise laßt uns singen* D 635 aufgezeichnet war. Die Komposition für zwei Tenöre und zwei Bässe ist weitaus sorgfältiger ausgeführt als die Tänze und scheint dem Text nach unmittelbar aus einer Situation im Freundeskreis Schuberts entstanden zu sein:

Leise, leise laßt uns singen,
schlummre sanft, wer schlummern will;
möcht es unserm Spiel gelingen,
nur in ihrem Traum zu klingen.
Laßt uns rufen, aber still,
laßt uns rufen, aber still:
Fanny erwache, Fanny erwache.
(Textdichter unbekannt)

- 11 Siehe dazu Walburga Litschauer, Franz Schuberts Tänze – zwischen Improvisation und Werk, in: Musiktheorie 10 (1995), S. 3–9.
- 12 Mehr dazu in meinem Beitrag zur Festschrift für Sibylle Dahms, „Was ein Walzer alles kann. Gedanken zum Werkcharakter von Schuberts Tanzmusik“ (in Vorbereitung).
- 13 Musikalische Eilpost. Uebersicht des Neuesten im Gebiete der Musik. Auf das Jahr 1826, Nr. 11, Weimar 1826, S. 83; zitiert nach NGA VII/2–7 S. XII.

Die ganze Komposition ist sinngemäß im Piano oder Pianissimo gesetzt, nur bei der zweiten Namensnennung schreibt Schubert ein Fortepiano vor.¹⁴ Nach Kreißle von Hellborn war damit die Wiener Sängerin Fanny von Hügel angesprochen, für die der Vokalsatz auch komponiert wurde.¹⁵ Sie muss – nimmt man den Text wortwörtlich – bei einer der vielen gesellschaftlichen Veranstaltungen im Schubertschen Freundeskreis eingenickt sein und sollte mit diesem Vokalsatz wohl mehr oder weniger sanft wieder geweckt werden. Die Unmittelbarkeit des darin geschilderten Ereignisses lässt darauf schließen, dass Schubert direkt aus der Situation heraus den Liedsatz komponiert und gleich mit den anwesenden Freunden, vermutlich mit viel Spaß und dem in der letzten Zeile gewünschten Effekt, zur „Uraufführung“ gebracht hat.

Wie bereits oben angesprochen, wissen wir, dass bei diesen geselligen Zusammenkünften gerne auch Klaviertänze von Schubert am Klavier improvisiert wurden. Ob Schubert die auf der Rückseite von *Leise, leise laßt uns singen* notierten Walzer am selben Abend wie dessen Niederschrift notiert hat, oder – was die unterschiedliche Tintenfarbe eher vermuten lässt – erst bei späterer Gelegenheit, ist nicht wesentlich. Wichtig ist nur zu erkennen, dass das Manuskript und die Art der Aufzeichnung deutlich genau auf jenes gesellschaftliche Umfeld verweisen, in dem Tänze improvisierend entstanden und in der oben beschriebenen Weise festgehalten wurden. Horizontale und vertikale Faltspuren, die heute noch festzustellen sind, suggerieren, dass Schubert das Blatt einfach in die Tasche gesteckt und nach Hause mitgenommen hat.

Die *Sechs Walzer* sind, wie bereits erwähnt, nur in ihrer Melodie auf einem Notensystem notiert. Sie sind durchnummeriert und schließen in der Tonartenfolge A-A-A-E-A-E zeilenweise direkt aneinander an. Bemerkenswert ist, dass sich trotz der bei Schubert seltenen einstimmigen Vorentwürfe doch eine für seine Arbeitsweise typische Eigenart feststellen lässt: nämlich ein mit dem Fortschreiten des Schreibprozesses zunehmende Nachlässigkeit und Sparsamkeit in der Aufzeichnung. Die ersten drei Tänze sind komplett bis zum Schlussstrich ausgeführt, die letzten drei – darunter auch die beiden Fragmente D 980A – nur mehr unvollständig. Parallelstellen innerhalb der achttaktigen Perioden, wie sie schon bei Nummer zwei mit Faulenzer notiert wurden, werden in der ersten Hälfte von Nummer vier ebenso taktweise, in allen folgenden Achttaktpérioden aber nur mehr durch ein einziges Zeichen angedeutet bzw., wenn es die zweite Hälfte betrifft, einfach offengelassen. Abweichende Schlusswendungen sind extra notiert.¹⁶ So können auch die beiden Fragmente D 980 leicht ergänzt werden (siehe Notenbeispiel 7).

¹⁴ Vgl. dazu die Edition in *NGA III/4* S. 97. Ob mit dem Wiederholungszeichen am Schluss weitere Strophen gefordert werden (wie es der Herausgeber in einer Fußnote anmerkt), ist nicht zwingend. Man könnte auch einfach das Lied wiederholen, um die Wirkung zu verstärken.

¹⁵ Kreißle, Schubert S. 609.

¹⁶ In die Edition der Entwürfe innerhalb der *NGA* sind diese Sonderzeichen nur teilweise eingegangen. Sie sollen im Folgenden ergänzend beschrieben werden: Bei Nummer 5 (D 980A/1) notierte Schubert nach den ersten drei Noten von Takt vier einen Taktstrich mit

Die ursprüngliche Einheit dieser sechs Walzer wird heute durch die uneinheitliche Nummerierung und damit von der ersten Niederschrift abweichenden Gruppierung im Deutsch-Verzeichnis konterkariert (siehe dazu die Übersicht im ANHANG 1.15). Diese orientiert sich an der weiteren Geschichte der Kompositionen. Als Schubert für die geplante Walzersammlung des späteren Opus 9 aus seinen Aufzeichnungen einzelne Tänze zusammenstellte, fiel seine Wahl unter anderem auch auf die ersten vier Nummern der Tanzentwürfe, wodurch die Sechserinheit zerstört wurde. Wir wissen nicht, ob er dabei direkt aus dem vorliegenden Manuskript eine Druckvorlage herstellte und damit D 980A fragmentarisch zurückließ, oder ob es nicht doch eine Ausfertigung der *Sechs Walzer* in Partitur auf einem heute verlorenen Manuskript gab. Die Tatsache, dass bei der Auswahl Schuberts auch der vierte, ebenfalls fragmentarisch entworfene Tanz zum Zug kam, zeigt jedenfalls, dass die Unvollständigkeit der Ausführung von D 980A gewiss keinen Grund darstellte, diese nicht auch in Partitur auszuführen.¹⁷

Notenbeispiel 7: *Zwei Tänze* D 980A und ihre Ergänzung

Wie weit sich einstimmige Entwürfe von ihrer realen – oder im Fall von D 980A fiktiven – vollständig ausgeführten Fassung unterscheiden können, lässt sich an den vier weitergeführten Walzern desselben Manuskripts erkennen (siehe Notenbeispiel 8, S. 176). Die Abweichungen zwischen einstimmiger und mehrstimmig gesetzter Melodie sind unterschiedlich groß. Am geringsten fallen sie bei der Nummer I der *Sechs Tänze* (D 365/17) aus. Hier hat Schubert nur die Artikulation und Dynamik verfeinert und die Schlusswendung umformuliert. Bei

angehängtem Bogen, bei Nummer 6 (D 980A/2) wird der extra fette Strich zwischen Ende der ersten Viertaktgruppe der 2. Hälfte (T. [12]) im Kritischen Bericht unkorrekt als „irrtümlicher Taktstrich“ interpretiert. Tatsächlich fügt hier Schubert noch die Schlussfloskel an. Vgl. dazu meine Ergänzung in Notenbeispiel 7.

17 Dass die Möglichkeit einer verlorenen Ausfertigung ein Kompositionsfragment nicht gleich zu einem Überlieferungsfragment macht, wurde bereits im Abschnitt „Unsicherheiten in der Bestimmung des Fragmentstatus“, S. 120, besprochen.

Nr. I
D 365/17

Nr. IV
D 365/25

Nr. II
D 365/28

Nr. III
D 365/18⁸

A vertical double-headed arrow points from the end of Part II down to the beginning of Part III.

Notenbeispiel 8: Vergleich von einstimmigen Melodienträumen mit der Melodiestimme der ausgefertigten Partitur (D 365/17, /25, /28, /18)

Tanz Nummer IV (D 365/25) sind immerhin der erste und zweite Abschnitt vertauscht, und noch weiter gehen die Abweichungen bei den restlichen beiden Nummern, bei denen Schubert vor allem im zweiten Abschnitt weitgehende Veränderungen vorgenommen hat. Bei Nummer II (D 365/28) hat er den zweiten Abschnitt, ausgehend von der Triolenfigur in Takt 7, ganz neu komponiert, und den ursprünglichen Achttakter an die erste Hälfte von D 365/18 angesetzt (T. 9ff). Den zweiten Abschnitt von Nummer III, der durch die Triolenbewegung und die weiten Sprünge besonders „ländlerhaft“ wirkt, hat Schubert schließlich ausgeschieden.

Zwei Ländler in Des für Klavier D 980C

Die *Zwei Ländler in Des für Klavier D 980C* sind in vielerlei Hinsicht den *Zwei Tänzen D 980A* ähnlich. Auch sie erscheinen innerhalb einer durchnummerierten Serie von Tänzen, aus denen Schubert zu einem späteren Zeitpunkt einzelne Nummern für eine Tänzesammlung zur Publikation (op. 18) ausgewählt hat (vgl. dazu die Inhaltsübersicht im ANHANG 1.3.). Ebenso hat Schubert mit abnehmender Vollständigkeit notiert, indem er nach sorgfältigem Beginn ab etwa der Mitte der Niederschrift in eine entwurfsartige Ausarbeitung wechselte.

Ein wesentlicher Unterschied zu den Fragmenten D 980A besteht aber darin, dass die ganze Ländlerserie nicht einstimmig, sondern in Klavierpartitur notiert ist. Dafür hat Schubert ein eigenes, querformatiges Doppelblatt verwendet, das er auch auf der leergebliebenen Rückseite nicht anderweitig beschrieben hat. Sind die *Sechs Walzer* so etwas wie flüchtige Notizen auf freigebliebenen Notenzeilen, so bildet das Autograph der *Acht Ländler* ein echtes Tänzemanuskript. Damit fehlen uns aber auch jegliche Hinweise zur Entstehung dieser Sammlung. Ob sie Schubert ebenso nach der Improvisation am Klavier notiert hat (und diesmal eben gleich in Partitur), oder ob es sich dabei um „komponierte“ Tänze handelt, ist schwer zu entscheiden. Einstimmige Vorentwürfe dürfte es zumindest für die zweite Hälfte der Tänzesammlung nicht gegeben haben. Denn ab Nummer 5, D 980C/1, sind die Ländler zwar noch in der Anlage einer Klavierpartitur, jedoch fast nur mehr in der Oberstimme ausgeführt. Ab Nummer 6, D 980C/2, sind außerdem – so wie bei den letzten Nummern der *Sechs Walzer* – nur die ersten vier Takte der zweiten Hälfte aufgezeichnet, der Rest muss sinngemäß ergänzt werden.

Die Acht Ländler unterliegen gegenüber den *Sechs Walzern* auch einem strikteren Ordnungssystem. Alle acht Tänze stehen in der außergewöhnlichen Tonart Des-Dur und bilden somit eine „Kette“.¹⁸ Dieses Ordnungssystem gibt Schubert aber wieder auf, als er für das geplante Opus 18 siebzehn Ländler aus bestehenden Tanzsammlungen auswählt. Er verwendet dafür zwei Manuskripte als Vorlage: eben jenes mit den *Acht Ländler* (Wgm A 268) und eine umfangreichere Ländlersammlung mit zwanzig Nummern (Wgm A 263). Auffallend ist dabei, dass Schubert hier – nicht von einstimmigen Melodieaufzeichnungen, sondern von der Klavierpartitur ausgehend – weit weniger an dem bestehenden

18 S. dazu „Reihungs- und Ordnungsprinzipien“ in: Litschauer, *Tanzvergnügen* S. 109ff.

Notentext veränderte. In welcher Reihenfolge er aus den beiden Manuskripten die neue Serie zusammenstellte, zeigt die Übersicht 4.1., bei der sich die römischen Nummern auf die Tanzfolge in Opus 18 beziehen.

Entscheidend für das Schicksal der zwei Ländler D 980C war Schuberts Entschluss, von Nummer VIII (= Nr. 4 der „Acht Ländler“) nicht systematisch in der Folge weiterzuschreiten, sondern für Nummer IX genau jene zwei Ländler zu überspringen, die dadurch Fragmente geblieben sind. Die Ursache dafür kann wieder nicht ihre unvollständige Niederschrift sein, denn auch hier wurden die beiden folgenden, ebenso fragmentarisch aufgezeichneten Tänze in Opus 18 einbezogen. Schubert hat sich dabei wohl von ästhetischen Kriterien leiten lassen, die in der Melodieführung, der Begleitfiguration, der Auftaktigkeit oder in der Tonart der individuellen Tänze zu suchen sind. Vermutlich waren es nur Nuancen, die den Ausschlag für die Wahl bzw. den Ausschluss der beiden Ländler D 980C gegeben haben.

Übersicht 4.1.: Die Auswahl der 17 Ländler (I–XVII) von Opus 18 aus den Tänzermanuskripten Wgm A 263 und Wgm A 268

20 Ländler
Wgm A 263 (= Brown Ms. 34)

Nr. 1 = I

Nr. 5 = II

Nr. 6 = III

Nr. 9 = V

Nr. 10 = X

Nr. 11 = XI

Nr. 14 = XV

Nr. 16 = XVI

Nr. 17 = XVII

Nr. 18 = XIV

Nr. 19 = XIII

8 Ländler in Des
Wgm A 268 (= Brown Ms. 38)

Nr. 1 = IV

Nr. 2 = VI

Nr. 3 = VII

Nr. 4 = VIII

Nr. 5 (D 980C/1)

Nr. 6 (D 980C/2)

Nr. 7 = IX

Nr. 8 = XII

Zwei Tänze für Klavier (?) D 980E.

Ein einzeln überliefertes Blatt, Manuskript O im Archiv des Wiener Männergesang-Vereins, enthält nichts weiter als zwei einzelne Melodieaufzeichnungen, deren Niederschrift jeweils abgebrochen wurde (siehe ANHANG 1.5.). Lassen sich die beiden Entwürfe aufgrund ihrer musikalischen Gestaltung grob der Gattung Tanz zuweisen, so ist unklar, an welche Instrumentierung Schubert dabei dachte. Am wahrscheinlichsten sind sie für Klavier zweihändig bestimmt, möglicherweise aber auch für Klavier zu vier Händen oder für eine Instrumentalbesetzung, wie wir sie etwa bei den *Six Menuetten für Bläser* D 2D finden.¹⁹

19 Letztere sind zumindest teilweise im Particell entworfen. Vgl. dazu auch S. 95.

Dass man bei der Bestimmung von D 980E auf Vermutungen angewiesen ist, liegt zum einen an der Isoliertheit der Aufzeichnung, die keine äußeren Bezüge zu anderen Kompositionen Schuberts herstellen lässt; zum anderen sind die beiden Entwürfe musikalisch eigenartig. Um den Kompositionsprozess leichter nachvollziehen zu können, ist in Notenbeispiel 9 (S. 180) die Melodielinie so notiert, dass meist übereinander notierte Korrekturen auf zwei verschiedenen Systemen Platz finden.

Schon ein erster Blick auf den so aufbereiteten Notentext macht deutlich, dass es sich dabei keinesfalls um improvisierte und später aufgezeichnete Tanzmusik handeln kann. Die zahlreichen Korrekturen sind zu essentiell und geben der Melodielinie zu oft eine völlig andere Richtung, um einen spontanen Entstehungsprozess anzunehmen zu können. Hinzu kommt, dass beide Melodien eine für Tanzmusik untypische formale Gestaltung aufweisen. D 980E/1 ist geradtaktig angelegt und kann am ehesten der Gattung der Kontretänze zugeordnet werden. Die ungarisch anmutende Tanzmelodie beginnt zwar ganz schulmäßig mit einer wiederholten achttaktigen Periode, diese ist aber nicht in 4+4 Takte, sondern in 5+3 unterteilt. Die Unregelmäßigkeit im Periodenbau setzt sich im Mittelteil fort, ja wird sogar noch intensiviert. Hat Schubert mit Takt 12 zunächst noch eine Viertaktgruppe notiert, so ist mit der Korrektur genau dieses Taktes der Wechsel in eine Dreiergruppierung vollzogen. Die Taktgruppierungen des Mittelteils lauten somit: 3+3+3+4+3. Die Melodielinie endet mit einem verkürzten Schlusstakt auf leichter Taktzeit.

Der zweite Tanz auf Manuscript O, D 980E/2, der aufgrund der Dreitaktigkeit und der Melodieführung der ersten Takte Grundzüge des Deutschen trägt und in F steht, weist noch mehr Extravaganzen auf. Ein erster Wiederholungsteil nach acht, zwölf oder sechzehn Takten, wie wir ihn bei allen andern Tänzen dieser Art kennen, fehlt, der erste melodische Einschnitt ist im Takt 9 feststellbar. Ursprünglich setzte danach ein neuer Abschnitt in d-moll ein, der dann ausgestrichen und von der Weiterführung des ersten Abschnittes ersetzt wurde. Dadurch entstand ein neuer melodischer Einschnitt, nun in Takt 13, woran die Anfangstakte der ausgestrichenen Passage einen Halbton höher direkt anschließen. Im Folgenden werden Passagen unterschiedlichsten Charakters aneinandergereiht, eine Wiederkehr des Anfangsthemas ist nicht in Sicht. Kurz bevor der Entwurf abbricht, wechselt Schubert – ganz unüblich für die traditionellen Gesellschaftstänze seiner Zeit – sogar die Taktart.

Was können wir nun aus diesen detaillierten Beobachtungen schließen? Die beiden Tänze D 980E sind von ihrer formalen Anlage her in keiner Weise mit den aus der zweihändigen und vierhändigen Klaviermusik bekannten Tanzsätzen vergleichbar. Auch Schuberts erhaltene Tänze für mehrere Instrumente sind weitaus simpler und formal ausgewogener komponiert. Kann man sich bei dem ersten Tanz eine praktische Aufführung als Kontretanz mit einem pantomimischen Mittelteil, den jeweils einzelne Paare absolvieren müssen, durchaus vorstellen, so ist der zweite Tanz von D 980E ganz frei von traditionellen Tanzmustern. Wenn Schubert dabei überhaupt an eine praktische Ausführung gedacht hat, dann war eine freie tänzerische Darstellung gefordert, die über das im

Sheet music for piano, page 10, measures 15-30. The music is in common time, treble clef, and consists of two staves. Measure 15: The left hand plays eighth-note chords (G, B, D) while the right hand plays sixteenth-note patterns. Measure 16: The left hand continues eighth-note chords, and the right hand adds eighth-note patterns. Measure 17: The left hand plays eighth-note chords, and the right hand adds eighth-note patterns. Measure 18: The left hand plays eighth-note chords, and the right hand adds eighth-note patterns. Measure 19: The left hand plays eighth-note chords, and the right hand adds eighth-note patterns. Measure 20: The left hand plays eighth-note chords, and the right hand adds eighth-note patterns. Measure 21: The left hand plays eighth-note chords, and the right hand adds eighth-note patterns. Measure 22: The left hand plays eighth-note chords, and the right hand adds eighth-note patterns. Measure 23: The left hand plays eighth-note chords, and the right hand adds eighth-note patterns. Measure 24: The left hand plays eighth-note chords, and the right hand adds eighth-note patterns. Measure 25: The left hand plays eighth-note chords, and the right hand adds eighth-note patterns. Measure 26: The left hand plays eighth-note chords, and the right hand adds eighth-note patterns. Measure 27: The left hand plays eighth-note chords, and the right hand adds eighth-note patterns. Measure 28: The left hand plays eighth-note chords, and the right hand adds eighth-note patterns. Measure 29: The left hand plays eighth-note chords, and the right hand adds eighth-note patterns. Measure 30: The left hand plays eighth-note chords, and the right hand adds eighth-note patterns.

Notenbeispiel 9: Korrekturverläufe bei *Zwei Tänze für Klavier(?)* D 980E

Rahmen der Gesellschaftstänze übliche hinausging. Im Ganzen gesehen erscheint D 980E jedoch als Experiment – ein Experiment, bei dem Schubert ausprobierter, wie weit sich freie Melodiegestaltung mit den Normen der Tanzmusik vereinbaren lässt. Dabei stieß er an Grenzen, so dass ein Abbrechen der Arbeit die logische Konsequenz davon war.

2. KLAVIERMUSIK ZU VIER HÄNDEN

Nicht nur das Klavierœuvre insgesamt ist bei Schubert außerordentlich vielfältig, auch das Repertoire der vierhändigen Klaviermusik umfasst sehr unterschiedliche Bereiche. Zum einen steht es mit den Gattungen Sonate, Fantasie, Rondo und Variationenreihe der anspruchsvollen zweihändigen Klaviermusik nahe, zum anderen zählen Tänze und Märsche zum niedrigeren Genre der Unterhaltungsmusik, die einen wesentlichen Bestandteil von fröhlichen Gesellschaften darstellte. Dazwischen liegen die Ouvertüren, bei denen wohl vorrangig das breite Klangspektrum des Vierhändigspiels zur Nachahmung des Orchesterklangs genutzt wurde, um so „große“ Musik auch im kleineren Rahmen erklingen zu lassen.²⁰

Innerhalb dieses Œuvres findet sich ein verhältnismäßig kleiner Anteil an Fragmenten. Vorweggenommen sei, dass von den drei zu untersuchenden Kompositionen überhaupt nur eine einzige mit Sicherheit als Kompositionsfragment identifiziert werden kann. Um dies feststellen zu können, muss – zunächst einmal unabhängig von der inhaltlichen Differenzierung – ein Verständnis jenes Arbeitsprozesses gewonnen werden, den eine vierhändige Komposition von der ersten Niederschrift bis zur Spielvorlage durchläuft.

Spezielle Aspekte des Arbeitsprozesses bei vierhändiger Klaviermusik

Die Arbeitsmanuskripte von Klavierwerken zu vier Händen stehen in ihrer Anlage und dem Entstehungsprozess einer Orchesterpartitur weitaus näher als Aufzeichnungen von zweihändiger Klaviermusik. So wie bei größeren Instrumentalkompositionen kennen wir in diesem Genre Partiturentwürfe, bei denen vier Systeme (zweimal rechte und linke Hand) untereinander angeordnet sind und nur gerüsthaft ausgeführt wurden, ebenso wie ausgefertigte Partituren, die die vollständige Komposition überliefern. Das Besondere gegenüber den Orchesterpartituren ist die Tatsache, dass sich zu einigen wenigen Kompositionen auch lineare Melodieentwürfe erhalten haben, die auf einem einzigen Notensystem notiert sind. Hinzu kommt aber auch die für vierhändige Klaviermusik traditionelle Schreibweise der separierten Stimmen, die als „Primo“ und „Secondo“ jeweils eine eigene Seite auf dem Lesefeld eines Doppelblattes einnehmen.

20 Siehe dazu auch Thomas Denny, „Der schönste erste Genuss“: Geselligkeit, Freundschaft und Intimität um Schuberts Klavierduos, in: Schubert und seine Freunde, hg. von Eva Badura-Skoda u.a., Wien etc. 1999, S. 259–265.

Die vier genannten Typen von überlieferten autographen Aufzeichnungen – einzeiliger Entwurf, Partiturentwurf, ausgefertigte Partitur und Stimmenschreibweise – entsprechen in der gegebenen Reihenfolge den verschiedenen Stadien im Arbeitsprozess an einem vierhändigen Werk (siehe Tabelle 4.1.).

Es ist auffällig, dass nur drei der angeführten Kompositionen in zwei verschiedenen Aufzeichnungstypen greifbar sind: D 624 als einzeiliger Melodieentwurf und als Partiturentwurf; D 940 als Partiturentwurf und in Stimmenschreibweise; D 951 als Partiturentwurf und in ausgefertigter Partitur. Alle anderen genannten Werke sind im Autograph singulär, die in der Tabelle nicht angeführten vierhändigen Kompositionen nur durch sekundäre Quellen erhalten.

Tabelle 4.1.: Übersicht zur autographen Überlieferung der vierhändigen Klaviermusik Schuberts (Fragmente sind schraffiert)

Kurztitel	Ent-stehung	einzeiliger Entwurf	Partiturerntwurf	ausgefertigte Partitur	Stimmen
Fantasie in G D 1	1810				
Fantasie in G D 1B	1810/11?				
Sonate in F D 1C	1810/11?				
Fantasie in g D 9	1811				
Fantasie in c D 48	1813				
„Ital.“ Ouvertüre in C D 597	1817				
Polonaise in B D 618A	1818				
Vier Polonaisen D 599	1818				
Rondo in D D 608 (1. Fassung)	1818				
Drei Tänze D 618	1818				
Acht Variationen D 624	1818				
Ouvertüre in g D 668	1819				
Ouvertüre zu „Fierabras“ D 798	1823/24?				
Sonate in C D 812	1824				
Sechs Polonaisen D 824	1826				
Marsch D 885 ²¹	1826				
Acht Variationen D 908	1827				
Kindermarsch D 928	1827				
Fantasie in f D 940	1828				
Rondo in A D 951	1828				
Fuge in e D 952	1828				
Sonatine D 968	?				

21 T. 79–83 in Wst MH 180/c, fol. 6rl (s. auch *Hilmar, Verzeichnis* S. 110f).

Daran ist zum einen sicherlich eine lückenhafte Überlieferung Schuld, die manches Arbeitsmanuskript verloren gehen ließ. Zum anderen darf man aber auch keinesfalls erwarten, dass ursprünglich sämtliche Felder der Tabelle besetzt waren. Denn Schubert muss nicht in allen Fällen notwendigerweise eine einzeilige Melodie als erstes Stadium der Komposition entworfen haben (und tat dies wahrscheinlich auch nicht); es ist aber interessant zu wissen, dass er zumindest beim Thema der *Acht Variationen über ein französisches Lied* D 624 und bei einigen Tanzsätzen solche Aufzeichnungen gemacht hat. Noch weniger zwingend ist die Überlieferung einer Entwurfspartitur. Falls Schubert diese Art der Niederschrift verwendet hat, dann muss sie nicht als eigenständiges Manuskript vorliegen, sondern ist üblicherweise (wenn das bereits Notierte nicht allzu stark korrigiert war) durch das Ausfüllen der restlichen Stimmen direkt in die vollständig ausgeführte Partitur übergegangen. Im Fall der *Sechs Polonaisen* D 824 ist genau dieser Vorgang nachvollziehbar, in anderen Fällen müsste diese Möglichkeit erst näher geprüft werden.

Detailuntersuchungen an der *Fantasie in f* D 940 haben gezeigt, dass Schubert auch nach Vorarbeiten im Partiturentwurf die Komposition nicht unmittelbar in Stimmenschreibweise fortsetzt, sondern zuvor noch eine ausgefertigte Partitur anlegt.²² Damit ist dieser Autographentyp der einzige, der bei einem nichtfragmentarischen Werk auf jeden Fall vorhanden sein musste. Im Gegensatz zur stimmenweisen Aufzeichnung hat der Komponist in der Anlage der Partitur den Überblick über das Satzgefüge, über harmonische Gänge, formale Abschnitte und den Gesamtklang des Notierten. Wie stark dabei Schubert an der Komposition noch weiter arbeiten konnte, zeigt die Partitur der *Fantasie in c* D 48 (Wst MH 153/c).

Das Manuskript ist ein typisches Arbeitsmanuskript. Der Schriftduktus ist ungestüm, der Gesamteindruck äußerst unsauber und chaotisch. Zumindest die Anfangstakte waren mit Bleistift vorskizziert und wurden mit Tinte nachgezogen; einzelne Noten sind *ad hoc* korrigiert worden, aber auch ganze Takte wurden ausgestrichen und mit einem *vide*-Verweis am Rand neu notiert. Einzelne Notensysteme am Rand hat Schubert mit der freien Hand verlängert, einen Einschub sogar extra beigelegt, Partiturtakte kreuzweise ausgestrichen, aber auch mehrere Akkoladen und eine ganze Seite durch kräftige Tintenstriche kanzelliert. Eine Fuge wurde nach drei Seiten abgebrochen, mit Bleistift kreuzweise durchgestrichen und mit der Bemerkung „bleibt weg“ versehen. Schließlich verstärken noch zahlreiche Tintenwischer den Eindruck von intensiver Kompositionarbeit, die keine Rücksicht auf das äußere Erscheinungsbild des Notierten genommen hat.

Sind auch nur verhältnismäßig wenige Partituren innerhalb des vierhändigen Œuvres von Schubert erhalten, so kann aufgrund der breiten zeitlichen Streuung (1813–1828) und der Tatsache, dass es in fast allen Bereichen des Repertoires Beispiele dafür gibt (Fantasie, Rondo, Variation; Tänze und Fuge), geschlossen werden, dass Schubert grundsätzlich und vermutlich auch ausnahmslos auf der

22 Hans-Joachim Hinrichsen, Kommentar zu: Franz Schubert, *Fantasie in f-Moll* D 940 für Klavier zu vier Händen. Faksimile-Ausgabe, hg. von dems., Tutzing 1991 (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 6), S. 13.

Basis der Partitur komponiert hat. Dass von insgesamt 36 vierhändigen Kompositionen nur sechs in dieser Form autograph überliefert sind, ist auf das große Ausmaß an Manuskriptverlusten zurückzuführen.

Der Kompositionsprozess ist mit einer vorliegenden vollständigen Partitur weitgehend abgeschlossen, das Herausschreiben der Stimmen entspricht dem „Ins-Reine-Schreiben“, wobei Schubert allerdings bei besonders heiklen Stellen immer noch weiterkomponieren konnte.²³ Die überlieferten Stimmen, die in der Wiener Stadtbibliothek verwahrt werden, haben den Charakter einer Reinschrift: teilweise Kalligraphie, zumindest aber gemessener und regelmäßiger Schriftduktus; Leerzeilen zwischen den Akkoladen bei dicht rastrierten Seiten; minimale Korrekturen, darunter typische Abschreibefehler; *volti subito*-Verweise („V.S.“) am rechten unteren Blattrand sowie in den meisten Fällen ein eigenes, autographes Titelblatt als Umschlag. Dass sich, laut Tabelle, weitaus mehr Aufzeichnungen von vierhändiger Klaviermusik in Stimmen erhalten haben, ist nicht verwunderlich. Denn dies war das traditionelle Aufführungsmaterial, das am Klavierpult zum Spiel aufgelegt wurde. Sobald die Stimmen fertig waren, hat die Partitur schlagartig an Bedeutung verloren – zumindest für Schubert und seine Zeitgenossen – und war weit eher der Gefahr ausgesetzt, verloren zu gehen als die stimmenmäßige Aufzeichnung.

Wie selbstverständlich das Musizieren vierhändiger Literatur in Stimmen heute wie damals war, zeigen die Druckausgaben, die ausnahmslos in dieser Form notiert sind. Auch wenn Drucke nur das letzte Glied der Quellenkette darstellen, so ist ihre Existenz in nicht wenigen Fällen für die Überlieferung einer Komposition von zentraler Bedeutung: Bei immerhin fünfzehn Werken stellen sie die einzige Überlieferung dar. (Umgekehrt kann man freilich vermuten, dass das Vorliegen der gedruckten Fassung den Verlust von autographen Aufzeichnungen gefördert hat.) Etwas weniger als die Hälfte der vierhändigen Kompositionen hat Schubert schon zu Lebzeiten in den Druck gegeben, wobei jedoch offenbleibt, in welcher Notationsform die Stichvorlagen waren. Wäre eine Vorlage in Stimmen sicherlich weniger fehleranfällig, so wissen wir doch von zwei Fällen, bei denen die autographen Partituren dem Drucker als Ausgangsbasis dienten.²⁴

Die Fantasie in G D 1B und die Sonate in F D 1C

Zu den frühesten erhaltenen Kompositionen von Schubert zählen die *Fantasie in G D 1B* und die *Sonate in F D 1C*, beide vermutlich 1810/1811 entstanden. Sie sind im sogenannten „Manuskript C“ aus dem Autographenkonvolut des Wiener Männergesang-Vereins aufgezeichnet, das zugleich die einzige Quelle darstellt. Die sieben Einzelblätter, die inhaltlich offensichtlich eng zusammengehören und

23 S. dazu Hinrichsen, Kommentar S. 21.

24 Es handelt sich dabei um die Partituren von *Acht Variationen über ein Thema aus der Oper „Marie“ von Hérold* D 908 sowie um das *Rondo in A D 951*, die beide typische Eintragungen vom Stecher aufweisen. Das Rondo soll nach Kreißle im Auftrag von Domenico Artaria entstanden sein, in dessen Verlag es auch einige wenige Monate nach Abschluss der Komposition erschienen ist (*Kreißle, Schubert* S. 444 und S. 612).

ehemals gemeinsam eingebunden waren, überliefern die beiden Kompositionen für Klavier zu vier Händen allerdings unvollständig. Von der Sonate ist nur eine 32 Takte lange, langsame Einleitung vorhanden, von der Fantasie ein 36 Takte langes *Adagio* sowie ein direkt daran schließendes *Allegro*, das nach etwas mehr als 110 Takten abbricht.

Wichtig ist dabei festzustellen, dass beide Werke in Stimmen notiert sind und vor allem die Fantasie in sorgfältiger, kaum korrigierter Notenschrift vorliegt. Schubert musste also aus einer Vorlage abgeschrieben haben, die – wie zu Beginn dieses Kapitels gezeigt wurde – entweder die Kompositionspartitur selbst war oder direkt auf sie zurückging. Jedenfalls müssen wir annehmen, dass beide Werke ursprünglich in Partitur vollständig vorlagen, da das Herausschreiben der Stimmen erst bei Abschluss der Komposition Sinn macht. Und das wiederum bedeutet, dass es sich hier nicht um Kompositionsfragmente handelt, sondern um Reinschriftfragmente im weiteren Sinn: Der Arbeitsprozess an den vorliegenden Autographen ist zwar abgebrochen worden, das Werk hatte aber schon fertig vorgelegen.²⁵

Die Lagenübersicht im ANHANG 1.4. erleichtert es, Überlegungen zu den Eigenheiten der stimmenmäßigen Aufzeichnung vierhändiger Klaviermusik anzustellen sowie den Abbruch der beiden Kompositionen zu konkretisieren. Zunächst zu Ersterem: Eine *Primo*- und eine *Secondo*-Stimme erfordern ein doppeltes Lesefeld, das jeweils eine verso- und eine recto-Seite von zwei verschiedenen Blättern umfasst. Die recto-Seite des ersten Blattes sowie die verso-Seite des letzten Blattes eines Manuskripts werden demnach nicht benötigt. Sie bleiben leer (wie bei fol. 2v und 3r) oder sind anderweitig beschrieben (wie bei fol. 1r). Weiters ist Notenpapier üblicherweise in Doppelblattform vorgelegt, das nach Bedarf in Lagen ineinandergelagert wurde. Man darf also vermuten, dass die Blätter 1–2 ebenso wie die Blätter 3 bis 7 als sogenannte Bifolia einmal zusammenhingen; ein achtes Blatt ist abgetrennt worden.²⁶

Nehmen wir also an, Blatt 1/2 war ein Doppelblatt, dann hat Schubert auf den Innenseiten mit der Abschrift der *Sonate in F* begonnen, links die *Secondo*- und rechts die *Primo*-Stimme eingetragen und die Überschrift „Sonato. I.“ darübergesetzt. Der Notentext wurde dicht notiert, die linke Hand fast fehlerlos, in der rechten mit *ad hoc*- Korrekturen und Tintenwischern, was ein insgesamt unsauberes Schriftbild ergibt. Die Doppelseite ist bis zum jeweiligen Seitenende vollständig beschrieben, logisch wäre eine Fortsetzung nach dem Wenden von Blatt 2. Dies ist aber nicht erfolgt; Schubert hat Folio 2 verso leer gelassen, die Arbeit daran offensichtlich nicht weitergeführt.

Der Schreibprozess an der *Fantasie in G* ist komplexer. Schubert beginnt hier auf einem neuen Faszikel, wobei die recto-Seite von Blatt 3 wiederum leer bleibt. Er beschreibt die erste offenliegende Doppelseite von Blatt 3/4 mit der gesamten langsamen Einleitung und beginnt auf der zweiten Doppelseite (fol. 4v/5r) mit

25 Das Werk selbst ist daher ein Überlieferungsfragment. Siehe dazu auch S. 91.

26 Die „Innenränder“ der Einzelblätter, deren regelmäßige Einstichlöcher und dem ca. 1 cm breiten Pressrand auf eine ehemalige Bindung schließen lassen, sind heute stark abgestoßen.

dem Allegro-Teil der Fantasie, der in den folgenden drei Doppelseiten in allen Stimmen ausgeführt ist. Der Abbruch der Komposition geschieht unvermittelt, indem Schubert auf Blatt 7 verso nur mehr drei Takte der *Secondo*-Stimme notiert. Ob die rechte Hand auf einem verlorenen Blatt 8 bereits notiert war, oder ob Schubert die Niederschrift auf der fiktiven Doppelseite mit der *Secondo*-Stimme begonnen hat, muss offenbleiben. Jedenfalls hat ihn irgendetwas veranlasst, die Abschrift der Stimmen hier abzubrechen und auch später nicht weiter fortzuführen.

Noch nichts gesagt wurde bis jetzt über Folio 1 recto, die Deckseite des Manuskripts der *Sonate in F*. Hier befindet sich eine weitere Niederschrift der *Primo*-Stimme von Takt 80–114 der *Fantasie in G*, die mit dem Notentext von Folio 6 recto weitgehend identisch ist und sogar gleiche Zeilenumbrüche zeigt.²⁷ Als Erklärung für diesen sonderbaren Sachverhalt bietet sich an, dass Schubert im Verlauf der Niederschrift von D 1B irrtümlich nach Blatt 1/2 gegriffen hat und erst bei Takt 114 der *Primo*-Stimme bemerkte, dass dies innen bereits beschrieben war. Um eine Fortsetzung der Niederschrift zu ermöglichen, hat er die bereits notierte Passage auf einem neuen, insgesamt leeren Blatt wiederholt aufgezeichnet und mit den vorangehenden Blättern vereint.²⁸ Daraus ist zu schließen, dass die Sonate *vor* der Fantasie niedergeschrieben worden ist.

Der Verlust der Partitur beider Kompositionen bzw. der Abbruch bei der Niederschrift der Stimmen ist für die Kenntnis des frühen Schaffens Schuberts überaus bedauerlich. Aus der Konviktzeit sind außer den beiden Fragmenten nur drei weitere Kompositionen für Klavier zu vier Händen erhalten, allesamt Fantasien. Bemerkenswert ist, dass wir aufgrund der angestellten Überlegungen zum Fragmentstatus von D 1B und D 1C nun annehmen müssen, dass Schubert nicht nur eine weitere vollständige Fantasie, sondern bereits 1810/11 eine Sonate komponiert hat, in seinem Œuvre das früheste Werk dieser Gattung.

Weiters stellte bereits Christa Landon bei der Handschriftenbeschreibung von Manuskript C fest, dass zwischen den beiden fragmentarischen Kompositionen, aber auch zu der *Fantasie in G* D 1 auffällige inhaltliche Beziehungen bestehen.²⁹ Die beiden im Manuskript C überlieferten Kompositionen sind, trotz unterschiedlicher Grundtonart, in fünf Takten des überlieferten Notentextes beinahe identisch; die fragmentarische Fantasie scheint außerdem eine Ausarbeitung der vollständig erhaltenen *Fantasie in G* D 1 zu sein.³⁰ Dass auch einige Takte dieser Komposition (D 1B) mit Passagen aus dem Klavierlied *Leichenfantasie* D 7 übereinstimmen, verstärkt die Annahme, dass Schubert in seinen ersten Anfängen bestimmtes musikalisches Material gattungsübergreifend immer weiter verarbeitete.

- 27 Unterschiedliche Korrekturen in den Takten 89/90 in beiden Niederschriften dokumentieren Schuberts wiederholtes Bemühen um die betreffende Passage.
- 28 Dafür müsste allerdings die Idee aufgegeben werden, dass Schubert Doppelblätter vorgelegen haben. Zumindest Blatt 5 müsste ein Einzelblatt gewesen sein, um die geschilderte Situation zu ermöglichen.
- 29 Siehe Landon, *Neue Schubert-Funde* S. 302ff. Dass daraus auf die Entstehungsfolge der Niederschriften geschlossen werden kann, möchte ich bezweifeln.
- 30 Beide Fragmente sind noch nicht ediert, was detaillierte vergleichende Studien erschwert.

Die Polonaise in B D 618A

Mit der *Polonaise in B D 618A* liegt uns eine Komposition vor, die in den ganz anderen Bereich der Tanz- und Gesellschaftsmusik gehört, zu dem auch die zweihändigen Klaviertänze gezählt werden. Gegenüber diesen grenzt sich das Repertoire der vierhändig angelegten Tänze sowohl im Kompositionsprozess als auch im Qualitätsanspruch deutlich ab. Waren die zweihändigen Klaviertänze oft im Improvisieren am Klavier entstanden und im Nachhinein aufgezeichnet worden, so fällt diese Möglichkeit für vierhändige Klaviermusik aus aufführungspraktischen Gründen weg. Vierhändige Klaviertänze sind also genuin komponierte Musik, im Schreiben am Papier entstanden und bis zur Spielvorlage hin ausgearbeitet. Die weitaus anspruchsvollere Harmonik vor allem in den Triosätzen, aber auch die komplexere Anlage in der dreiteiligen Wiederholungsform innerhalb der Polonaisen schließen zumindest in dieser Tanzgattung auch die Möglichkeit aus, dass es sich dabei um eine spätere Ausarbeitung von improvisierten Melodien handelt.

Die fragmentarische *Polonaise in B D 618A* ist vermutlich während Schuberts erstem Aufenthalt in Zseliz im Jahr 1818 entstanden, wo er als Musiklehrer der beiden Töchter des Grafen Karl Esterházy engagiert war. Die Art der Aufzeichnung ist charakteristisch für jenen Typus der Entwurfspartitur, der bei Weiterführung der Arbeit direkt in eine vollständige und abgeschlossene Partitur münden würde (siehe ANHANG 1.1.). Schubert muss gleich zu Beginn der Niederschrift am oberen Rand der ersten Seite des Doppelblattes den Titel („*Polonaise.*“), das Datum („July 1818“) und seine Unterschrift festgehalten haben, dann den Vorsatz zu allen vier Systemen ausgeführt und schließlich zur Melodiestimme der rechten oberen Hand angesetzt haben. Diese Stimme ist sorgfältig ausgeführt, mit Artikulationszeichen und Lautstärkeangaben, und wird sowohl am Ende des Hauptteils als auch am Ende des Trios mit einem Doppelstrich abgeschlossen.³¹ Aber warum hat Schubert die noch offenen Unterstimmen nicht eingesetzt?

Die Melodiestimme zeigt schon in den ersten Takten, dass die Niederschrift nicht geradlinig verlief. So wollte Schubert gegen Ende von Takt 6 den Satz ursprünglich nach der Dominanttonart F-Dur lenken, hat sich aber dann doch für Des-Dur entschieden. Konnte er diese Korrektur durch Übereinanderschreiben der neuen Version noch unauffällig vornehmen, so gelang dies bei Takt 18/19 nicht mehr. Hier hatte Schubert bereits die parallele Passage zu Takt 2/3 notiert, rückte dann aber in Hinblick auf die Schlussharmonie der Polonaise eine Terz nach unten und notierte, nach Ausstreichen des Vorhergegangenen, direkt anschließend diese neue Wendung.³² Dass Schubert damit den Fluss bei einer partiturmäßigen Ausfertigung gestört hatte, war ihm vermutlich nicht gleich bewusst, jedoch spätestens beim Zeilenwechsel klar. Hier setzte Schubert nämlich einen Schritt, der die Möglichkeiten zur Vervollständigung der Entwurfspartitur

31 Vgl. dazu die Faksimiles der beiden außenliegenden Seiten in *NGA VII/1–4* S. XVIff., deren Beschreibung nicht korrekt ist (s. ANHANG 1.1.).

32 Vgl. dazu den Kritischen Bericht zu *NGA VII/1–4* S. 189.

titur in ein und demselben Manuskript endgültig zunichte machte: Er wechselte nicht das Blatt, sondern setzte eine weitere Akkolade auf die Seite. Damit war er bei zehnzeilig rastriertem Papier aber gezwungen, mit der Oberstimme das unterste System der vorangegangenen Akkolade zu beschreiben und die letzten Takte der Partitur mit nur drei Systemen auszustatten. Dass Schubert dann auch noch das System der linken Hand für Korrekturen im letzten Takt benützte, machte eine Weiterführung der Entwurfspartitur endgültig unmöglich. Wollte Schubert die Polonaise fertig aussetzen, musste er zu einem neuen Blatt Papier greifen und neu ansetzen.

Das vorliegende Doppelblatt hat Schubert in der Folge als Arbeitspapier verstanden und beide Außenseiten für verschiedene unbezeichnete Melodiennotizen verwendet.³³ Dabei wurden nicht nur die beiden letzten, ohnehin freien Systeme der letzten Seite genutzt, sondern auch die drei jeweils nicht ausgefüllten Systeme der Partiturentwürfe mit drei Tanzmelodien und einer Liedmelodie beschrieben. Das somit entstandene Erscheinungsbild des Autographs ist äußerst verwirrend. Im ANHANG 1.1 wurde versucht, es übersichtlich darzustellen.

Nach Abschluss der zunächst unzusammenhängenden entwurfsartigen Niederschriften im Arbeitsmanuskript der Polonaise diente das Blatt als Vorlage für die Ausarbeitung der dort angelegten Kompositionen in verschiedenen anderen Manuskripten.

Übersicht 4.2.: Die Entwürfe auf dem Manuskript CA MS Mus. 99.1 und ihre Ausarbeitung

einstimmige Entwürfe	Ausarbeitung	Werknummer
Polonaise in B D 618A	→ —	
Trio zu D 618A	→ Polonaise	D 599/4
Tanzmelodie 1 (unvollst.)	→ Trio zu einer Polonaise	D 599/3
Liedmelodie	→ Acht Variationen über ein französisches Lied	D 624
Tanzmelodie 2 (unvollst.)	→ Trio zu einer Polonaise	D 599/2
Tanzmelodie 3	→ Polonaise	D 599/2

Die Liedmelodie wurde als Thema der *Acht Variationen über ein französisches Lied* in e D 624 auf einem heute teilweise verschollenen Manuskript weitergeführt, das mit September 1818 datiert ist. Schubert hat die Komposition in vollständiger Partitur begonnen, in den letzten 45 Takten jedoch nur unvollständig ausgeführt. Für die Erstausgabe von 1822 muss noch eine weitere, davon leicht abweichende Niederschrift existiert haben.

Das Autograph, in dem die Tanzmelodien ausgesetzt wurden, ist ebenfalls verloren gegangen. Eine Abschrift aus dem Stift Kremsmünster lässt vermuten, dass Schubert bereits bei der ersten partiturnäßigen Ausarbeitung die Tänze als Polonaise bzw. zugehörige Trios so zusammengestellt hat, wie sie in dem 1827 publizierten Opus 27, *Vier Polonaisen für Klavier zu vier Händen* D 599, auf-

33 Vgl. dazu nochmals die beiden oben genannten Faksimiles.

scheinen.³⁴ Dabei muss Schubert das Manuskript mit den Entwürfen als Fundus von Tanzmelodien verstanden haben, auf die er nach Bedarf zurückgreifen und mit anderen Tänzen kombinieren konnte. Dass der erste Teil der Polonaise D 618A dabei nicht in die engere Wahl fiel und somit als Kompositionssfragment zurückblieb, scheint keine tiefere Bedeutung zu haben. Es gibt keine Anzeichen dafür, dass Schubert mit dem Melodieentwurf selbst nicht zufrieden gewesen wäre, der – soweit es das schriftlich Fixierte erkennen lässt – qualitativ in keiner Weise gegenüber den vier Polonaisen von D 599 abfällt.

3. KLAVIERSONATEN UND KLAVIDERSTÜCKE

Während die vierhändige Klaviermusik wenige Kompositionssfragmente aufzuweisen hat, verhält es sich bei Schuberts Œuvre für Klavier zu zwei Händen ganz gegenteilig. Dieses umfasst Variationen, Fantasien, Sonaten, Einzelsätze und sogenannte „Lyrische Klavierstücke“ und ist im Hinblick auf den Anteil und die Bedeutung von Fragmenten außergewöhnlich interessant. Es gibt nicht nur auffallend viele Beispiele von jedem Fragmenttyp, sondern auch Abbrüche auf verschiedensten Ebenen: in Einzelsätzen, bei Sonaten, die aus einzelnen Sätzen zusammengestellt sind, und innerhalb von Sonatenzyklen. Diese Konzentration an Fragmenten macht die Arbeit mit diesem Genre – sei sie analytisch, hermeneutisch, ästhetisch oder quellenkritisch – besonders schwierig, und so spricht Andreas Krause zu Recht von einem „schwer zu überblickenden Gattungstorso“.³⁵ Umso wichtiger erscheint mir eine klare Darstellung grundlegender Probleme, wie ich sie in den folgenden Abschnitten zu geben versuche.

Diese grundlegenden Probleme werden unmittelbar sichtbar, wenn man ganz unbedarfzt den Anteil von Kompositionssfragmenten innerhalb der Klaviersonaten eruieren will. Denn schon die erste Frage nach der Gesamtzahl der Schubert-Sonaten kann man nicht ohne Umschweife beantworten. In der einschlägigen Schubert-Literatur schwankt die Zahl zwischen 20 und 24, wobei man bei älteren Autoren die Unkenntnis der erst 1956 bekannt gewordenen *Sonate in e* D 769A in Rechnung stellen muss. Abgesehen davon, ist die Ursache für die uneinheitliche Zählung vor allem in den unterschiedlichen Interpretationen von Fassungen oder Bearbeitungen zu suchen.³⁶ So ist es etwa fraglich, ob man die *Sonate in E* D 154 als Vorarbeit zu D 157 und damit als ein Werk sieht, oder ob den beiden Deutsch-Nummern jeweils ein eigenständiger Werkcharakter zuerkannt werden soll. Ein ähnliches Problem stellt sich bei der *Sonate in Des* D 568, die Schubert für eine spätere Drucklegung um einen Satz erweitert und in die Tonart Es-Dur umgear-

34 Siehe NGA VII/I–4 Kritischer Bericht S. 189.

35 Andreas Krause, Die Klaviersonaten Franz Schuberts. Form, Gattung, Ästhetik, Kassel etc. 1992, S. 13.

36 Mehr zu dieser Problematik in: Andrea Lindmayr-Brandl, Über Bearbeitungen, Fassungen und ‚Veränderungen‘ im Werk von Franz Schubert. *Gesang der Geister über den Wassern* D 714, *Erlkönig* D 328 und *Gesänge des Harfners aus „Wilhelm Meister“* D 478, in: Schubert : Perspektiven 1 (2001), S. 3–20.

beitet hat.³⁷ Hinzu kommt, dass manche Autoren eine gewisse Scheu zeigen, allzu fragmentarischen Sonaten den Rang eines Werkes zuzugestehen. Das 1997 erschienene „Cambridge Companion to Schubert“ zählt nur zwanzig Sonaten, wobei drei Deutsch-Nummern mit der Begründung ausgeschlossen werden, sie seien „too fragmentary to be effectively performed“.³⁸ (Ob isoliert überlieferte Einzelsätze ursprünglich zu heute unvollständig erscheinenden Sonaten gehörten und diese komplettierten, ist noch ein eigenes Problem.)

Ein weiteres Problem, das bei der eingangs gestellten Frage nach dem Fragmentanteil aufgeworfen wird, ist dem Aufzeichnungsmodus von zweihändiger Klaviermusik zuzuschreiben. Durch den konsequenten Gebrauch von zwei Notensystemen, die jeweils der rechten und der linken Hand zugewiesen werden, ist es schwierig, verschiedene Arbeitsstadien deutlich voneinander zu trennen. Bei größer angelegter Musik notiert Schubert die erste Niederschrift gerne als Particell- oder Partiturentwurf und verwendet damit Aufzeichnungsformen, die aufgrund ihrer besonderen Anlage leicht als Entwürfe, also gewissermaßen als „Vorstufen“ einer Komposition erkannt werden können. Bei der zweihändigen Klaviermusik sind diese Vorstufen, erste vollständigen Niederschriften und Reinschriften jedoch gleichartig notiert, eine distinkte Unterscheidung in die bei Schubert üblichen Manuskripttypen ist oft kaum möglich. Damit entstehen aber auch Schwierigkeiten, den Arbeitsstatus einer bestimmten Komposition zu bestimmen, so dass in einzelnen Fällen nicht klar ist, ob ein Werk bloß als zu Ende geführter Entwurf vorliegt (und damit ein Kompositionsfragment darstellt), oder ob Schubert mit dem vorliegenden Manuskript die Arbeit an der Komposition bereits abgeschlossen hat.

Um diese Fülle von Problemen in den Griff zu bekommen, wird hier erstmals versucht, die Basis für eine detaillierte Manuskripttypologie zu legen, die speziell Aufzeichnungen von zweihändiger Klaviermusik berücksichtigt. Darauf aufbauend, können nicht nur Erkenntnisse für die Kompositionsfragmente gewonnen werden, sondern auch – gleichsam als Nebenprodukt – offene Fragen zur Sonatenproduktion insgesamt beantwortet werden. Vorweggenommen sei, dass demnach von Schubert 24 Sonaten überliefert sind. Dabei zählen die beiden frühen Werke D 154 und D 157 als eigenständige Kompositionen, die *Es-Dur Sonate* D 568 aber als spätere Fassung der *Des-Dur Sonate*. Hinzu kommt weiters eine (bisher gar nicht gezählte) *Sonate in E* D deest, die aus D 459A/3 und D 349 besteht und unvollständig überliefert ist. Akzeptiert man die Bildung von Klaviersonaten-Serien, wie ich sie an anderer Stelle darstellen werde,³⁹ dann kom-

- 37 Das „alte“ Deutsch-Verzeichnis (*Deutsch, Thematic Catalogue*) weist den beiden Fassungen jeweils eigene Nummern zu (D 567 / D 568), das neue subsummiert sie unter einer einzigen Nummer (D 568) und unterscheidet dabei eine erste und zweite Fassung. Trotz dieser Neuregelung wird die Des-Dur Sonate auch in neuester Literatur, wie etwa dem *Schubert Handbuch*, immer wieder mit der „alten“ Deutsch-Nummer 567 gezählt.
- 38 William Kinderman, Schubert's piano music: probing the human condition, in: The Cambridge Companion to Schubert, ed. by Christopher H. Gibbs, Cambridge 1997, S. 155–173; S. 156.
- 39 Andrea Lindmayr-Brandl, Schuberts Sonatenserien (Druck in Vorbereitung).

men noch zwei weitere Sonaten hinzu, die der Überlieferung zum Opfer gefallen sein müssen. Somit erhöht sich die Anzahl der Klaviersonaten von Schubert auf insgesamt mindestens sechsundzwanzig.

Da in der folgenden Untersuchung das Hauptaugenmerk auf Kompositionsfesten liegen soll, werden jene Klavierkompositionen, die einen anderen Fragmenttypus darstellen, nicht hier, sondern in den jeweiligen Spezialkapiteln angesprochen. Das betrifft das *Allegro patetico* D 459A, das *Rondo in E* D 506 sowie die *Sonaten in As* D 557 und in *Des* D 568, die Manuskriptfragmente sind, sowie die *Sieben Variationen in F* D 24, das *Adagio in C* D 349, das *Andantino in C* D 348, die *Fantasie in C* D 605 und die *Sonate in E* D 154, die Überlieferungsfragmente darstellen. Den Studienfragmenten zugeordnet wurde das *Allegro moderato in C* D 347. Übrig bleiben somit siebzehn Klavierkompositionen, die den Kompositionsfesten zuzurechnen sind, darunter elf Sonaten.⁴⁰ Geht man von der hypothetischen Gesamtzahl von 28 Sonaten aus, so bedeutet das einen Fragmentanteil von knapp vierzig Prozent in diesem Genre.

3.1. Manuskripttypologie

Wie bereits angedeutet, ist es bei den zweihändigen Klavierwerken schwierig, die verschiedenen Manuskripttypen aufgrund der gleichartigen äußereren Anlage auf zwei Notensystemen auseinanderzuhalten. Dazu kommt, dass das idealtypische Dreistufenmodell „Entwurf -Erste Niederschrift - Reinschrift“, das bereits bei der allgemeinen Darstellung von Schuberts Arbeitsweise als problematisch erkannt wurde, hier in besonderem Maß falsche Vorstellungen zu wecken vermag und daher für die folgenden Untersuchungen zumindest vorübergehend außer Kraft gesetzt werden soll. Denn dieses Modell suggeriert mehr oder weniger abgeschlossene Arbeitsstufen innerhalb des Kompositionspfades: eine erste Stufe als Entwurf, der das Werk zwar im Wesentlichen repräsentiert, jedoch nicht in allen Dimensionen ausgeführt ist; eine zweite Stufe in Form der ersten (vollständigen) Niederschrift, die als Arbeitsmanuskript das definitive Stadium der Komposition liefert; und die Reinschrift als letzte Stufe, die für Dritte gedacht ist und eine Abschrift der Ersten Niederschrift in besonders sorgfältiger Ausgestaltung darstellt.

Tatsächlich entsteht beim Umgang mit den Klavierautographen Schuberts aber das Bild eines kontinuierlichen Arbeitsprozesses, der bis zum abgeschlossenen Werk hinführt. Ausgehend von primären musikalischen Vorstellungen, die bei Schubert (im Gegensatz etwa zu Beethoven) meist schon auf einem sehr konkreten Niveau ansetzen, gibt es verschiedene, teilweise sogar ineinander greifende Schreibphasen und Korrekturphasen, die sich zwar in unterschiedlichen Manuskripten präsentieren, die aber doch als stetes Ausarbeiten des erstmals Notierten verstanden werden müssen.⁴¹ Am deutlichsten wird dies in der Be-

⁴⁰ Bei fünf Sonaten ist der Fragmentstatus jedoch nicht gesichert. Siehe dazu auch die Übersicht 7.1. in ANHANG 2.

⁴¹ Vgl. dazu den Abschnitt „Schuberts Arbeitsweise“, S. 123.

trachtung von Manuskripten, die in der Schubert-Literatur als „Reinschriften“ bezeichnet werden und so gar nicht einer Reinschrift entsprechen wollen. Ihre Ausfertigung ist nur auf den ersten Seiten sorgfältig und gleicht bald dem Typus einer Ersten Niederschrift mit deutlichen Arbeitsspuren, die gegenüber früheren Werkstadien auch eine inhaltliche Weiterentwicklung erkennen lassen.⁴² Aufgrund welcher Kriterien aber kann man die verschiedenen Arbeitsphasen auseinanderhalten? Und – eine Frage, die uns im nächsten Abschnitt interessieren wird – wie ordnen sich hier die Kompositionssymbole ein?

Der folgende Ansatz zu einer Manuskripttypologie stützt sich zwar nur auf die Klaviermusik-Autographen im Besitz der Wiener Stadtbibliothek sowie verfügbare Faksimile-Abbildungen, einen Fundus, der aber für unser spezielles Interesse genügend groß ist und alle Kompositionssymbole enthält. Um die Manuskripte nach verschiedenen Gesichtspunkten vergleichen zu können, scheint es sinnvoll, mindestens acht Gesichtspunkte zu berücksichtigen: den Manuskriptcharakter, die Überschrift, das Datum, die Instrumentenangabe, den Vorsatz (Schlüssel und Vorzeichen zu Beginn jeder Akkolade), Leerzeilen zwischen den beschriebenen Akkoladen, den Schriftcharakter sowie eine mögliche Schlussbemerkung. Die genannten Teilkriterien bestimmen wesentlich das individuelle Erscheinungsbild der Niederschrift.⁴³

In der nachfolgenden Tabelle wird versucht, diese Teilkriterien systematisch darzustellen. Dabei sind alle positiv oder negativ erfüllbaren Kriterien, wie das Vorhandensein einer Überschrift, eines Datums, einer Instrumentenangabe, der Vorsätze sowie das Setzen von Leerzeilen, mit „+“ oder „-“ gekennzeichnet, wechselnder Tatbestand mit „+/-“. Ist eine Titelseite vorhanden, so wird sie in der Kolonne „Überschrift“ durch ein „T“ ausgedrückt. Klammern sind gesetzt, wenn ein Kriterium aufgrund von Manuskriptverlusten nicht geprüft werden kann.

Etwas ausführlicher wird der Manuskriptcharakter angegeben. Hier unterscheide ich zwischen eigenständigen Manuskripten (= „e“), die nur die betreffende Komposition überliefern, Niederschriften mit späteren Nachträgen anderer Kompositionen („=>“), bzw. Klavierkompositionen als Nachträge auf bereits beschriebenen Manuskripten („<=“). Halbierte Manuskripte sind durch den Zusatz „h“ ausgezeichnet.

Für die Beurteilung der Schrift wurde ein Notensystem mit sechs Werten gewählt, in absteigender Bewertung die Ziffern römisch I, 1, 2, 3, 4, 5. Die ersten drei Ziffern, I-2, stehen für eine bewusst gewählte Schönschrift Schuberts, die ein sauberes, lockeres und übersichtlich gestaltetes Notenbild ergibt. Notenhäuse stehen in der Vertikale, Balken sind weitgehend gerade und setzen direkt an. Mit römisch I wird eine kalligraphische Schrift bewertet, die persönliche Charakteristika des Schreibers vermissen lässt, die Noten 1 und 2 zeigen Schuberts persön-

42 Vgl. dazu die Studie von Stephen Carlton (Schubert's Working Methods. An Autograph Study with Particular Reference to the Piano Sonatas, Phil.Diss. Universität University of Pittsburgh 1981), die frühere Werkstadien mit späteren vergleicht.

43 Ansätze dazu findet man bei Hans-Joachim Hinrichsen, Franz Schubert. „Reliquie“ Sonate in C für Klavier D 840. Faksimile-Ausgabe nach den Autographen, Tutzing 1992 (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 9), Einleitung S. 27ff.

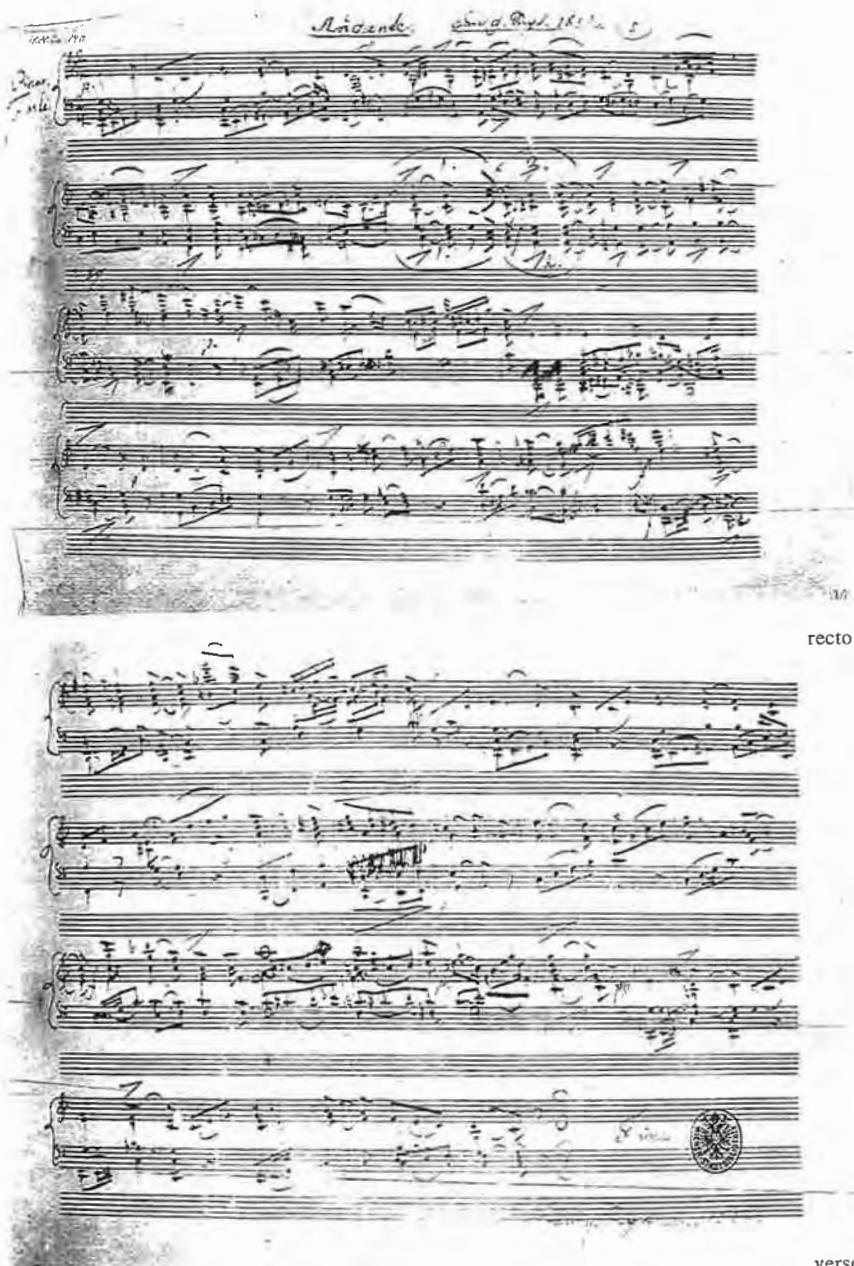


Abbildung 8: *Andante* in C D 29 (Wst MH 146/c)
eigenständiges Manuskript (e) mit Überschrift (+), Datum (+), Instrumentenangabe (+), Vorsatz (+), Leerzeile (+), hoher Schriftqualität (1) und Schlussbemerkung „Fine“.

liche Schönschrift in mehr oder weniger sorgfältiger Ausführung. Die Noten 3 bis 5 stehen für die Gebrauchsschrift von Schubert, wobei auch der Anteil der Korrekturen stetig zunimmt. Merkt man bei der Note 3 noch ein Bemühen um eine gemessene Schrift, so entspricht die Note 4 einer flüchtigen, vom inneren Kompositionssprozess vorangetriebenen Hand; die Schrift der Note 5 nähert sich dem Gekritzeln, auf Lesbarkeit wird kein Wert mehr gelegt.⁴⁴ Ist eine Niederschrift vollständig mit Bleistift ausgeführt, ist der Bewertung ein „B“ hinzugezettet.

Anhand des Faksimiles vom *Andante in C* D 29, der ersten Eintragung in der chronologisch angelegten Tabelle, sollen die genannten acht Teilkriterien an einem Beispiel illustriert werden:

Tabelle 4.2.: Übersicht zur Manuskripttypologie der zweihändigen Klavierwerke

<i>Titel</i>	<i>Ms.</i>	<i>Über-schrift</i>	<i>Datum</i>	<i>Instr.-angabe</i>	<i>Vor-satz</i>	<i>Leer-zeile</i>	<i>Schrift</i>	<i>Schluss-bemerk.</i>
<u>1812 bis 1819</u>								
Andante in C D 29 (Wst MH 146/c)	e	+	+	+	+	+	1	Fine
Allegro moderato in C D 347 (Wst MH 142/c)	=>	-	-	+	+	-	2	-
Sonate in E D 154 (Wst MH 134/c)	e	+	+	+	+	-	1*-2	()
Sonate in E D 157 (Wst MH 135/c)	e	+	+	+	+	-	1-3	-
Adagio in G D 178/ 1. Fassung (Wst MH 150/c)	e	+	+	+	+	-	2-4	Fine
Adagio in G D 178/ 2. Fassung (Wst MH 150/c)	e	-	-	+	+	-	2-4	()
Sonate in C D 279 (Wst MH 136/c)	e	+	+	+	+	-	1-3	(?)
Rondo in C, unter D 279 (privat)	=>	-	+	-	()	()	3	-
Allegretto in C D 346 (Wst MH 140/c)	e	-	-	-	+	-	3	-
Sonate in E D 459/1 (PhA 1089)	e	+	+	+	+	+	1-3	-
Sonate in E D 459/2 (PhA 1089)	e	-	-	-	-	-	4-5	-
Allegro patetico in c D 459A (Wst MH 154/c)	<=	()	()	()	-	-	4	-
Adagio in C D 349 (Wst MH 154/c)	<=	-	-	-	-	-	4	-
Andantino in C D 348 (Wst MH 154/c)<=	-	-	-	-	-	-	3	-
[Andante] in A D 604 (Wst MH 141/c)<=	-	-	-	-	-	-	4	-
Sonate in a D 537 (Pn Ms. 288)	e	+	+	+	+	-	2-4	Fine
Sonate in As D 557 (NYm)	e	+	+	+	-	-	2-3	()
Sonate in e D 566/1,2 ⁴⁵	e	+	+	?	+/-	-	?	-

44 Die Bewertung der Schrift, wie sie eben dargestellt wurde, hat sich als besonders schwierig erwiesen, schon allein deshalb, weil man nie alle Manuskripte zum Vergleich nebeneinander liegen hat. Dazu kommt, dass andere Kriterien wie etwa Leerzeilen, Korrekturen oder – im Fall von Faksimiles – die Qualität der Abbildung die Beurteilung stark beeinflussen können. Intersubjektive Abweichungen von plus/minus einem Grad müssen daher in Rechnung gestellt werden.

* nachträgliche Korrekturen auf 1. Seite.

45 Das Manuskript ist verschollen; Angaben nach der Manuskriptbeschreibung von Adolf Bauer, Scherzo aus der Klaviersonate e-Moll (Juny 1817) von Franz Schubert, in: Die Musik 21/1 (Oktober 1928), S. 13-16.

Tabelle 2 (Fortsetzung)
grau unterlegte Autographen dienten Schubert als Druckvorlage

Titel	Ms.	Über-schrift	Datum	Instr.-angabe	Vor-satz	Leer-zeile	Schrift-bemerk.	Schluss-bemerk.
Sonate in e D 566/3 ⁴⁶	e	-	-	-	-	-	4	-
Sonate in e D 566 (B Schubert 25)	e	+	+	+	+/-	+	2-3	()
Rondo in E D 506 (Wst MH 15524/c)	<=	()	()	()	-	-	4	-
Sonate in Des D 568/1								
(Wst MH 14943/c+86/c)		(<=) ⁴⁷	+	+	-	-	4	-
Sonate in Des D 568/2 (Wgm A 13)	<=	+ ⁴⁸	-	-	+	-	4	-
Sonate in Des D 568/1-3								
(Wst MH 162/c)	e	+	+	+	-	+	1/2-3	()
Sonate in fis D 571 (Wst MH 137/c)	<=	+	+	+	-	-	4	-
Scherzo+Allegro D 570								
(Wst MH 148/c)	<=	(+) ⁴⁹	-	+	-	-	4	-
Sonate in H D 575 (Wgm A 252)	e	+	+	+	-	-	3-4	-
13 Variationen D 576 (Wst MH 151/c)	e	+	+	+	+/-	-	2-4	Fine
Fantasi in C D 605 (Wst MH 149/c)	e?	()	()	()	-	+	3-4	-
Sonate in C D 613 (Wst MH 138/c)	e	+	+	+	-	-	3-4	-
Adagio in E D 612 (Pn Ms. 297)	e	+	+	-	-	-	4-5	-
Sonate in cis D 655 (Wst MH 139/c)	e	+	+	-	-	-	3-4	-

November 1822–September 1828

Fantasi in C D 760 (privat, PhA 1149) e	T+	+	+	-	+	+	3-5	Fine
Allegretto in c D 900 (Wst MH 147/c)	e	-	-	-	+	-	4	-
Sonate in e D 769A (Wst MH 173/c)	e	+	-	-	+	+	2	-
Sonate in a D 784 (Lst H 20)	e	T+	+	+	+	+	2-4	Fine
Sonate in C D 840 (Wst MH 4125/c)	e	+	+	+	+/-	-	3-4	()
Sonate in D D 850 (Wn MHs. 19490)	e	T+	+	+	-	+	3-4	Fine
Sonate in G D 894 (Lbl, Add. MS. 36738)	e	T+	+	+	-	+	2/3-4	Fine
Klavierstück in C D 916B (Wst MH 14277/c)	e/h	-	-	-	-	-	5B	-
Klavierstück in c D 916C (Wst MH 14276/c)	e/h	-	-	-	-	-	5B	-
Vier Impromptus D 899/1 (Wst MH 145/c)	e/h	-	-	-	-	-	5B	-
Vier Impromptus D 899/1-4 (NYpm)	e	-	-	+	+	+	2-3	-
Vier Impromptus D 935/1 (privat)	=>	-	-	-	-	-	4	-
Vier Impromptus D 935/1-4 (NYpm) ⁵⁰	e	+	+	+	+	+	2-3	-

46 Das Manuskript ist verschollen; Angaben nach der Abbildung einer Seite (Beginn Trio) in obengenanntem Aufsatz.

47 1. Teil (T. 1–182) selbständig (Wst MH 14943/c), 2. Teil (T. 183–Schluss) auf Rückseite von *An den Mond* D 468 (Wst MH 86/c).

48 Obererer Rand, Mitte: „Andante“; ausgestrichen und links oben „Andantino“ notiert.

49 Es ist nicht klar, ob es sich dabei um eine Satzbezeichnung oder um eine Werkbezeichnung handelt.

50 nach einem Faksimile in der NGA VII/2,5 S. XVIII

Tabelle 2 (Fortsetzung)

Titel	Ms.	Über-schrift	Datum	Instr.-angabe	Vor-satz	Leer-zeile	Schrift	Schluss-bemerk.
Drei Klavierstücke D 946/1–2 (Wst 143/c)	e	-	+	-	-	+	4–5	-
Drei Klavierstücke D 946/3 (Wst MH 144/c)	e	+	-	+	-	-	4	-
Sonate in c D 958 (Wst MH 170/c)	e	-	-	-	-	+/-	4	-
Sonate in A D 959 (Wst MH 171/c) ⁵¹	e	-	-	-	-	-	4	-
Sonate in B D 960 (Wst MH 172/c)	e	(+)	-	-	-	-	4	-
Sonate in A D 959/1 (Wst MH 171/c) ⁵²	e	()	()	()	-	-	3–4	-
Sonate in A D 959/1 (Wst MH 171/c) ⁵³	e	+	-	+	+	+	1	-
3 Sonaten D 958–960 (privat, PhA. I 132)								
	e	+	+ ⁵⁴	+	+	+	1–3; 3: Fine	

Wenden wir uns zunächst dem zweiten Abschnitt der Tabelle zu, in dem Manuskripte nach der Schaffenspause von 1820/21 aufgelistet sind. Diese gegenüber den Frühwerken reifere Schaffensphase zeichnet sich im Hinblick auf das zweihändige Klavierwerk darin aus, dass Schubert nun viersätzige Sonaten schreibt,⁵⁵ und anstelle von Einzelsätzen (von denen man oft nicht sicher weiß, ob sie nicht doch zu einer Sonate gehören) den Typus des eigenständigen „Lyrischen Klavierstücks“ einführt.⁵⁶

Ein wichtiger Ansatz für eine Manuskripttypologie ist die Tatsache, dass sich mit Beginn dieser Phase für Schubert die Möglichkeit eröffnete, Kompositionen in Druck zu geben. Damit können wir von jenen Autographen, die als Druckvorlage aus der Hand gegeben wurden oder zumindest als solche intendiert waren,⁵⁷ lernen, wie bei Schubert ein Autograph der letzten Arbeitsphase aussieht. Sie stellen ein „öffentlichtes“ Manuskript dar, das die fertige Komposition trägt, und sind in der Tabelle grau unterlegt. Interessant ist nun mit Hilfe unserer Tabelle zu sehen, dass diese Druckvorlagen zwar viele gemeinsame Kriterien erfüllen, dass aber doch jedes Manuskript individuelle Eigenheiten aufweist. Instrumentenbezeichnung, Leerzeilen, die Schlussbemerkung „Fine“ sowie die Tatsache, dass es

51 Manuskript der 1. Arbeitsphase

52 Manuskript der 2. Arbeitsphase

53 ausgeschiedenes Blatt der letzten Arbeitsphase

54 Das Datum ist nur bei der 1. Sonate angegeben.

55 Die einzige dreisätzige Sonate innerhalb dieses Œuvres, D 784, nimmt eine Sonderstellung ein.

56 Ausnahmen davon sind das *Allegretto in c* D 915, in einem Albumblatt für Ferdinand Walcher aufgezeichnet, und das *Allegretto in c* D 900, auf das wir noch später zu sprechen kommen.

57 Im Fall von D 760, D 894 und D 899 finden sich Eintragungen des Stechers, bei D 850 vermutet Carlton, *Schubert's Working Methods* S. 210 die Abschrift eines Kopisten; im Fall von D 935 und D 958–960 wissen wir aus den Dokumenten, dass Schubert die Werke zum Druck angeboten hat (*Deutsch, Dokumente* S. 495 bzw. S. 540), und bei D 769A handelt es sich um ein abgebrochenes Reinschriftenfragment.

sich um ein eigenständiges Manuskript handelt, ist allen gemeinsam; Titelseite, Überschrift, Datierung und Vorsatz sind nicht in allen Fällen vorhanden. Bedenkt man weiters, dass verlorengegangene Stichvorlagen möglicherweise auch in einem der drei gemeinsamen Kriterien abweichen, dann erscheint es sinnvoll, Klaviermanuskripte der letzten Arbeitsphase, die in der Literatur „Reinschrift“ genannt werden, nicht durch ein festes Kriterienbündel, sondern durch eine möglichst hohe Konzentration von positiv erfüllten Kriterien zu definieren. Daraus lässt sich etwa schließen, dass das Autograph der dreisätzigen *Sonate in a* D 784 als Stichvorlage angelegt wurde, auch wenn eine Drucklegung zu Lebzeiten Schuberts nicht zustande kam.

Besonders bemerkenswert ist bei diesen Manuskripten aber auch der Schriftbefund. Für Schubert generell typisch ist die nachlassende Schriftqualität, oft auch gekoppelt mit zunehmenden Korrekturen. Erstaunlich ist nun, dass die Stichvorlagen nicht einheitlich in einer besonders bemühten Schrift ausgeführt sind, sondern – so wie bei typischen Arbeitsmanuskripten – die Schriftqualität bereits nach wenigen Seiten auf das Niveau einer Gebrauchsschrift abfällt und so um ein bis zwei Grade nach unten gedrückt wird. Selbst die ersten Seiten der vorliegenden Stichvorlagen haben nicht immer höchste Schriftqualität, sondern liegen in der Bewertung zwischen 1 und 3. Besonders extrem wirkt sich die Minderung der Schriftqualität bei dem ersten gedruckten zweihändigen Klavierwerk Schuberts aus, der „Wandererphantasie“ D 760. Hier hat Schubert in einem solch extremen Ausmaß korrigiert, dass der Verleger Diabelli sich genötigt sah, eine besonders schwer lesbare Seite nochmals abzuschreiben.⁵⁸

Das Gegenstück zu den Druckvorlagen sind private Aufzeichnungen, die Schubert als Vorarbeiten zu einer Klavierkomposition schriftlich festgehalten hat. Von fünf Kompositionen der letzten Schaffensjahre – den *Impromptus* D 899/1 und D 935/1 sowie den Klaviersonaten D 958–960 – haben sich sowohl die ausgefertigten Klavierpartituren als auch die vorläufigen Niederschriften von früheren Arbeitsphasen erhalten, so dass wir den Manuskripttypus des Entwurfs eindeutig identifizieren können. Diese Autographen zeigen gegenüber den Druckvorlagen ein deutlich anderes Bild: Kaum ein Kriterium ist positiv erfüllt, die Manuskripte der Impromptus sind unselbständig bzw. halbiert, teilweise sogar mit Bleistift geschrieben, die Schriftqualität beträgt insgesamt 4 oder 5.

Das einzige Manuskript, das sehr wahrscheinlich aus einer mittleren Arbeitsphase stammt, überliefert einen Ausschnitt aus dem ersten Satz der *Sonate in A* D 959. Die Aufzeichnungen heben sich von der ersten Niederschrift lediglich durch eine etwas bessere Schriftqualität ab. Ein weiteres Manuskript mit dem Beginn des ersten Satzes von D 959 ist einer späteren Arbeitsphase zuzuordnen. Es dürfte ursprünglich als Teil der Druckvorlage gedacht gewesen sein und wurde im Verlauf der Niederschrift ausgesondert.⁵⁹

58 Vgl. dazu das Vorwort der *NGA VII/2–5* S. XI.

59 Siehe dazu Hans-Joachim Hinrichsen, Rezension von *NGA VII/2–2* in: Die Musikforschung 52 (1999), S. 152f.; ders., Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts, Tutzing 1994 (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 11), S. 333; Ernst Hilmars Begleittext zu: Franz Schubert. Drei große Sonaten für das Pianoforte, Faksimile, Tutzing 1987 (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 1), S. 20.

Die Klavierkompositionen im ersten Abschnitt von Tabelle 4.2. bieten auf den ersten Blick hin eine weniger ausgeprägte Typologie, nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass Schubert keinen Anlass sah, Stichvorlagen herzustellen. Erst bei genauerer Betrachtung kann man Autographen mit vergleichsweise vielen positiv erfüllten Kriterien sowie mindestens mittlerer Schriftqualität deutlich von meist unselbständigen Manuskripten unterscheiden, die untere Schriftqualität aufweisen und kaum ein weiteres Kriterium positiv erfüllen (vgl. z.B. den Block D 537, 557, 566/1,2 mit dem vorangehenden Block von D 349, 348, 604).

Auch hier haben wir die Gelegenheit, in einzelnen Fällen Autographen aus verschiedenen Arbeitsphasen zu studieren und damit den generellen Eindruck von Manuskripttypen zu konkretisieren, da sowohl bei der *Sonate in Des* D 568 als auch bei der *Sonate in e* D 566 mehrere Niederschriften vom selben Werk überliefert sind. Bemerkenswert erscheint, dass bei beiden Sonaten der Kopf mit Überschrift, Datum/Unterschrift und Instrumentenangabe in den Manuskripten der früheren und der späteren Arbeitsphase mit gleicher Sorgfalt ausgeführt ist. Differenzen bestehen allerdings bei den Kriterien Vorsatz, Leerzeile, Schriftqualität und möglicherweise der Schlussbemerkung.⁶⁰ Weisen die späteren Niederschriften entweder Vorsatz oder Leerzeilen auf sowie eine Schriftqualität, die zumindest höher als die Note 3 ansetzt, so fehlen bei den früheren Niederschriften Vorsätze durchgängig und Leerzeilen ganz.⁶¹ Die Schriftqualität – soweit sie feststellbar ist – beträgt hier bestenfalls die Note 3, die ersten Niederschriften von D 568 sind außerdem nicht auf eigenständigen Manuskripten notiert. Diesem Bild entspricht auch die entwurfsartige Niederschrift der *Sonate in H* D 575, die einer verlorenen, jedoch aus dem Druck inhaltlich bekannten fertiggestellten Ausfertigung fiktiv gegenübergestellt werden muss. Auch hier fehlen Vorsatz, Leerzeilen und die Schlussbemerkung „Fine“, die Schriftqualität ist in der untenen Bewertungskategorie.

Ebenso wie bei den Stichvorlagen soll jedoch davor gewarnt werden, Schlussfolgerungen allein aufgrund bestimmter Teilkriterien zu ziehen. So sind Leerzeilen zwar ein Anzeichen für ein spätes Arbeitsstadium, mit D 958 gibt es aber auch eine Niederschrift in einer ersten Arbeitsphase, die mit Leerzeilen beginnt. Ebenso sind Vorsätze nicht eine notwendige Bedingung für eine ausgefertigte Niederschrift: Die Stichvorlagen von D 760, 850 und 894 weisen keine Vorsätze auf, beide Arbeitsstufen von D 566 zeigen nur zu Beginn Vorsätze, und auch die *13 Variationen* D 576 sind bezüglich der Vorsätze uneinheitlich gestaltet. Wieder kann man nur von Tendenzen sprechen und nur mit der Häufung von erfüllten Kriterien bzw. dem Fehlen derselben argumentieren.

60 Da in beiden Fällen die letzten Blätter verloren sind, kann man nur vermuten, dass – wie bei den anderen, vollständig überlieferten Manuskripten desselben Arbeitsstadiums (D 29, 178, 537, 576) – ein „Fine“ notiert wurde.

61 Die Anzahl der Systeme einer Seite scheint bei der Entscheidung für (oder gegen) Leerzeilen nur bedingt eine Rolle zu spielen. Sobald die Rastrierung der Notenseite die Zahl zehn übersteigt, gibt es Beispiele für Manuskripte mit und auch ohne Leerzeilen. Weniger als 12 Systeme haben die angeführten Autographen von D 537, 557, 613, 612 und D 655.

Autographe in ausgeprägter Entwurfsform, wie wir sie aus Schuberts späterer Schaffenszeit kennen, scheint es nur verhältnismäßig wenige zu geben: den zweiten Satz der *Sonate in E D 459*, das *Adagio in C D 349*, das *Andantino in C D 348*, das *Andante in A D 604* sowie den dritten Satz der *Sonate in e D 566/3*. In keinem Fall handelt es sich dabei um einen Kopfsatz einer Sonate, sondern um Binnensätze oder um Einzelsätze, die möglicherweise zu überlieferten oder verlorenen Sonaten gehören oder von Schubert als solche ausgesondert wurden. Dann aber würden sie keinesfalls die drei Kriterien „Überschrift“, „Datum“ und „Instrumentenangabe“ erfüllen, da diese ja nur bei Kopfsätzen bzw. eigenständigen Einzelsätzen zu erwarten sind.

Selbständige Einzelsätze, die die genannten Kriterien zumindest teilweise erfüllen, liegen mit dem *Andante in C D 29*, dem *Adagio in D D 178*, dem *Adagio in E D 612* sowie möglicherweise auch dem *Scherzo und Allegro D 570* vor. Charakteristisch ist für sie die Überschrift; zusätzliche Kriterien wie Datum oder Instrumentenangabe finden sich unregelmäßig.

Auf der Basis der angestellten Überlegungen können nun auch drei problematische Kompositionen betrachtet werden, von denen entweder nicht klar ist, ob es sich überhaupt um Kompositionsfragmente handelt, oder deren Gattungsbestimmung uneindeutig ist: das *Allegretto in c D 900*, das *Klavierstück in c D 916C* und die *Drei Klavierstücke D 946*.

Mit den beiden ersten genannten Werken, D 900 und D 916C, liegen sicherlich Kompositionsfragmente vor. Ihr Notentext bricht nach 48 bzw. 170 Takten ab, wobei Folgesysteme bzw. Folgeseiten leer geblieben sind, eine weitere Überlieferung ist nicht bekannt. Fraglich ist jedoch, ob es sich um Kompositionen für Klavier handelt und nicht um Particellentwürfe für größer angelegte Orchesterstücke.

Zu dem *Allegretto in c D 900* wird im Vorwort zur Edition in der NGA bemerkt, dass „der Entwurf“ des Allegretto „an manchen Stellen im Satz eigentlich orchestral dicht anmutet“ und manche Passagen und Notationstechniken für einen Klaviersatz äußerst ungewöhnlich sind.⁶² Die Bedenken von Walther Dürr bestätigen sich mit Hilfe der Manuskripttypologie. Tatsächlich weist die Niederschrift von D 900 im Vergleich mit den anderen Autographen eine Anomalie auf: durchgängig notierte Vorsätze sind untypisch für ein Klaviermanuskript der ersten Arbeitsphase. Somit liegt ein weiteres Argument dafür vor, das *Allegretto* unter den „Kompositionen nicht näher bestimmbarer Gattung“ einzurichten und im Titel die Bestimmung „für Klavier“ mit einem Fragezeichen zu versehen.

Anders stellt sich die Situation beim *Klavierstück in c D 916C* dar. Auch hier bestehen Bedenken aufgrund notationstechnischer Eigenheiten.⁶³ Die Entsprechungen des Autographs zu den Entwürfen zum *Klavierstück in C D 916B* sowie zum *Impromptu D 899/1* sind jedoch so groß, dass die Komposition ihrer äußeren Anlage nach eindeutig als Klaviersatz verifiziert werden kann: Alle drei Manu-

62 Walther Dürr, Vorwort zu NGA VII/2–5 S. XIVf.

63 Walther Dürr, Vorwort zu NGA VII/2–5 S. XV.

skripte sind in der Schriftqualität 5 mit Bleistift auf halbierten Notenblättern notiert, kein einziges Kriterium ist positiv erfüllt.

Bei den *Drei Klavierstücke* D 946 sind wir wieder mit einem anderen Problem konfrontiert. Wie ich bereits an anderer Stelle gezeigt habe, hat Schubert – entsprechend der Manuskriptüberlieferung – das letzte der Klavierstücke ursprünglich ohne Zusammenhang mit den ersten beiden komponiert.⁶⁴ Gemeinsam ist ihnen aber nicht nur die posthume Drucklegung und ein zusammenfassender Titel, sondern auch der Verdacht, dass es sich dabei möglicherweise um vorläufige Entwurfsniederschriften, und damit um Kompositionsfragmente handelt. Im Vorwort zur *NGA* wird bemerkt:

„Bezeichnend für die drei Klavierstücke ist schließlich der Eindruck einer gewissen ‚Unfehligkeit‘: Im ersten ist der Schluss nicht eindeutig notiert, im dritten der Übergang zum Mittelteil unklar, ebenso der zur Coda [...] Allen dreien fehlt offenbar eine Überarbeitung, zumindest die Endredaktion für den Stich, doch ist auch nicht auszuschließen, dass es sich bei diesen Klavierstücken nur um Entwürfe handelt, deren definitive Ausformung nicht mehr erfolgt ist.“⁶⁵

Die Manuskripttypologie in Tabelle 4.2. macht deutlich, dass es sich bei den Autographen von D 946 weder um Entwürfe noch um Stichvorlagen handelt. Der Typ der beiden Manuskripte liegt dazwischen: Man findet immerhin eine Datierung, eine Instrumentenbezeichnung sowie Leerzeilen in den ersten beiden Nummern, wenn auch bei niedriger Schriftqualität. Demnach scheint Schubert die Niederschriften doch mit dem Anspruch angelegt zu haben, nicht eine vorläufige Entwurfsschrift, sondern eine erste vollständige Niederschrift festzuhalten. Die noch offenen Passagen lassen sich aus dem bereits Notierten problemlos ergänzen.⁶⁶

3.2. Einzelsätze und Sonatensätze

Die differenzierte Betrachtung der Klaviermusikautographe, wie sie im vorangegangenen Abschnitt vorgenommen wurde, kommt nicht nur einer Manuskripttypologie zugute, sondern ist auch Orientierungshilfe für den Status von Kompositionsfragmenten im Bereich der zweihändigen Klaviermusik. Hier sind die Probleme aufgrund der komplexen Natur von Zyklusfragmenten besonders vielschichtig, so dass es hilfreich erscheint, zunächst einmal die unvollendet gebliebenen, einzelnen Sätze allein zu betrachten. Im Folgenden werde ich daher zunächst wenig Rücksicht darauf nehmen, ob eine Komposition als erster Satz einer Sonate, im Verband mit anderen Sonatensätzen, oder als einzelner Klaviersatz überliefert ist. Die Frage, ob es sich in letzterem Fall um eigenständige Kompositionen oder um Teile einer unvollständigen Sonate handelt, wird erst im nächsten Abschnitt untersucht werden.

64 Andrea Lindmayr-Brandl, Johannes Brahms und Schuberts ‚Drei Klavierstücke‘ D 946: Entstehungsgeschichte, Kompositionsprozess und Werkverständnis, in: Die Musikforschung 53 (2000), S. 134–144.

65 Walther Dürr, Vorwort zur *NGA VII/2–5* S. XIV.

66 Siehe dazu auch den Abschnitt „Wann ist ein Werk fertig?“, S. 57.

Tabelle 4.3. (S. 202) gibt eine chronologische Übersicht aller überlieferten, abgebrochenen Klaviersätze Schuberts und umfasst nicht nur Kompositionsfragmente, sondern auch Entwurfsfragmente, also abgebrochene Niederschriften von Klaviersätzen, die auch in einer späteren, ausgefertigten Niederschrift vorliegen. Da diese wie die meisten Kompositionsfragmente eine frühe Arbeitsphase dieses Œuvres repräsentieren, erlauben sie interessante Vergleiche. Zwei Eintragungen in dieser Liste bedürfen besonderer Rechtfertigung, da sie vom herkömmlichen Werkverständnis abweichen:

Das nur sechs Takte umfassende, selbständige überlieferte *Rondo in C* hat im Deutsch-Verzeichnis keinen eigenständigen Werkstatus, daher auch keine eigene Deutsch-Nummer. Dort ist es nur im Zusammenhang mit der *Sonate in C D 279* erwähnt, nämlich in einer Anmerkung, in der auf einen möglichen Zusammenhang mit dieser Komposition hingewiesen wird. In meiner Arbeit wird das Rondo jedoch aufgrund seiner isolierten Überlieferung als eigenes Werk gesehen und mit der Werknummer „unter D 279“ versehen.⁶⁷

Das *Allegro in E* von 1816 hat zwar als zweiter Satz der *Sonate in E* im Deutsch-Verzeichnis eine eigene Nummer (D 459/2), ist bislang aber nicht als unvollständige Komposition erkannt worden. Das Auftauchen des lange verschollenen Autographs hat gezeigt, dass die bekannte Vervollständigung nicht von Schubert stammt, sondern im Zusammenhang mit der posthumen Edition der „*Fünf Klavierstücke*“ von fremder Hand vorgenommen wurde.⁶⁸

In dieser Übersicht ist zunächst auffallend, dass die Kompositionsfragmente nicht auf eine bestimmte Schaffensperiode beschränkt sind oder in einem gewissen Zeitabschnitt gehäuft auftreten. Sie streuen sich über den gesamten Zeitraum, in denen Schubert sich mit Klavierkompositionen beschäftigt hat, und spiegeln die schaffensintensiven Jahre von 1816 bis 1818 durch eine erhöhte Anzahl von Kompositionsfragmenten wider. Einzeln überlieferte Klaviersätze aus der frühen Zeit sind ebenso unvollendet geblieben wie Sonatensätze oder zwei späte Klavierstücke, die dem Typus des eigenständigen Einzelsatzes zuzurechnen sind.

Die Streuung der Entwurfsfragmente ist weniger ausgeglichen. Abgesehen von dem im sogenannten „Drei-Meister-Manuskript“ überlieferten zweiten Satz der *Sonate in Des D 568* und den Sätzen zur *Sonate in H D 575*, haben sich vor allem Entwürfe zu Klavierkompositionen aus Schuberts letztem Lebensjahr erhalten. Diese ungewöhnliche Konzentration, die sich auch über andere Gattungen erstreckt, lässt sich durch Schuberts abrupten Tod erklären, wodurch auch weggelegte Entwürfe in den Nachlass aufgenommen wurden. Wie weit daraus geschlossen werden kann, dass Schubert generell oder nur in den letzten Jahren Klavierkompositionen zunächst entworfen und erst dann vollständig ausgeschrieben hat, ist schwer zu beantworten, da die Lücken in der Überlieferung vermutlich groß, letztlich aber schwer abschätzbar sind.

67 Diese Nummerierung soll nicht eine innere Zusammengehörigkeit mit dieser Sonate anzeigen, sondern nur ein Hinweis darauf sein, wo im Deutsch-Verzeichnis Information dazu zu finden ist.

68 Siehe dazu meinen Beitrag „Die „wiederentdeckte“ unvollendete *Sonate in E D 459* und die *Fünf Klavierstücke* von Franz Schubert“, in: Archiv für Musikwissenschaft LVII (2000), S. 130–150.

Tabelle 4.3.: Abgebrochene Klaviersätze
gerade = Kompositionenfragment, *kursiv* = *Entwurfsfragment*

D-Nr.	Satz	Datierung	zugehörig	Umfang
unter 279	Rondo in C	16. Oktober 1815	–	6 T
346	Allegretto in C	(1815 oder 1816?)	–	231 T
459/2	Allegro in E	August 1816	Sonate in E, 2. Satz ⁶⁹	142 T
568/2	<i>Andante molto in d</i>	(Juni 1817?)	<i>Sonate in Des, 2. Satz</i>	63 T
571	Allegro moderato in fis	Juli 1817	Sonate in fis, 1. Satz	142 T
570/2	Allegro in fis	(Juli 1817?)	Scherzo in D	174 T
575/1	<i>Allegro ma non troppo</i>	<i>August 1817</i>	<i>Sonate in H, 1. Satz</i>	93 T
575/2	<i>Andante in E</i>		<i>Sonate in H, 2. Satz</i>	61 T
575/4	<i>Allegro giusto in H</i>		<i>Sonate in H, 4. Satz</i>	238 T
613/1	Moderato in C	April 1818	Sonate in C, 1. Satz	121 T
613/2	[Allegretto] in C		Sonate in C, 2. Satz	125 T
625/1	Allegro in f	September 1818	Sonate in f, 1. Satz	118 T
625/3	Allegro in f		Sonate in f, 3. Satz	283 T
655	[] in cis	April 1819	Sonate in cis, 1. Satz	73 T
769A	Allegro in e (Reinschrift)	(1823?)	Sonate in e, 1. Satz	38 T
840/3	Menuett in As	April 1825	Sonate in C, 3. Satz	80 T
840/4	Rondo: Allegro in C		Sonate in C, 4. Satz	272 T
916B	Klavierstück in C	(Sommer-Herbst 1827?)	–	127 T
916C	Klavierstück in c	(Sommer-Herbst 1827?)	–	170 T
935/1	<i>Impromptu in f</i>	(Dezember 1827)	<i>4 Impromptus</i>	41 T
958/1	<i>Allegro moderato in c</i> (September 1828)		<i>Sonate in c, 1. Satz</i>	96 T
958/4	<i>Allegro in c</i>		<i>Sonate in c, 4. Satz</i>	3 Passagen
959/1	<i>Allegro in A</i> D 959/1 (September 1828)		<i>Sonate in A, 1. Satz</i>	114+71+24 T ⁷⁰
960/1	<i>Moderato in B</i>	(September 1828)	<i>Sonate in B, 1. Satz</i>	2 Passagen
960/4	[<i>Allegro ma non troppo</i>] in B		<i>Sonate in B, 4. Satz</i>	2 Passagen

Wendet man auf die in Tabelle 4.3. angeführten Kompositionen die im vorangehenden Abschnitt entwickelten Kriterien einer Manuskripttypologie an, so entsteht ein weitgehend einheitliches Bild. Die meisten abgebrochenen Klavierkompositionen sind vom gleichen Manuskripttyp wie die Entwurfsfragmente und gehören einer ersten Arbeitsphase an. Sie zeichnen sich dadurch aus, dass sie keine Vorsätze und keine Leerzeilen sowie eine Schriftqualität zwischen 3 und 5 aufweisen. Oft bilden sie auch kein eigenständiges Manuskript. Wenn Klavier-

69 Zur Zugehörigkeit vgl. meinen Aufsatz „Die ‚wiederentdeckte‘ unvollendete Sonate in E D 459 und die Fünf Klavierstücke von Franz Schubert“, in: Archiv für Musikwissenschaft LVII (2000), S. 130–150.

70 zwei Arbeitsphasen, siehe S. 197.

sätze den Beginn einer Sonate darstellen, dann ist auch der Kopf meist komplett; das heißt, Schubert hat bereits in der ersten Arbeitsphase Überschrift, Datum/Unterschrift und Instrumentenangabe notiert.⁷¹

Diese Eigenheit der Schubertschen Arbeitsweise mag die Ursache dafür sein, dass die *Sonate in cis-moll* D 655 im Verzeichnis der Schubertiana in der Wiener Stadtbibliothek als Reinschrift klassifiziert wird, was in der Forschungsliteratur für Verwirrung gesorgt hat.⁷² Hilmars Anmerkung, „es handelt sich hierbei [...] nicht um einen Entwurf, sondern um einen mit großer Sorgfalt begonnenen I. Satz einer Sonate“⁷³, muss auf einem Irrtum beruhen. Ein Blick auf die Manuskripttypologie zeigt, dass die Niederschrift ohne Vorsätze und Leerzeilen angelegt ist und eine Schriftqualität von 3–4 aufweist. Damit liegt mit dem Kopfsatz dieser Sonate deutlich ein Kompositionfragment der ersten Arbeitsphase vor.

In einem einzigen Fall haben wir es mit einem Fragment aus einer späteren Arbeitsphase zu tun: Das Autograph des *Allegros in e*, das die fragmentarische *Sonate in e* D 769A darstellt, weist relativ hohe Schriftqualität, die Überschrift „Sonate“, sowie Vorsätze und Leerzeilen auf und wurde daher als Reinschriftfragment klassifiziert. Die beiden fragmentarischen Sätze der *Sonate in f* D 625 konnten nicht in die Manuskripttypologie miteinbezogen werden, da sie nur in einer zeitgenössischen Abschrift erhalten sind.

Der Ort des Abbruchs

Brechen die meisten Kompositionsfragments an beliebig erscheinenden Stellen ab, wobei der genau Ort des Abbruchs außerdem von der Arbeitsweise an der Niederschrift abhängt, so nehmen Instrumentalkompositionen in Reprisenform, insbesondere unvollständige Werke für Klavier zu zwei Händen, innerhalb dieses Œuvres eine Sonderstellung ein. Es ist auffällig, dass hier bei einer weit überwiegenden Anzahl von Niederschriften aus der ersten Arbeitsphase – nämlich bei zehn von vierzehn Kompositionen – Schubert genau bis zu einem der drei strategisch zentralen Punkte der damaligen Gattungsmuster komponiert hat: bis zum Ende der Exposition, dem Ende der Durchführung, oder bis wenige Takte nach Beginn der Reprise. In dasselbe Schema lassen sich auch Rondoformen und Liedformen einpassen, die zwar keine Exposition und Durchführung, jedoch stark modulierende Überleitungen und Reprisen mit harmonisch entsprechender Anlage aufweisen (siehe Tabelle 4.4., S. 204).

Diese zentrale Kategorie von Klavierfragmenten repräsentiert eine abgeschlossene erste Arbeitsphase, die Niederschriften sind in einem gewissen Sinn

71 Abweichungen von dieser Norm können im nächsten Abschnitt als Argumente für die mögliche Zugehörigkeit herangezogen werden. Vgl. dazu auch den Abschnitt „Detailbeobachtungen zum Arbeitsprozess“, S. 134.

72 S. dazu etwa Hans Joachim Hinrichsen, Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts, Tutzing 1994 (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 11), S. 295f. und Andreas Krause, Die Klaviersonaten Franz Schuberts. Form, Gattung, Ästhetik, Kassel etc. 1992, S. 144.

73 Hilmar, *Verzeichnis* S. 97.

„fertig“, indem sie das thematische Material sowie die harmonischen Verhältnisse festlegen. Entwurfsfragmente und Kompositionsfragmente unterscheiden sich hier weder äußerlich noch innerlich, sie stellen denselben Manuskripttypus dar. Dass Schubert in dieser Arbeitsphase die Komposition nicht weiter ausgeführt hat, ist keine „Schreibbequemlichkeit“ Schuberts,⁷⁴ sondern Ausdruck eines effizienten Arbeitsstils. Ähnlich wie bei Particellentwürfen von größeren Werken hätte in einem nächsten Arbeitsschritt, auf neuem Papier, das bereits Notierte überarbeitet und zugleich in eine äußerlich ansprechendere Form gebracht werden können. Die Ergänzung der noch fehlenden Passagen, vor allem der Reprise und möglicherweise auch einer Coda, wäre der letzte Schritt dieser Arbeitsphase. Dieser Schritt stellt wieder andere Ansprüche an die Kreativität des Komponisten, indem bereits vorhandenes Themenmaterial in neue harmonische Verhältnisse gestellt und der Satz zu einem musikalisch sinnfälligen Ende geführt werden muss.

Die Kompositionsfragmente innerhalb der Klaviersonaten sind im Licht dieser Überlegungen also keineswegs misslungene oder verworfene Werke, bei denen der Komponist in die Irre gegangen ist. Sie sind in den Augen von Schubert vielmehr vollwertige Kompositionen, denen in ihrer Anlage nichts mehr hinzuzufügen war, und die als erste Niederschriften zunächst einmal bestehen konnten. Zu fragen ist demnach auch nicht, *warum* Schubert diese Niederschriften nicht zu Ende geführt hat, sondern vielmehr, *warum* er den zweiten Arbeitsschritt nicht gesetzt und die Kompositionen in allen Dimensionen ausgefertigt hat. Vermutlich war es vor allem in den ersten Jahren der Beschäftigung mit diesem anspruchsvollen Genre eine für die Entwicklung seines Sonatenschaffens förderliche Vorgangsweise, auf diese Art und Weise in möglichst rascher Folge eine Sonate nach der anderen zu Papier zu bringen. Das Ausarbeiten im Detail mag dabei weniger wichtig gewesen sein als das prinzipielle Anlegen eines Sonatensatzes, der bei Bedarf auch später ausgeführt werden konnte.

Tabelle 4.4.: Der Ort des Abbruchs bei Kompositions- und Entwurfsfragmenten

T = Tonika, SD = Subdominante, M = Mediante
(alle Kompositionen in Sonatenform, falls nicht anders vermerkt)

Abbruch	Kompositionsfragmente	Entwurfsfragmente
im Hauptthema	Rondo in C, unter D 279	D 935/I (<i>Rondoform</i>)
• am Ende der Exposition	D 655/I [] in cis	D 958/I D 959/I (1.Arbeitsphase)
• am Ende der Durchführung/vor der Reprise		
Reprise in der Tonika	D 459/2 Allegro in E D 570/2 Allegro in fis D 613/2 [Allegretto] in C	D 568/2 (<i>Rondoform</i>)
Reprise unklar	D 571/1 Allegro moderato in fis (SD, T?) D 613/1 Moderato in C (M, T?)	

⁷⁴ Hans Költzsch, Franz Schubert in seinen Klaviersonaten, Leipzig 1927. Reprint Hildesheim/New York 1976, S. 141.

• wenige Takte nach Beginn der Reprise

Reprise in der Tonika	D 625/1 Allegro in f D 916C Klavierstück in c	D 575/1 D 575/2 (<i>Liedform</i>) D 575/4 D 959/1 (2.Arbeitsphase) D 960/1 D 960/4 (<i>Rondoform</i>)
Reprise in der Mediane	D 840/4 Allegro in C	
Reprise enharmonisch	D 840/3 Menuetto in As (<i>Liedform</i>)	
innerhalb der Reprise	D 346 Allegretto in C (<i>Rondoform</i>)	
freie Form	D 625/3 Allegro in f D 916B Klavierstück in C	

Im Folgenden wollen wir uns zunächst auf jene Kompositionsfragmente konzentrieren, deren Niederschrift in der ersten Arbeitsphase abgeschlossen wurde, wobei uns vor allem die mögliche Weiterführung der Komposition in einer fiktiven zweiten Arbeitsphase interessieren wird. Daran schließt eine etwas kürzere Besprechung von ausgewählten Klavierwerken an, die außerhalb dieser Gruppe liegen.

Abbruch bei abgeschlossener erster Arbeitsphase

Diese Kategorie von Kompositionsfragmenten umfasst nicht nur jene Niederschriften, die unmittelbar vor bzw. mit Beginn der Reprise abbrechen, sondern auch jene, die mit Ende der Exposition nicht weitergeführt wurden. Dass auch letztere Werke miteinbezogen werden, mag im ersten Augenblick erstaunen, fehlt diesen doch gegenüber ersteren der ganze Durchführungsteil. Erst bei genauerer Betrachtung wird der Ort des Abbruchs relativiert.

Bei den beiden Entwurfsfragmenten ist im Fall von D 958/1 aufgrund des Abbruchs am Blattende nicht klar, ob die Niederschrift oder das Manuskript abbricht; im Fall von D 959/1 hat Schubert in einer späteren Arbeitsphase die Niederschrift bis zum Beginn der Reprise weitergeführt.

Das Kompositionsfragment D 655, der Kopfsatz der *Sonate in cis*, ist zwar eindeutig beim Doppelstrich abgebrochen und auch später nicht fortgesetzt worden, doch sprechen hier inhaltliche Argumente dafür, dass tatsächlich ein „fertiger“, und nicht ein vorzeitig abgebrochener Entwurf vorliegt. Das Formschema zeigt, dass Überleitungsteil und Schlussgruppe beinahe die Hälfte der Exposition einnehmen:

Formschema vom Kopfsatz der *Sonate in cis* D 655

A	B	ÜI	Schl	:
T. 1	14	39	63	73
cis	E	mod	gis/Gis	

Die Überleitung setzt mit dem Kopfmotiv an, repetiert und verkürzt es, und mündet dann in Laufpassagen ein. Durchführungsartig sind auch die nachfolgenden stark modulierenden Sequenzen, die zu einer Schlussgruppe in der Dominante hinführen. Nicht zu Unrecht haben Bisogni und Krause bereits den Verdacht geäußert, dass die Niederschrift der Durchführung nicht der nächsten Arbeitsphase vorbehalten werden sollte, sondern diese bereits in die Exposition integriert sei.⁷⁵ Andreas Krause diskutiert ähnliche formale Konstellationen bei Mozart und Beethoven, wobei vor allem der zweite Satz der Mondschein-Sonate, op. 27/2, detailliert besprochen wird. Seine Untersuchungen münden in die Aussage, dass „eine mögliche Fortsetzung [des Klaviersatzes] wegen der Unklarheit der weiteren Anlage nicht erkennbar ist.“⁷⁶

Bei der Gruppe von Kompositionenfragmenten, die mit Ende der Durchführung bzw. vor dem Einsatz der Reprise abbrechen, sollte die fiktive Weiterführung eigentlich klar sein. Doch nur bei dem *Allegro in E* D 459/2 und dem *Allegro in fis* D 570 ist der Anschluss an das Hauptthema unproblematisch (siehe Notenbeispiel 10). Die Überleitung von D 459/2 besteht aus einer Akkordfolge, die die Dominante H überdeutlich anklingen lässt. Eine Generalpause erhöht zusätzlich den Erwartungsdruck auf den Einsatz des harmonisch wenig stabilen Hauptthemas, das in der Grundtonart erscheint. Bei D 570 stellt die Überleitung zunächst in den Unterstimmen, dann auch in den Oberstimmen sehr deutlich das cis der Dominanttonart in den Vordergrund. In den Taktten 171 bis 173 fächert die linke Hand dezidiert einen Dominantseptakkord auf und führt, von der Septime stufenweise absteigend, zwingend zum Grundton der Tonika, der zugleich den ersten Ton des Themas darstellt. Die im Kleinstich ergänzte Fortsetzung ist musikalisch logisch, formal richtig und insgesamt überzeugend.

Bei dem *Allegretto in C* D 613/2 scheint zunächst ein gleichartiger Fall vorzuliegen (siehe Notenbeispiel 11, S. 208): eine Überleitung, die in den letzten fünf Takten auf der Dominante G, verstärkt durch deren Quinte D, beharrt und in einer teilweise chromatisch angelegten, solistischen Laufpassage der Oberhand wieder zwingend in das g“ führt, das zugleich den Beginn des Hauptthemas markiert. Auch hier ist die Reprise wieder in der Tonika.

Ein Blick in das Autograph, das aus zwei ineinandergelegten Doppelblättern besteht, verunsichert jedoch. Denn das Allegro, als zweiter Satz nach dem Kopfsatz der *Sonate in C* D 613 notiert, endet mit dem Seitenende des letzten Blattes des Faszikels. Ebenso wie in den vorangehenden Seiten hat Schubert ein „V.S.“ gesetzt, das eine Fortsetzung ankündigt,⁷⁷ die möglicherweise verloren gegangen ist. Der Punkt des Abbruchs und ein Nachtrag in den leergebliebenen Notensystemen des ersten Satzes lässt jedoch vermuten, dass eine Fortsetzung nie existiert

75 Fabio Bisogni, Rilievi filologici sulle sonate della maturità di Franz Schubert (1817–1828), in: *Rivista Italiana di Musicologia* XI (1976), S. 71–105, S. 91 und Andreas Krause, *Die Klaviersonaten Franz Schuberts. Form, Gattung, Ästhetik*, Kassel etc. 1992. S. 141ff.

76 Krause, *Klaviersonaten* S. 144.

77 Ob dieses Zeichen nun als „volti subito“ zu lesen ist oder als „vide sequente“, wie Hilmar in seiner Manuskriptbeschreibung (Verzeichnis S. 97) meint, ist nicht von Bedeutung. Beides heißt wohl, dass die Komposition fortgesetzt wird.

a)

b)

Notenbeispiel 10:

- a) *Allegro* in E D 459/2, T. 139–142 + fiktive Fortführung
 b) *Allegro* in fis D 570/2, T. 168–174 + fiktive Fortführung

hat und das Vorliegende einen „fertigen“ Entwurf aus einer ersten Arbeitsphase darstellt.

Der Nachtrag findet sich am Seitenende von Folio 2 des Manuskripts und ist mit Bleistift notiert (siehe dazu ANHANG 1.9.). Schubert hat nach dem Abbruch des ersten Satzes acht weitere Takte des Allegros notiert und dabei skizzenartig nur die Oberstimme ausgeführt. Die Laufpassagen könnten tatsächlich eine Fortführung der Überleitung darstellen, indem sie direkt an die abgebrochene Melodielinie anknüpfen und ebenso zwingend wie diese in das Hauptthema überleiten. Die Überleitung wird dadurch allerdings sehr gedehnt. Eine andere Möglichkeit wäre, diese Passage als Alternative zur bestehenden Überleitung zu verstehen. Dann könnte sie etwa an Takt 121 direkt anschließen und ebenso überzeugend wie die damit ersetzenen Takte 122 bis 125 zur Reprise hinführen.⁷⁸ Notenbeispiel 11 (S. 208) zeigt alle drei Varianten: die ursprüngliche fiktive Weiterführung, die Verlängerung der Überleitung durch Einschub des Nachtrags sowie den Austausch der letzten Überleitungstakte durch den Nachtrag, durch einen Asterisk als Verweiszeichen angedeutet.

78 Vgl. dazu Stephen Edward Carlton, Schubert's Working Methods. An Autograph Study with Particular Reference to the Piano Sonatas, Phil.Diss. University of Pittsburgh 1981, S. 172.

Musical score for piano, page 12, showing measures 120-123. The score consists of two staves. The top staff uses treble clef and the bottom staff uses bass clef. Measure 120 starts with a forte dynamic. Measure 121 begins with a piano dynamic (p). Measure 122 ends with a fermata over the right hand's notes. Measure 123 begins with a piano dynamic (p) and ends with a fermata over the right hand's notes. The score includes various accidentals, slurs, and grace notes. Measure 124 continues from measure 123, starting with a forte dynamic. Measure 125 begins with a piano dynamic (p) and ends with a fermata over the right hand's notes. Measure 126 begins with a forte dynamic. Measures 127 and 128 show a continuation of the melodic line. Measure 129 begins with a piano dynamic (p) and ends with a fermata over the right hand's notes. Measure 130 concludes the page.

Notenbeispiel 11:

Allegretto in C D 613/2, T. 120–125, 8 Takte Bleistiftentwurf + fiktive Fortführung

Die folgenden zwei Kompositionen, das *Allegro moderato in fis* D 571/1 und das *Moderato in C* D 613/1, haben ein Problem gemeinsam: Es ist nicht eindeutig, in welcher Tonart ihre Reprise stehen soll bzw. ob Schubert tatsächlich bis zum Ende der Durchführung komponiert hat. Hinter dieser Verunsicherung, die sich in den praktischen Ausgaben der Sonate durch unterschiedliche Fortführungen dokumentiert, steht meines Erachtens die Scheu der Herausgeber, die Reprise in einer anderen Tonart als der Tonika einsetzen zu lassen. Spezialstudien wie jene von Daniel Coren haben jedoch gezeigt, dass diese Lehrbuchhaltung bei Schubert nur bedingt gilt und nur bei 47 von 75 Sätzen in Sonatenform erfüllt wird.⁷⁹

79 Daniel Coren, Ambiguity in Schubert's Recapitulations, in: The Musical Quarterly 60

Notenbeispiel 12:

a) *Allegro moderato* in fis D 571/1, T. 137–141 + 2 mögliche Weiterführungen

Der Kopfsatz der *Sonate in fis* D 571, ein *Allegro moderato*, endet mit einer Überleitung, deren motivisch-rhythmisches Sequenzmuster direkt aus dem in der Durchführung neu eingeführten Thema abgeleitet ist: Alberti-Bassfiguren in der rechten Hand, repetierende Bassnote und zwei Übergriffe in der linken Hand (siehe Notenbeispiel 12.a). Harmonisch bewegt sich dieses Sequenzmuster zu Fis-Dur hin, das in den letzten beiden Takten als Dominantseptakkord erreicht ist. Der logische Anschluss wäre, das Thema in h-moll zu wiederholen, also eine Reprise in der Subdominante, wie es etwa auch Paul Badura-Skoda in der Henle-Ausgabe vorschlägt. Walter Rehberg führt in seiner Leipziger Ausgabe von 1927/28 jedoch die Überleitung so weit fort, bis er direkt in einer Tonika-Reprise anschließen kann. Unterstützt wird dieses Vorgehen mit dem Argument der relativen Kürze der notierten Durchführung, die gegenüber der Exposition etwas weniger als die Hälfte einnimmt. Vergleiche mit anderen Sonatensatzformen aber zeigen, dass diese Konstellation im Schaffen Schuberts durchaus nicht einmalig ist.⁸⁰

Beim *Moderato in C*, dem Kopfsatz der Sonate D 613, ist es nicht die Kürze, sondern die harmonische Konstellation der Durchführung, die zu Verunsicherun-

(1974), S. 568–582; S. 569. Vgl. dazu auch Hinrichsen, *Sonatenform*, Das „Reprisenproblem“ S. 124ff.

80 D 570/2 zeigt mit 121 zu 52 Taktten ein ähnliches Verhältnis zwischen Exposition und Durchführung. Vgl. dazu auch Johann Zürcher, Alte und neue Ergänzungen zu den fragmentarischen Sonatensätzen Schuberts. Notizen zum 3. Band der im Henle-Verlag erschienenen neuen Urtextausgabe, in: Die Musikforschung 31 (1978), S. 467–474; S. 468.

Notenbeispiel 12 (Fortsetzung)

b) *Moderato* in C D 613/1, T. 112–121 + 2 mögliche Weiterführungen

gen führt. Sie forciert zunächst die von der Tonika C-Dur weit entfernt liegenden Tonarten As- und Es-Dur, und eine überraschende Rückung von Es nach E in Takt 117 führt in den Tonartenbereich der Tonika zurück (siehe Notenbeispiel 12.b). Diese abrupt eingeführte und außerdem kurze Passage ist erst nach zwei weiteren Takten eindeutig in E-Dur angelangt. Und erst im allerletzten Takt, eigentlich erst auf der letzten Viertel, wird ein Septakkord auf H aufgebaut, der als Dominante zum Folgenden, einem Themeneinsatz in der Mediante der Grundtonart führen würde. Laut Krause erscheint „der weitere Fortgang der Überleitung zur Reprise durch diese überraschende harmonische Wendung [gemeint ist die Rückung nach E] durchaus ausarbeitungsbedürftig, der Abbruch mithin auffällig.“⁸¹ Dieser „auffällige“ Abbruch hat zu sehr verschiedenen Interpretationen des fiktiv Folgenden geführt. Paul Badura-Skoda schlägt im Hauptteil der Henle-Ausgabe eine sechstaktige Weiterführung der Überleitung vor mit Tonika-Anschluss der Reprise, im Kritischen Bericht der revidierten Neuauflage präsentiert

a

b

Notenbeispiel 13: *Allegro, ma non troppo* D 575/1, T. 81–93

- a) Fortsetzung erste Arbeitsphase
b) Fortsetzung zweite Arbeitsphase

er noch eine kürzere Variante desselben Prinzips. Johann Zürcher zeigt drei weitere Möglichkeiten zur Fortführung, eine davon mit einer Scheinreprise in E-Dur.⁸²

Doch wenig vorbereitete Repriseneneintritte findet man auch bei anderen Schubert-Sonaten, die auch zu Ende geführt wurden, etwa in dem ersten Satz der *Sonate in H-Dur D 575* (siehe Notenbeispiel 13.b). Auch hier erscheint die Dominante erst unmittelbar vor der Wiederkehr des Hauptthemas, das ebenso nicht in der Tonika, sondern in der Subdominante steht.

Das *Allegro ma non troppo* D 575/1, jener eben angesprochene Kopfsatz der H-Dur Sonate, ist außerdem ein interessantes Beispiel dafür, wie tiefgreifende Veränderungen Schubert in der zweiten Arbeitsphase vornehmen konnte. Sind in den meisten Fällen zwischen Entwurfsfragment und ausgefertigter Partitur nur kleinere Korrekturen feststellbar, die eine rhythmische Schärfung, eine formal stärkere Ausgeglichenheit oder eine klangliche Erweiterung erzielen, so ist hier in die harmonische Anlage des Satzes eingegriffen worden, und zwar genau an

82 Zürcher, Alte und neue Ergänzungen S. 468ff.

Notenbeispiel 14: *Allegro in f* D 625/1, T. 112–117

jener Stelle, die uns bei den Kompositionsfragmenten besonders interessiert: dem Übergang von dem Ende der Durchführung zum Wiedereintritt des Themas. Im Entwurfsfragment der ersten Arbeitsphase wächst das Thema direkt aus dem H-

Dur-Klang der Überleitung (Takt 87) heraus, die Reprise setzt in der Tonika ein und wird bei der Wiederholung des Themenkopfs in die Subdominante versetzt. In der Überarbeitung interpretiert Schubert das erklingende H-Dur als Dominante, setzt schon den ersten Themenkopf in E-Dur und erzielt damit eine eindeutige Subdominant-Reprise.⁸³

Das genannte Beispiel leitet über zu der dritten Gruppe von Kompositionsfragmenten, welche eine abgeschlossene Arbeitsphase darstellen, nämlich jenen Klaviersätzen, die mit Beginn der Reprise nach wenigen Takten abbrechen. Hier wird unterschieden in Niederschriften, deren Reprise in der Tonika steht, und solche, die in der Mediane bzw. enharmonisch ansetzen. Auffällig ist, dass Entwurfsfragmente dieser Gruppe ausschließlich eine tonikale Reprise aufweisen. Bei den Kompositionsfunden lassen nur die beiden letzten Sätze der „Reliquien“-Sonate D 840 die Reprise in einer anderen Tonart anklingen. Sie werden im Rahmen der ausgewählten Beispiele ausführlicher besprochen werden.⁸⁴

Obwohl der Thermeneinsatz in dieser Gruppe nun zumindest angedeutet ist, kann es unterschiedliche Meinungen geben, wie Schubert die Fortsetzung des Klaviersatzes gedacht haben mag. Das ist der Fall beim *Allegro in f* D 625/1, dessen einzige Quelle – eine Abschrift mit Korrekturen von der Hand Ferdinand Schuberts in der Sammlung Witteczek-Spaun – die ersten vier Töne des Hauptthemas wiedergibt (siehe Notenbeispiel 14). Diese entsprechen jedoch nicht dem Themenkopf, sondern dem zweiten Thermeneinsatz von Takt 15. Dann hat Schubert entweder den Hauptthemenkomplex in der Reprise verkürzt oder in veränderter Oktavlage angelegt.⁸⁵ Versteht man das Notierte bloß als Andeutung dafür, dass nun das Thema wiederkehren soll, kann man, wie Badura-Skoda, auch mit dem Themenkopf ansetzen. Er hört das F-Dur der Überleitungstakte dominantisch und lässt das Thema in der Subdominante zur Grundtonart f-moll wiederkehren.

Das *Klavierstück in c* D 916C hat Schubert mit Bleistift in überaus flüchtiger, teilweise schwer lesbare Schrift auf halbierten Notenblättern aufgezeichnet. Bei gleichbleibender Begleitfigur ist über längere Passagen hinweg nur die rechte Hand notiert, zahlreiche Repetitionszeichen und ungewöhnliche Tremolo-Abbreviaturen verstärken den Eindruck des schnell Hingeworfenen. Der formalen Anlage nach handelt es sich um einen Sonatenhauptsatz mit drei Themengruppen und einer Durchführung, die im Verlauf der Niederschrift zunächst andere Wege geht. Otto Brusatti vermutet, „dass Schubert in den Takten 137–148 versucht hat, gleichsam eine Alternativfassung zur bestehenden Durchführung des Klavierstücks zu notieren, eine Fassung, die nicht gelang oder ihm nicht zielführend erschien.“⁸⁶ Der Abbruch der Kompositionssarbeit erfolgte in Takt 170, mit einem

83 Vgl. dazu Hinrichsen, *Sonatenform* S. 125ff und Krause, *Klavierssonaten* S. 119f.

84 Siehe den Abschnitt V.4. Die *Sonate in C für Klavier* D 840 (genannt „Reliquiensonate“), S. 294.

85 Siehe dazu auch Hinrichsen, *Sonatenform* S. 399 (Anmerkung 392).

86 Otto Brusatti, Zwei unbekannte Klavierwerke Franz Schuberts, in: Schubert-Studien, Wien 1978, S. 33–41; S. 40; vgl. dazu Beispiel 18 (S. 175) im Kritischen Bericht der NGA VII/2–5, das leider ohne Kommentar geblieben ist.

c-moll Akkord der rechten Hand. Die Annahme, dass es sich dabei tatsächlich um den ersten Takt des Hauptthemas handelt, wird durch die überleitende Wirkung und die Hinführung zum Dominantseptakkord auf G der unmittelbar vorangehenden Takte unterstützt:

Formschema von D 916C

A	B	C	Df (A, B)	A
T. 1	39	92	118	170
c	As	des-as	a - G c	

In die Gruppe der Fragmente, die eine abgeschlossene erste Arbeitsphase darstellen, muss eigentlich auch das *Allegro in f* D 625/3 aufgenommen werden, auch wenn es ganz anderer Art ist als die bisher genannten Beispiele. Der Klaviersatz ist nur in einer Abschrift aus der Sammlung Witteczek-Spaun überliefert und als Sonatenform mit drei Themenbereichen angelegt. Unter der Annahme, dass der Kopist notengetreu den Text des heute verschollenen Autographs übernommen hat, wurde das Allegro von Schubert zwar unvollständig notiert, aber doch bis zum Schlussstrich geführt. Genau mit Einsatz des B-Teils in der Reprise, der gegenüber der Exposition oberterzversetzt in As-Dur erscheint, ist nämlich nur mehr die rechte Hand bzw. die Melodiestimme festgehalten und erst mit Ende von Teil C, mit Einsatz der Coda, setzt Schubert die Komposition wieder vollständig aus. Damit entspricht die Niederschrift einem Manuskripttyp, der bei größeren Werken als Partiturentwurf bezeichnet wurde und im Klavierœuvre einzigartig ist. Der Vorteil dieser Aufzeichnungsweise besteht darin, dass nicht der ganze Satz nochmals notiert, sondern bloß offene Stimmen ergänzt werden mussten. Wenn wir die Möglichkeit außer Acht lassen, dass Schubert bei der Ausarbeitung der vorangehenden 70 Takte „Kurzschrift“ neue Varianten gegenüber der Expositionssparallele einbringt, dann können wir diese Ergänzungen aufgrund der Vorlagen ohne Schwierigkeiten vornehmen.⁸⁷

Abbruch an anderen Stellen

Das am wenigsten weit fortgeschrittene Kompositionsfragment ist das *Rondo in C*, unter D 279, dessen fragmentarische Kürze an einige geringtaktige Liedfragmente erinnert. Noch bevor der Themenkopf zu Ende geführt wurde, vor Abschluss des Nachsatzes, bricht die Niederschrift mit Ende der Akkolade ab und lässt darin eine zeilenmäßige Ausfertigung erkennen (siehe Notenbeispiel 15).⁸⁸ Vermutlich wären diese Takte auch verloren gegangen, wenn Schubert nicht zwei Tage später dasselbe, sonst noch leere Manuskript für die Niederschrift der Klavierlieder *Sehnsucht* D 310/2, *Der Zufriedene* D 320 und *Mignon* D 321 verwendet hätte. Um den Abbruch deutlich zu machen und vermutlich auch, um vom Folgenden abzugrenzen, hat Schubert die ganze Akkolade sowie Datum und Unterschrift eigenhändig ausgestrichen.

87 Vgl. dazu den Abschnitt „Wann ist ein Werk fertig?“, S. 57.

88 siehe dazu auch den Abschnitt „Zeilenweises Arbeiten“, S. 138.

Notenbeispiel 15: *Rondo in C*, unter D 279

Das *Allegretto in C* D 346, das 1815 oder 1816 entstanden sein dürfte, ist das einzige Kompositionsfragment im Klavierwerk Schuberts, bei dem der Verdacht aufkommt, dass ein „Verkomponieren“ in der harmonischen Disposition zum Abbruch geführt hat. Der einzeln überlieferte Klaviersatz ist als Rondo mit drei selbständigen Themenbereichen angelegt, die nach einer Überleitung wiederholt werden – ähnlich einer Sonatenform mit drei Themen, jedoch ohne Wiederholung der „Exposition“ und ohne eigenständigen Durchführungsteil. Parallel zur Sonatenform ist bei diesem Formotypus auch die harmonische Anlage der Reprise gestaltet, die gleichfalls durch eine Transposition der Themenbereiche in die Grundtonart der Komposition zurückführen soll. Eine Coda mit thematischem Material aus dem Eröffnungsthema befestigt dabei üblicherweise die Tonart und unterstützt außerdem den Rondocharakter.

Formschema von D 346

	A	B	C	Ül(A)	A	B	[C	Coda]
(A)	la1 la2 a3	b1 b2		la1 la2 a3		b2 b2		
T. 1	60	76		121	158	216–231		
C	a	F		Des → C		f		

Das Formschema von D 346 entspricht diesem speziellen Formtypus sehr genau, wobei hier rondoartige Wiederholungssteile im A- und im B-Teil hinzukommen. Der Abbruch der Komposition geschieht nicht – wie in den vorangegangenen Beispielen – unmittelbar vor oder zu Beginn der Reprise, sondern exakt mit Abschluss des zweiten B-Teils. Schubert hat bei der harmonischen Einrichtung der Reprise diesen Teil von der Mollparallele der Grundtonart in die Mollparallele der Untermediante versetzt und ist so nach f-moll gelangt. Hat er bis zu diesem Punkt flüssig und ohne viel Korrekturen gearbeitet – Hilmar bezeichnet das Autograph sogar als „eine Art Reinschrift“⁸⁹ (siehe dazu jedoch die Manuskripttypologie Tabelle 4.2., S. 194) – so muss er mit Abschluss des zweiten B-Teiles sehr abrupt gestockt haben. Vermutlich hat er bemerkt, dass der folgende C-Teil nun, entsprechend der „Exposition“, in Des-Dur anschließen sollte, eine Tonart, die von der Tonika C denkbar weit entfernt ist und wenig dazu beiträgt, die

89 Hilmar, Verzeichnis S. 100.

Grundtonart gegen Ende der Komposition zu befestigen. Freilich müsste es Schubert nicht schwer gefallen sein, rückwirkend die dafür verantwortliche Modulationspassage im a3-Teil in einen anderen Tonartenbereich zu lenken, etwa nach e-moll, um dann bequem in der Tonika zu münden. Aber vielleicht scheute er diese großflächige Korrektur, die immerhin etwas mehr als die letzten dreißig Takte betroffen hätte, ließ das Manuskript liegen wie es war, und stellte sich lieber neuen Aufgaben.

3.3. Sonaten

Nach der eingehenden Betrachtung von abgebrochenen eigenständigen Klaviersätzen und Sonatensätzen kommen wir schließlich zu einer zentralen Gattung in Schuberts Schaffen, den Klaviersonaten. Hier stellen sich, im Unterschied zu den bisherigen Überlegungen, wieder ganz neue Fragen, die vor allem mit den Normen der klassischen und nachklassischen Sonate zu tun haben.

Als Schubert sich im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts mit der Komposition von Klaviersonaten zu beschäftigen begann, waren die klassischen Gattungsnormen dieses Genres bereits kanonisiert, ja eigentlich schon im Auflösen begriffen. Dieser „Auflösungsprozess“ ist im Sonatenschaffen Beethovens besonders gut nachvollziehbar, obwohl gerade dieses von späteren Generationen zum Paradigma der Sonatenform erklärt wurde. Schuberts eigenes Klavierwerk zeigt eine ähnliche, wenn auch sehr individuelle Entwicklung. In der ersten Schaffensperiode orientierte er sich deutlich an klassischen Vorbildern, experimentierte zugleich aber mit den geltenden formalen Normen. Die Schaffenspause zwischen April 1819 und November 1822 signalisiert den Wandel hin zur romantischen Klaviersonate, wobei nun der Eindruck entsteht, dass sich Schuberts Schaffen im Bereich der Sonatenkomposition konsolidiert hat.

Tabelle 4.5.: Unvollendete und unregelmäßige Sonaten
uv. = unvollendet

Sonate	Jahr	Bestand	Satzbezeichnung / Tonart	mögliche Ergänzung
Sonate in E D 157	1815 Februar	3 Sätze ohne Finale?	Allegro ma non troppo in E Andante in e Menuetto in H	
Sonate in C D 279	1815 Okt.	3 Sätze ohne Finale?	Allegro moderato in C Andante in F Menuetto in a	Allegretto in C D 346 Rondo in C, unter D 279 (als 4. Satz)
Sonate in E D 459	1816 August	2 Sätze 2. Satz u.v. ⁹⁰	Allegro moderato in E	3 Klavierstücke D 459A

90 Siehe dazu Andrea Lindmayr-Brandl, „Die ‚wiederentdeckte‘ unvollendete Sonate in E D

			Allegro in E	(als 3.–5. Satz)
Sonate in E D deest	(1816/ 1817)	2 Sätze	Allegro patetico in E D 459A	Rondo in E D 506 (als 3. Satz)
Sonate in As D 557	1817 Mai	3 Sätze Finale in Dominante?	Adagio in C D 349	
Sonate in e D 566	1817 Juni	2/3 Sätze ohne Mittelsatz/ ohne Finale?	Allegro moderato in As Andante in Es Allegro in Es	Moderato in e Allegretto in E [Scherzo in As]
Sonate in fis D 571	1817 Juli	I uv. Satz	Allegro moderato in fis	Rondo in E D 506 (als 4. Satz)
Sonate in C D 613	1818 April	2 uv. Sätze ohne Mittelsätze?	Allegro moderato in C [] in C (6/8–Takt)	Scherzo in D + Allegro in fis D 570 (2./3. Satz) Andante in A D 604 (als langsamer Satz)
Sonate in f D 625	1818 Sept.	3 Sätze 1. und 3. Satz uv.	Allegro in f Scherzo in E Allegro in f	Adagio in E D 612 (als langsamer Satz)
Sonate in cis D 655	1819 April	1 uv. Satz	[] in cis	Adagio in Des D 505 (als langsamer Satz)
Sonate in C D 840	1825 April	4 Sätze 3. und 4. uv.	Moderato in C Andante in C Menuetto in As Trio. Allegro in C	

Tabelle 4.5. gibt einen Überblick über die unvollendeten oder unregelmäßigen Sonaten. Es sei nochmals darauf hingewiesen, wie groß hier der Anteil der Fragmente ist:⁹¹ Knapp die Hälfte aller überlieferten Klaviersonaten sind eindeutig Kompositionsfragmente oder werfen Fragen nach ihrer Vollständigkeit auf. Wie aus der Tabelle weiters hervorgeht, liegt der Schwerpunkt der Fragmente deutlich in der „experimentellen“ ersten Schaffensphase, in der von vierzehn Sonaten nur vier Werke (D 537, 568/1. Fassung, 575, 664) ohne Zweifel als vollendet gelten können. Betrachtet man die *Sonate in e D 769A*, ca. 1823 entstanden, als ein Werk des Übergangs, das außerdem als Fragment einer späteren

459 und die *Fünf Klavierstücke* von Franz Schubert, in: Archiv für Musikwissenschaft LVII (2000), S. 130–150.

91 Zur Zählung der Klaviersonaten siehe S. 189.

Arbeitsphase vorliegt,⁹² so findet man unter den neun Sonaten der zweiten Schaffensphase nur ein einziges Kompositionsfragment, nämlich die *Sonate in C D 840*, genannt „Reliquiensonate“.

Diese auffallende Diskrepanz kann einerseits mit einem Reifen der Kompositionssarbeit und einem nach und nach sicheren Umgang mit dem Genre erklärt werden. Sie hat aber andererseits gewiss auch damit zu tun, dass Schubert mit Beginn der zweiten Schaffensphase durch die Veranstaltungen von Schubertiaden und Privatkonzerten erstmals mit der Möglichkeit einer öffentlichen Aufführung seiner Klaviersonaten rechnen konnte. Fast gleichzeitig begannen sich Wiener Verleger für sein Werk zu interessieren, eine Tatsache, die auch in der sorgfältigeren Ausfertigung der Klaviermanuskripte jener Zeit ihren Niederschlag gefunden hat.⁹³ Beginnend mit der *Sonate in a D 845*, die etwa zugleich mit der „Reliquiensonate“ entstanden ist, erscheint jede neu komponierte Sonate schon bald nach ihrer Fertigstellung im Druck, und auch die letzten drei Sonaten hatte Schubert noch vor seinem Tod zur Publikation angeboten.⁹⁴ Darin spiegelt sich ein neu entwickeltes Selbstverständnis des Komponisten, der nun gegenüber einer anonymen Öffentlichkeit bestehen und den eigenen Ansprüchen genügen musste. Umgekehrt kann man die Fragmente der ersten Schaffensperiode als private Experimente sehen, die für die Entwicklung von Schuberts Sonatenschaffen eine wichtige Rolle spielten, jedoch nicht für ein breites Publikum gedacht waren.

Worin aber besteht nun das Fragmentarische in den Klaviersonaten? Zunächst ergeben sich aus der zyklischen Anlage der Sonaten zwei ganz unterschiedliche Typen von Unvollständigkeit, die oft auch miteinander kombiniert auftreten: Einmal können einzelne Sätze einer Sonate unvollendet geblieben sein, zum anderen kann die Unvollständigkeit in der Anzahl der Sätze liegen. Die erste Art der Unvollständigkeit haben wir im vorangegangenen Abschnitt schon ausführlich besprochen. Die unvollendeten Sätze sind in den meisten Fällen so abgebrochen, dass ihre Niederschrift als abgeschlossene erste Arbeitsphase verstanden werden kann. Im Œuvre von Schubert finden wir sowohl Sonaten, die nur aus einem einzigen abgebrochenen Satz bestehen (D 571, 655 und das Reinschriftfragment 769A), als auch Sonaten mit zwei abgebrochenen Sätzen, wobei einmal insgesamt die Sonate nur zweisälig ist (D 613), einmal einen fertiggestellten Mittelsatz aufweist (D 625) und einmal aus vier Sätzen besteht (D 840). Die *Sonate in E D 459*, mit vollständigem ersten und unvollständigem zweiten Satz, stellt eine Ausnahme dar.

Weitaus problematischer ist der zweite Typ, der die Unvollständigkeit in der Anzahl der Sätze betrifft. Ist bei den fragmentarischen Einzelsätzen der Abbruch der Kompositionssarbeit eindeutig feststellbar, so stehen wir hier vor der schwierigen Aufgabe, Normen des zeitgenössischen Sonatenverständnisses auf individuelle Kompositionen anzuwenden, ohne zugleich die Möglichkeit für individu-

92 Aufgrund ihrer sorgfältigen Ausführung (s. Tabelle 4.2., S. 194) zählt sie zu den Reinschriftfragmenten.

93 Siehe dazu die Manuskripttypologie in Tabelle 4.2., S. 194.

94 Brief an Probst (Leipzig), 2. Oktober 1828 (s. *Deutsch, Dokumente* S. 540).

elle Lösungen Schuberts auszuschließen. In den wenigsten Fällen können wir innerhalb dieser Kategorie mit Sicherheit wissen, ob Schubert eine unvollständig erscheinende Sonate tatsächlich auch als unvollständig verstanden hat. Wir können nur versuchen aufzuzeigen, wie weit und in welcher Hinsicht die jeweiligen Kompositionen von den Normen der klassischen Klaviersonate abweichen, und damit die Wahrscheinlichkeit für den fragmentarischen Zustand eines Werkes abschätzen. Diese Abweichungen konzentrieren sich auf drei Aspekte: Anzahl der Sätze (mit der Norm Drei- bzw. Viersätzigkeit); tonale Geschlossenheit des Satzzyklus (mit der Norm, dass Kopf- und Finalsatz in derselben Tonart stehen); sowie die Position des Scherzos bzw. des Menuetts im Satzzyklus (mit der Norm als Binnensatz).

Die Norm der Drei- oder Viersätzigkeit

Dass es eine Norm für die Anzahl der Sätze einer Sonate gegeben hat, bestätigt jedes Standardwerk zur Sonatenentwicklung und ist statistisch belegbar: „Most Classic sonatas are in two, three, or four movements [...] But there can be no question that by far the largest number of sonatas are in three movements.“⁹⁵ Das Vorherrschen der dreisätzigen Sonate, das unter anderem im Werk von Haydn, Mozart und Beethoven festgestellt werden kann,⁹⁶ dürfte auch für die erste Schaffensphase Schuberts zutreffen. Drei von den vier mit Sicherheit vollendeten Sonaten sind dreisäsig, die einzige Ausnahme ist die viersäzige *Sonate in H* D 575. Viersätzigkeit ist hingegen typisch für die Klaviersonaten der zweiten Schaffensperiode.

Ohne Zweifel sind jene Klaviersonaten unvollständig, die nur aus einem einzigen Sonatensatz bestehen, wobei in allen Fällen der Satz selbst ebenfalls abgebrochen ist (D 571, 655 und das Reinschriftfragment 769A). Einsätzige Sonaten sind bei Schubert nicht zu erwarten. Sie sind erst eine Erscheinung der späteren Zeit.⁹⁷ Sonaten aus zwei Sätzen sind zwar nicht häufig, aber möglich; bei Beethoven finden wir sie bei den Klaviersonaten vereinzelt ab Opus 49, das 1805 erschienen ist. In Schuberts Werk gibt es drei Sonaten, von denen nur zwei Sätze überliefert sind: die *Sonate in E D 459*, die *Sonate in C D 613* sowie die *Sonate in E D deest*.⁹⁸ Möglicherweise zählt auch die *Sonate in e D 566* dazu.

Bei den Sonaten D 459 und D 613 kann man am ehesten annehmen, dass diese als zweisätzige Werke angelegt sind: Beide Kompositionen sind in der

95 William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, New York-London 1983/3rd edition, S. 133; siehe dazu auch Wilhelm Seidel, Schnell-Langsam-Schnell. Zur „klassischen“ Theorie des instrumentalen Zyklus, in: *Musiktheorie* 1 (1986), S. 205–216.

96 Bei Haydn sind 76 %, bei Beethoven 44 % und bei Mozart sogar 100 % der Klaviersonaten dreisäsig (Newman, *The Sonata in the Classic Era* S. 133).

97 Vgl. dazu William S. Newman, *The Sonata since Beethoven*, New York-London 1983/3rd edition, S. 134f.

98 Zu den beiden Sonaten in E D 459 und D deest vgl. Andrea Lindmayr-Brandl, Die „wiederentdeckte“ unvollendete *Sonate in E D 459* und die *Fünf Klavierstücke* von Franz Schubert, in: *Archiv für Musikwissenschaft* LVII (2000), S. 130–150.

Tonart geschlossen, indem Kopf- und Schlussatz in der gleichen Tonart stehen; und in beiden Fällen weisen die zwei Sätze unterschiedlichen Charakter auf: bei D 459 ist der zweite Satz scherzoartig im 3/8 Takt, bei D 613 rondoartig im 6/8 Takt. Beide Schlusssätze sind außerdem in Sonatenhauptsatzform angelegt und zeigen gegenüber dem Kopfsatz ein lebhafteres *Tempo*.

Die *Sonate in E* D deest entspricht diesen Anforderungen nicht. Ihr zweiter Satz, das *Adagio in C* D 349, ist in Rondoform und steht nicht nur in einer „falschen“ Tonart, sondern ist – soweit die überlieferten 85 Takte erkennen lassen – auch vom Charakter her weniger gut geeignet, einen Satzzyklus befriedigend abzuschließen.

Weitaus komplexer ist die Situation bei der *Sonate in e* D 566, die als dreisätzige Sonate gilt. Eine in der Tonartenfolge e-E-As ungewöhnliche Satzkombination, ein Scherzo an der „falschen“ Position (nämlich als Schlusssatz) sowie Ungereimtheiten in der Überlieferung haben in jüngerer Zeit jedoch Zweifel aufkommen lassen, ob die unter dieser Deutsch-Nummer zusammengefassten Kompositionen auch ursprünglich eine Einheit bildeten.⁹⁹ Da das Autograph der Sonate gegenwärtig verschollen ist, kann man nicht überprüfen, ob etwa das Scherzo ein eigenes Faszikel bildete.¹⁰⁰ Trennt man das problematische Scherzo von der Sonate ab, dann verbleiben zwei Sätze, die möglicherweise für sich genommen bereits eine Sonate bildeten – eine Konstellation, die schon von Edward Cone in Betracht gezogen wurde.¹⁰¹ Ähnlich wie bei den Sonaten D 459 und D 613 liegen dann zwei Klaviersätze in Sonatenform und der Temporelation langsam-schnell vor, mit unterschiedlichem Charakter und tonaler Geschlossenheit. Dass ein Schlusssatz einer Sonate in einer Molltonart in die gleichnamige Dur-Tonart gewendet wird, ist nicht ungewöhnlich und kommt auch bei den Beethoven-Sonaten in g-moll, op. 49 Nr. 1, und in e-moll, op. 90, vor.

Die Norm der tonartlichen Geschlossenheit

Die enge harmonische Verwandtschaft zwischen den Einzelsätzen einer Sonate bildet ein wesentliches Element für den inneren Zusammenhalt des Werkes. Da die Möglichkeiten der tonalen Relation zur Grundtonart der Sonate für die Binnensätze um die Jahrhundertwende bereits relativ weit gespannt sind – bei Schubert reichen sie von Grundtongleichheit, Quintabstand, Parallelklängen,

99 Zur Überlieferungsgeschichte s. Daniel Rieppel, *To Find One's Path: The Early Keyboard Sonatas of Schubert and their Relationship to the Work of Beethoven*, in: *Schubert durch die Brille* 21 (1998), S. 89–110; S. 100f. Rieppels Bedenken, „one wonders if a manuscript for the scherzo ever existed“ (S. 101) steht eine Faksimile-Abbildung des Scherzo-Trios in dem genannten Aufsatz von Adolf Bauer entgegen.

100 Nach der Manuskriptbeschreibung von Adolf Bauer (Scherzo aus der Klaviersonate e-Moll [Juni 1817] von Franz Schubert, in: *Die Musik* 21/1 [Oktober 1928], S. 13–16) umfasst das Scherzo samt Trio 4 Seiten und 2 Zeilen, die drei Sätze insgesamt 18 Seiten.

101 Edward T. Cone, *Schubert's Beethoven*, in: *The Creative World of Beethoven*, hg. von Paul Henry Lang, New York 1970, S. 277–291; „It may well be [...] that the scherzo was never intended as part of the sonata and was only adventitiously attached to it.“ (S. 290).

leitereigenen und leiterfremden Terzklängen bis hin zu gemischten Quint-Terzlösungen¹⁰² –, so ist ein fester „Rahmen“ einer Sonate in Form von Tonartenidentität von Kopf- und Finalsatz umso wichtiger. Abgesehen von dem oben erwähnten Wechsel des Tongeschlechts, sind laut Newman „sonatas in which the finale is put in a different key [...] all too rare to matter.“¹⁰³

Das Fehlen einer tonartlichen Geschlossenheit ist nicht nur bei der bereits angesprochenen zweisätzigen *Sonate in E* D deest festzustellen, sondern auch bei den dreisätzigen Sonaten D 157 (E-e-H), D 279 (C-F-a), D 557 (As-Es-Es) sowie möglicherweise auch D 566 (e-E-[As]). Diese Konstellation legt den Schluss nahe, dass ein Schlussssatz in der Grundtonart, der die harmonischen Verhältnisse wieder ins Gleichgewicht bringt, entweder verlorengegangen ist oder nie ausgeführt wurde.

Dass solche Schlussfolgerungen jedoch mit aller Vorsicht zu ziehen sind, belegt die *Sonate in As* D 557, die aus einem *Allegro moderato* in As, einem *Andante* in Es und einem *Allegro* in derselben Tonart besteht. An dieser Satzfolge und, damit verbunden, an der „falschen“ Tonart des Schlusssatzes gibt es nichts zu rütteln. Weder gibt das Autograph Hinweise auf mögliche andere Lösungen (wie etwa ein späterer Austausch von Einzelsätzen), noch kann man formal durch Umstellung von Sätzen oder Einfügen eines Scherzos die Situation verbessern: Das *Allegro moderato* ist eindeutig ein Kopfsatz, das *Andante* ein typischer dreiteiliger langsamer Mittelsatz und das *Allegro* ein Finalsatz mit Rondocharakter im 6/8-Takt, in Sonatenhauptsatzform angelegt und in deutlichem Es-Dur.¹⁰⁴

Die Sonate ist stilistisch eher konservativ und erinnert zumindest in der Themengestaltung an die großen Meister der klassischen Klaviersonate. Möglicherweise wählte Schubert bewusst eine traditionelle Gestaltung der Komposition, um damit eine sichere Basis für ein tonales Experiment zu gewinnen, das meines Erachtens im Klavierœuvre einmalig ist. Alle Sonaten und insbesondere jene der zweiten Schaffensperiode, die die übrigen Kriterien erfüllen und von denen wir daher annehmen können, dass Schubert sie in allen Sätzen fertiggestellt hat, zeigen einheitlich einen geschlossenen tonalen Rahmen. Wie revolutionär dieses Experiment ist, zeigt die Reaktion einzelner Schubert-Forscher. Hans Költzsch etwa ist der Meinung, dass es sich „keineswegs um eine Absicht des Komponisten handelt“, er kann nur „ein Schreibversehen [!] Schuberts als Erklärungsgrund annehmen.“¹⁰⁵

102 Vgl. dazu Tabelle E bei Krause, *Klaviersonaten* S. 26.

103 Newman, *The Sonata in the Classic Era* S. 138.

104 Auch Ferdinand Schubert muss in dieser Sonate ein vollständiges Werk gesehen haben, hat er dieses doch als erste große Lieferung mit anderen vollständigen Kompositionen seines Bruders bald nach dessen Tod an die Firma Diabelli verkauft. Diabelli (und auch kein anderer zeitgenössischer Verleger) hat die Sonate wahrscheinlich aufgrund seiner tonalen Offenheit niemals gedruckt, das Manuskript ging in den Autographenhandel und wird heute als Manuskriptfragment in New York aufbewahrt (siehe Deutsch, *Erinnerungen* S. 447f und S. 462).

105 Költzsch, *Klaviersonaten* S. 5.

Die Norm der Satzfolge

Das dritte Kriterium für einen möglicherweise fragmentarischen Zustand einer Sonate ist die Anordnung der Sätze, insbesondere die Position des Menuetts oder des Scherzos. Die klassische Theorie des instrumentalen Zyklus geht von der Satzfolge schnell–langsam–schnell aus, wobei Menuette und Scherzi als leichter und kürzer gestaltete Tanzsätze entweder vor oder nach dem Mittelsatz zusätzlich eingefügt werden können.¹⁰⁶ Von diesem starren Muster ist man in der musikalischen Praxis freilich vielfach abgewichen, indem man entweder die Tempofolge variierte, oder bei dreisätzigen Sonaten statt eines Mittelsatzes ein Menuett oder Scherzo setzte.

Diese als Einschub empfundenen Tanzsätze waren allerdings in den wenigsten Fällen geeignet, die gewichtige Funktion des Finales einzunehmen. Auch wenn wir vor allem bei den frühen Klaviersonaten von Joseph Haydn einige Gegebenbeispiele dafür finden,¹⁰⁷ so trägt das einzige Beispiel bei Beethoven – das Finale in der *Klaviersonate in E*, op. 14 Nr. 1 – zwar die Bezeichnung „Scherzo“, ist aber inhaltlich und formal wie ein traditioneller Schlussatz in Rondoform gestaltet.

Im Klavierœuvre Schuberts sind es drei Sonaten, die aufgrund der Schlussposition eines typischen Menuetts oder Scherzos als Kompositionsfragment in Frage kommen: die beiden frühen *Sonaten D 157* und *D 279*, die mit einem Menuett schließen, sowie die *Sonate in e D 566*, wenn das Scherzo tatsächlich Teil der Komposition ist. Bei allen drei Sonaten kommt als zusätzliches Argument für ihre Unvollständigkeit die Tatsache hinzu, dass der vermeintliche Schlussatz keine tonale Geschlossenheit des Zyklus gewährleistet.

Bei der *Sonate in e D 566* wären durch eine Umstellung des Scherzo als Mittelsatz alle Unregelmäßigkeiten gelöst. Die Satzfolge würde dann *Moderato – Scherzo – Allegretto* lauten, die Tonartenfolge e-As-e, das „neue“ Finale hätte Sonatenhauptsatzform. Dennoch kann man nicht ausschließen, dass auch diese Sonate nur zweisätzlich war.¹⁰⁸

Die beiden anderen Sonaten sind nicht so leicht wieder ins Lot zu bringen. Sie beginnen beide mit einem schnellen Satz, dem ein *Andante* folgt. Diese langsamten Sätze sind weder in Rondoform noch in Sonatenhauptsatzform angelegt und auch in ihrem gesamten Charakter keinesfalls geeignet, eine Schlussposition einzunehmen. Hinzu kommt, dass bei der *Sonate in C D 279* auch eine Umstellung der Sätze keine tonale Geschlossenheit gewährleisten würde. In diesen beiden Fällen kann also ein fehlender Finalsatz in der jeweiligen Grundtonart der Sonate mit guten, wenn auch nicht mit zwingenden Gründen vermutet werden.

106 Siehe dazu Wilhelm Seidel, Schnell-Langsam-Schnell. Zur ‘klassischen’ Theorie des instrumentalen Zyklus, in: *Musiktheorie 1* (1986), S. 205–216. Vgl. dazu auch Newman, *The Sonata in the Classic Era* S. 135f.

107 Sonaten mit einem Trio als Schlussatz: sind Hob. XVI Nr. 1–4 (vor 1760?), Nr. 9 (vor 1766) und Nr. 11 (vor 1767) und als spätestes Beispiel Nr. 36 (vor 1780); mit Ausnahme letzterer Sonate gibt es ab 1770 nur mehr Sonaten mit einem Schlussatz im „Tempo di Menuetto“ (Nr. 22, 29, 30., 33, 49).

108 Siehe dazu oben, S. 220.

Einzelsätze als Ergänzung unvollständiger Sonaten

Überblickt man das Klavierschaffen Schuberts als Ganzes, so findet man neben Sonaten, Phantasien, Variationen und Klavierstücken vor allem in der ersten Schaffensperiode auch einzeln überlieferte Klaviersätze. Solche Klaviersätze können eigenständige Werke darstellen, etwa in Form eines Rondos, als individuell ausgestalteter langsamer Satz, oder auch als Scherzo und Trio. Die Manuskripttypologie (Tabelle 4.2., S. 194) lässt aber erkennen, dass nur zwei der im Autograph überlieferten Kompositionen mit Sicherheit als Einzelwerke angelegt sind: das *Andante in C* D 29 als Klavierübertragung nach einem Streichquartettsatz, und das *Adagio in G* D 178, das in zwei unmittelbar aneinander notierten Fassungen vorliegt. Beide Kompositionen zeigen einen vollständigen Kopf, Vorsatz oder Leerzeile, gute bis sehr gute Schriftqualität und ein „Fine“ als Schlussbemerkung. Die anderen Einzelsätze der ersten Schaffensperiode – seien sie fragmentarisch oder vollendet – erwecken hingegen den Eindruck, dass sie unvollständig sind und möglicherweise als Teil eines größeren Werkes intendiert waren.

Dieser Tatsache steht gegenüber, dass – wie oben bereits festgestellt wurde – bei der Mehrzahl der unvollständig erscheinenden Klaviersonaten Schuberts es Argumente dafür gibt, dass einzelne Sätze des Sonatenzyklus tatsächlich fehlen – sei es, weil Schubert die Arbeit am Zyklus abgebrochen hat, oder weil aufgrund einer speziellen Überlieferungssituation das Manuskript mit einzelnen Sonatensätzen eigene Wege ging. Ist letzteres der Fall, dann handelt es sich bei der Sonate nicht um ein Kompositionsfragment, sondern um ein Überlieferungsfragment, und der fehlende Satz könnte sich unter den vorliegenden Einzelsätzen finden.

Eine zwingende Zusammengehörigkeit zwischen Einzelsätzen und Sonaten aufzuzeigen, ist nach dem gegenwärtigen Forschungsstand allerdings in keinem einzigen Fall möglich. Übereinstimmungen von Papierart oder Schriftcharakter, die den Zusammenhang zwischen zwei Niederschriften suggerieren, sind möglicherweise trügerisch. Denn auch wenn der Einzelsatz tatsächlich mit der Sonate ursprünglich eine Einheit bildete, kann Schubert ihn bewusst ausgesondert haben. Dann würde man mit einer nachträglichen Zusammenführung der beiden Werkteile genau gegen die Intention des Komponisten handeln. Umgekehrt kann ein einzelner Satz einer Sonate aber erst auch Tage, Wochen, vielleicht sogar Monate später als der Beginn der Komposition aufgezeichnet worden sein, auf anderem Papier und mit anderer Feder. Den im Autograph nicht mehr nachweisbaren Zusammenhang könnten dann nur stilistische Argumente stützen, die für sich genommen jedoch nicht tragfähig genug sind.

Versuche, unvollständig erscheinende Sonaten mit einzelnen Sätzen zu ergänzen, mit der Absicht, dem Werk Schuberts gerecht zu werden und im Sinne des Komponisten zu handeln, gibt es seit Beginn der einschlägigen Schubert-Forschung. Bereits Hans Költzsch kombinierte in seiner Dissertation aus dem Jahr 1927 zwei Sonaten mit Einzelsätzen und beruft sich dabei auf Vorarbeiten von Ludwig Scheibler;¹⁰⁹ neuere Literatur hat weitere Kombinationsmöglichkeiten.

¹⁰⁹ Hans Költzsch, *Franz Schubert in seinen Klaviersonaten*, Leipzig 1927. Reprint Hildes-

ten zu Tage gebracht und teilweise auch ausführlich diskutiert.¹¹⁰ Parallel zur wissenschaftlichen Aufarbeitung dieses Themas besteht auch in der musikalischen Praxis ein Interesse dafür, Unvollständiges zu ergänzen und so in das Spielrepertoire aufzunehmen. Kompetente Herausgeber wie Paul Badura-Skoda (Henle, München 1978/1998), Howard Ferguson (Royal Schools of Music, London 1979) oder Walter Rehberg (Steingräber, Leipzig 1927) haben Ausgaben der Schubertschen Klaviersonaten vorgelegt, in denen nicht nur abgebrochene Klavierversetze, sondern auch Sonaten vervollständigt werden.

Im Folgenden sollen die Kriterien für Ergänzungen in Wissenschaft und editorischer Praxis kurz angesprochen werden. Dass die kombinierten Einzelsätze in Tonart und Anlage zur jeweiligen Sonate passen, ist Voraussetzung und braucht nicht weiters erwähnt zu werden.

Sonate in C D 279 + Allegretto in C D 346, oder + Rondo in C unter D 279

Die dreisätzige *Sonate in C* D 279 ist aufgrund ihres Manuskriptbefundes ein besonders aussichtsträchtiger Kandidat für eine Vervollständigung. Die Niederschrift auf einer ursprünglich aus vier Doppelblättern bestehenden Lage bricht nämlich genau am Ende des vorletzten Blattes ab, wobei das letzte Blatt heute fehlt.

Übereinstimmung in Handschrift und Papiersorte waren lange Zeit die Rechtfertigung dafür, das undatierte, abgebrochene *Allegretto* als Schlussatz der Sonate zu sehen. Fabio Bisogni hat allerdings darauf aufmerksam gemacht, dass das *Allegretto* in der Gestaltung seiner Niederschrift Besonderheiten aufweist, die gegen diese Annahme sprechen.¹¹¹ Der Zusammenhang der beiden Autographen drängt sich bei genauerer Betrachtung auch optisch nicht wirklich auf: Das *Allegretto* zeigt ein bewegteres Schriftbild, eine etwas dickere Feder und hat insgesamt stärker den Charakter eines Arbeitsmanuskriptes. Nach neueren Manuskriptstudien von Ernst Hilmar ist „eine Verbindung von D 279 und D 346 [zwar] nicht auszuschließen“, aufgrund der hypothetischen Datierung jedoch eher unwahrscheinlich. Denn Hilmar vermutet für das *Allegretto* mit „Februar/ Frühjahr 1815“ eine Entstehung vor der Niederschrift der *Sonate in C* und sieht

heim/New York 1976; Ludwig Scheibler, Franz Schuberts einstimmige Lieder, Gesänge und Balladen mit Texten von Schiller, Düsseldorf 1905.

110 Fabio Bisogni, Rilievi filologici sulle sonate della maturità di Franz Schubert (1817–1828), in: Rivista Italiana di Musicologia XI (1976), S. 71–105; ders., Rilievi filologici sulle sonate giovanili di Franz Schubert, in: Nuova Rivista Musicale Italiana 2 (1968), S. 453–472; Maurice J. E. Brown, An Introduction to Schubert's Sonatas of 1817, in: The Music Review 12 (1951), S. 35–44; ders., Schubert's Manuscripts. Some chronological Issues, in: The Music Review 19 (1958), S. 180–185; ders., Towards an edition of the pianoforte sonatas, in: Essays on Schubert, New York (1966), S. 197–216; Gabriele Cervone, Franz Schubert - le sonate per pianoforte degli anni 1815–1818, in: Nuova Rivista Musicale Italiana 17+18 (1983/84), S. 398–425/10–51; Andreas Krause, Die Klaviersonaten Franz Schuberts. Form, Gattung, Ästhetik, Kassel etc. 1992; Daniel Riessel, To Find One's Path: The Early Keyboard Sonatas of Schubert and Their Relationship to the Work of Beethoven, in: Schubert durch die Brille 21 (1998), S. 89–110.

111 Bisogni, Rilievi filologici I S. 459 spricht irrigerweise von einer Instrumentenangabe.

den Rondosatz eher im Zusammenhang mit der *Sonate in E D 157*, zu der sie aber aufgrund ihrer Tonart nicht passt.¹¹²

Für die Absicht Schuberts, D 279 mit dem *Rondo in C* zu ergänzen,¹¹³ spricht vor allem die autographen Datierungen, die auf eine Entstehung des Satzes wenige Wochen nach der Sonate schließen lässt. Allerdings vermittelt der zum Datum hinzugefügte Namenszug Schuberts den Eindruck eines eigenständigen Satzes, wenn auch die Bezeichnung „Rondo“ nicht wie eine Werküberschrift in der Kopfmitte, sondern eher wie eine Satzbezeichnung links oben steht. Abgesehen davon, wurde die Komposition bereits nach wenigen Takten abgebrochen und später auch ausgestrichen.

Sonate in E D 459 + 3 Klavierstücke D 459A (= „Fünf Klavierstücke“)

An anderer Stelle wurde bereits gezeigt, dass die Zusammenstellung jener Klavierkompositionen, die 1843 in Leipzig unter dem Titel „Fünf Klavierstücke“ erschienen sind, nicht auf den Komponisten, sondern auf den Verleger bzw. auf den Nachlassverwalter Ferdinand Schubert zurückgeht. Vermutlich stammen diese Klavierstücke aus mindestens zwei verschiedenen Sonaten (D 459, D deest), möglicherweise ergänzt durch Einzelsätze.¹¹⁴

Wie stark die Tradition eines Werkverständnisses wirken kann, wird bei der jüngst überarbeiteten Neuauflage der Henle-Ausgabe deutlich. Trotz schon länger bestehender Zweifel am Werkganzen publiziert Badura-Skoda die „Fünf Klavierstücke“ nach wie vor zusammenhängend und stellt neben einer schlüssigen Tonartenfolge auch eine „stilistische Einheit“ fest.¹¹⁵ Im Gegensatz dazu geht Andreas Krause in seiner Dissertation über die Klaviersonaten von Franz Schubert von einer zweisätzigen Sonate in E aus (= D 459) und ignoriert die drei restlichen Sätze als potentielle Sätze einer weiteren Sonate ganz.¹¹⁶

Sonate in E D deest (= Allegro patetico D 459A/3 + Adagio in C D 349) + Rondo in E D 506

In einem interessanten Aufsatz über neue Möglichkeiten von Ergänzungen früher Klaviersonaten von Schubert schlägt Daniel Rieppel aus stilistischen Gründen vor, das lange Zeit der *Sonate in e D 566* zugeordnete Rondo als Finalsatz der „neuen“ *Sonate in E* zu verstehen, die er Schuberts „Sonata Pathétique“ nennt.¹¹⁷ Das Rondo ist gemeinsam mit einer Bearbeitung des *Adagio in Des D 505* als op. 145 1848 bei Diabelli erschienen und als Autograph nicht erhalten.

112 Hilmar, *Verzeichnis* S. 96 und S. 100.

113 Brown, Maurice J.E.: Schubert. A Critical Biography, London 1958; dt. Übersetzung von G. Sievers, Wiesbaden 1969, S. 55.

114 Siehe dazu Andrea Lindmayr-Brandl, Die „wiederentdeckte“ unvollendete *Sonate in E D 459* und die *Fünf Klavierstücke* von Franz Schubert, in: Archiv für Musikwissenschaft LVII (2000), S. 130–150.

115 Paul Badura-Skoda, Vorwort zu: Franz Schubert. Klaviersonaten Band III, Henle: München, neue verbesserte Ausgabe 1997, S. IV.

116 Krause, *Klavierssonaten* S. 23f.

117 Rieppel, *To Find One's Path* S. 101.

Ein ursprünglicher Manuscriptzusammenhang des Rondos mit der *Sonate in E D* deest ist nicht verifizierbar, da Teile des Hauptmanuskripts verloren gegangen sind. Möglicherweise sind genau jene Blätter, auf denen das Rondo aufgezeichnet war, für die Drucklegung abgetrennt worden und so ihren eigenen Überlieferungsweg gegangen.¹¹⁸

Sonate in e D 566 + Rondo in E D 506

Die *Sonate in e* ist bereits von Költzsch bzw. Scheibler mit dem *Rondo in E* in Verbindung gebracht worden, der die Ergänzung mit „stilistischen Gründen“ sowie mit der „guten Eignung des Rondos im Verband der drei anderen Sätze“ begründet.¹¹⁹ Költzsch fühlt sich in seiner Annahme noch bestärkt durch die Tatsache, dass in der einzigen handschriftlichen Quelle des Rondos – einer Abschrift in der Sammlung Witteczek-Spaun – der einzeln überlieferte, vollständig ausgeführte Satz die Überschrift „Sonate für das P.F.“ trägt und als „Fragment“ bezeichnet wird.¹²⁰ Diese Bezeichnung ist tatsächlich eigenartig und lässt vermuten, dass das Rondo für die Drucklegung bei Diabelli aus dem Verband einer Sonate gelöst wurde, die zur Zeit der Abschrift nicht mehr verfügbar war. Dies scheint sich mit der Überlieferungsgeschichte der *e-moll Sonate* zu fügen, deren Autograph 1842 an den Verlag Whistling nach Leipzig gegangen ist.

Maurice Brown ist in seiner Beurteilung des Zusammenhangs etwas vorsichtiger, indem er meint: „The evidence for the Rondo as the Finale of the sonata is not quite conclusive, but very nearly so.“¹²¹ Da von D 566 nur die Reinschrift des ersten Satzes überliefert ist, kann von quellenkritischer Seite weder die eine noch die andere Annahme unterstützt werden. In jüngerer Zeit tendiert man jedenfalls dazu, die Sonate als zweisätzliches Werk ohne Rondo zu verstehen.¹²²

Sonate in fis D 571 (+ Andante in A D 604) + Scherzo in D, Allegro in fis D 570

Das Hauptargument für den Zusammenschluss von D 571 mit 570, der ebenfalls schon von Scheibler und Költzsch vorgeschlagen wurde, ist die Übereinstimmung der beiden Rahmensätze in der ungewöhnlichen Tonart *fis-moll*.

Diese in Fachkreisen weitgehend akzeptierte Ergänzung – Badura-Skoda hält sie sogar für „erwiesen“¹²³ – wird allerdings vom Manuskriptbefund nicht unterstützt. Ernst Hilmar hält fest, dass „ein Zusammenhang [...] nicht einwandfrei gegeben, aber auch nicht auszuschließen [ist]“¹²⁴, und auch Maurice Brown hat Bedenken: „The evidence is not conclusive that the Scherzo and final Allegro do belong to the first movement, although all Schubert scholars agree that this is the

¹¹⁸ Vgl. dazu die Manuskriptstruktur in ANHANG 1.11. sowie S. 80.

¹¹⁹ Költzsch, *Klaviersonaten* S. 6f.

¹²⁰ Wgm, Sammlung Witteczek-Spaun, Band 56.

¹²¹ Brown, *Towards an edition* S. 205.

¹²² Vgl. dazu oben S. 265f sowie Cone, *Schubert's Beethoven* S. 290, Krause, *Klaviersonaten* S. 23; Rieppel, *To Find One's Path* S. 101.

¹²³ Vorwort zur Henle-Ausgabe, Band III.

¹²⁴ Hilmar, *Verzeichnis* S. 97.

case.“¹²⁵ Ungewöhnlich ist weiters, dass Schubert bei der Niederschrift des Scherzos erneut eine Instrumentenangabe vorgesetzt hat. Dies geschah eigentlich nur bei Kopfsätzen und kann – will man die Hypothese des Zusammenhangs aufrechterhalten – bestenfalls damit erklärt werden, dass der Arbeitsprozess zwischen den beiden Sonatenteilen für eine gewisse Zeit unterbrochen wurde. Bei der Wiederaufnahme hat Schubert möglicherweise automatisch, gleich wie bei einem Neubeginn, „Pianoforte“ hinzugesetzt.¹²⁶

Von Brown vorsichtig angedeutet und von Badura-Skoda in die Realität umgesetzt, nimmt das *Andante in A* seit seiner Edition bei Henle die Position des als „fehlend“ empfundenen langsamem Satzes ein. Für Krause, der für die *fis-moll* Sonate D 571/570 das Modell der Mondschein-Sonate vor Augen hat, ist diese Möglichkeit „als eher unwahrscheinlich zu bezeichnen.“ In der tonalen Anlage des Andante sowie vor allem in der motivischen Rückbindung an den Kopfsatz und das Scherzo sieht er allerdings wieder Argumente für die Einbindung des Satzes.¹²⁷

Sonate in C D 613 + Adagio in E D 612

Für den Zusammenschluss dieser beiden Deutsch-Nummern spricht vor allem deren gemeinsame Entstehung im April 1818, die in beiden Manuskripten autograph belegt ist. Allerdings stellt gerade diese Datierung sowie die Tatsache, dass das Adagio eine eigene Überschrift trägt, ein Gegenargument dar, da nur Kopfsätze von Sonaten oder eigenständige Einzelsätze bei Schubert diese Merkmale aufweisen.

Um dieses Argument abzuschwächen, müsste man – wie bei der *Sonate in fis* D 571 – eine zeitliche Unterbrechung (Anfang April - Ende April?) annehmen, nach der Schubert gleich einem Neuanfang den langsamten Satz von D 613 nachträglich komponiert hat. Es bleibt aber auch hier die oben bereits angesprochene Möglichkeit einer zweisätzigen Anlage der Sonate bestehen.¹²⁸

Sonate in f-moll D 625 + Adagio in Des D 505

Die Eingliederung des *Adagios* in die f-moll Sonate beruht auf einer Eintragung in einem Werkverzeichnis, das für Diabelli hergestellt wurde und möglicherweise auf Ferdinand Schubert zurückgeht. In diesem Verzeichnis mit Inzipits erscheint das *Adagio* als zweiter Satz der Sonate. Da sowohl das Autograph von D 625 und D 505 als auch der von Otto Erich Deutsch noch eingesehene Katalog verloren gegangen sind, kann die Quellenlage nicht mehr näher geprüft werden.¹²⁹

125 Brown, *Towards an edition* S. 206.

126 Vgl. dazu die Manuskripttypologie in Tabelle 4.2., S. 194. Die Bezeichnung „Scherzo“ steht, gleich einer Überschrift, auf der Mitte des oberen Blattrandes, was aber auch bei dem sicherlich integrierten Scherzo zur *Sonate in H* D 575 und bei dem Entwurf zur *Sonate in A* D 959 der Fall ist.

127 Krause, *Klavierssonaten* S. 137f.

128 Siehe S. 219.

129 Deutsch, *Thematic Catalogue* S. 278.

Die Überlieferung von D 625 und D 505 beruht auf einer zeitgenössischen Abschrift in der Sammlung Witteczek-Spaun. Erstaunlich ist, dass hier die beiden vermeintlichen Sonatenteile in getrennten Bänden aufscheinen und jeweils als „Fragment“ bezeichnet werden.¹³⁰ Warum hatte Ferdinand, der vermutlich das Autograph des Adagios als Grundlage für Opus 145 Diabelli zukommen ließ und in D 625 eigenhändige Korrekturen vornahm, den Zusammenhang zwischen den beiden Werken in keiner Weise angezeigt?

Krause schließt aus der Eintragung im Werkverzeichnis und der getrennten Überlieferung bei Witteczek-Spaun, dass „nicht eine viersätzige, sondern zwei dreisätzige Lösungen mit unterschiedlichen Mittelsätzen [aber gleichen Rahmensätzen] vorliegen, von denen diejenige mit dem Des-Dur Adagio als die frühere anzusehen ist.“¹³¹ Diese etwas gewagte Hypothese wird unterstützt durch die Tatsache, dass sich das Adagio in seiner Tonart weitaus organischer in die f-moll Rahmensätze einfügt als das Scherzo in E, dessen fehlender tonale Zusammenhang bereits von Költzsch kritisiert wurde.¹³²

130 Wgm Sammlung Witteczek-Spaun Band 56 und Band 60a.

131 Krause, *Klaviersonaten* S. 138f.

132 Költzsch, *Klaviersonaten* S. 12.

KAPITEL V VIER AUSGEWÄHLTE BEISPIELE

1. DIE *SINFONIE IN H-MOLL D 759* (GENANNT „DIE UNVOLLENDETE“)

Wohl kaum ein anderes Werk von Schubert ist so eng mit dem Fragmentbegriff verknüpft wie die *Sinfonie in h* D 759. Ihre außerordentliche musikalische Qualität ist schon bei der Uraufführung 1865 erkannt worden und lässt sie bis heute zu den bekanntesten Instrumentalwerken der klassischen Musik zählen. Die Sinfonie verdankt ihre ungebrochene Popularität aber nicht ausschließlich den beiden lyrisch-dramatischen Sätzen, sondern auch den mysteriösen Umständen ihrer Entstehung, ihrer zur Legende gewordenen Wiederentdeckung und nicht zuletzt ihrer rätselhaften Unvollständigkeit.

Diese Faktoren haben seit Beginn der wissenschaftlich fundierten Musikforschung eine reiche Sekundärliteratur zu diesem Werk entstehen lassen, die sich zwar in der Einschätzung der Sinfonie einig ist, jedoch in anderen Details, insbesondere in den Mutmaßungen über die Gründe für den Abbruch, oft weit auseinanderliegt. Selbst in den jüngsten Fachpublikationen, die im Schubert-Jahr 1997 erschienen sind, herrscht Meinungsvielfalt vor. Scheint man sich über die Bestimmung der „Unvollendeten“ im Zusammenhang mit der Verleihung der Ehrenmitgliedschaft vom Steiermärkischen Musikverein weitgehend geeinigt zu haben, so ist die Diskussion über die Ursachen des fragmentarischen Zustandes damit noch lange nicht abgeschlossen. Werner Aderhold, der die Edition in der Neuen Schubert-Ausgabe besorgt hat, macht Krankheit, Arbeitslast und vor allem den stürmischen Fortschritt von Schuberts kompositorischer Entwicklung dafür verantwortlich; Wolfram Steinbeck, Autor des Sinfonie-Kapitels im Schubert-Handbuch, betont das „Finalproblem“, d.h. das Scheitern an der Konzeption eines vierten Satzes.¹ Der einschlägige Artikel im Schubert-Lexikon deckt sich zwar in einigen Argumenten mit der Sicht Aderholds, stellt aber den Zusammenhang der Entstehungsgeschichte mit dem Steiermärkischen Musikverein wieder in Frage.²

Bemerkenswert ist auch die Sicht von Maynard Solomon, der den Zustand der „Unvollendeten“ als offenen Prozess interpretiert und sich damit dem Erklärungsdruck weitgehend entzieht:

1 Werner Aderhold, Vorwort zur NGA V/3: Sinfonie Nr. 7 in h, Kassel etc. 1997; Wolfram Steinbeck, „Und Über das Ganze eine Romantik ausgegossen“. Die Sinfonien, in: *Schubert Handbuch* S. 549–668; S. 642.

2 *Schubert Lexikon* S. 476ff.

„It may be best to speak, not of an unfinished work, but of an unpredictable, unfinished process, one whose outcome could be determined only by the exercise of Schubert's creative will, by his unpredictable decision to continue or to leave off.“³

Dass über solch wichtige Fragen bis heute keine einhellige Meinung erzielt werden konnte, liegt zum einen an dem Fehlen von entsprechenden Dokumenten, zum anderen an der Widersprüchlichkeit der Faktenlage, die zur Hypothesenbildung herausfordert. Eine gewisse Klärung hat zunächst der Fund der letzten beschriebenen, später herausgelösten Partiturseite gebracht. Ende der 1960er-Jahre ist Christa Landon bei ihren Archivstudien im Wiener Männergesang-Verein auf ein Manuskriptkonvolut von Autographen gestoßen, das unter anderem das bislang unbekannte Blatt zur „Unvollendeten“ enthält und den Abbruch der Partiturniederschrift dokumentiert.⁴ Damit sind den in der älteren Literatur immer wieder angestellten Spekulationen über eine mutmaßlich verloren gegangene Fortsetzung der Sinfonie oder sogar Vervollständigung, wie sie auch noch 1971 bei Gerald Abraham zu finden sind,⁵ endgültig der Boden entzogen worden.

Große Erwartungen knüpften sich dann an die im Schubert-Jahr 1978 von Ernst Hilmar publik gemachte Entdeckung, dass es sich bei den Entwürfen zu einer mit Mai 1818 datierten *Sinfonie in D* eigentlich um drei Sinfonien der gleichen Tonart aus unterschiedlichen Entstehungszeiten handelt.⁶ Für Schuberts Sinfonieschaffen insgesamt, insbesondere aber auch für die h-moll Sinfonie war dies eine wertvolle neue Erkenntnisquelle. Die darauf sich gründenden Studien von Peter Gülke, der die Sinfoniefragmente auch in Umschrift des Autographs und in Partitur ergänzt publizierte, haben zwar interessante analytische Erkenntnisse zu Tage gebracht, das Verständnis der „Unvollendeten“ aber nicht wirklich gefördert. Gülke muss zugeben: „Die Erwartungen, dass von den Fragmenten aus auf den rätselhaften Qualitätssprung zur h-Moll-Sinfonie neues Licht falle, enttäuschen diese weitgehend [...] Das Wunder der *Unvollendeten* wird durch die Kenntnis der [Sinfonie-] Fragmente eher noch vergrößert.“⁷

Mehr als 150 Jahre nach der Entstehung der Sinfonie sind die Umstände ihrer Entstehung nach wie vor seltsam, nicht wirklich zu durchschauen und vermutlich auch nicht mehr restlos aufklärbar. Im Gegenteil: Die Tatsache, dass auch mit modernen Forschungsansätzen das Rätselhafte, das der Sinfonie seit Anbeginn in

3 Maynard Solomon, Schubert's „Unfinished“ Symphony, in: 19th Century Music 21 (1997), S. 111–133; S. 128.

4 Siehe dazu auch S. 316f.

5 Gerald Abraham, Finishing the Unfinished, in: The Musical Times 112 (1971), S. 547–548; S. 547: „He had completed more of the Symphony than we know, perhaps the whole work, and someone had lost the remainder.“

6 Ernst Hilmar, Neue Funde, Daten und Dokumente zum symphonischen Werk Franz Schuberts, in: Österreichische Musikzeitschrift 33 (1978), S. 266–276; ders. (Hg.), Nachwort zu: Drei Symphonie-Fragmente D 615, D 708A, D 936A. Faksimile-Erstdruck der Originalhandschriften, Kassel 1978.

7 Peter Gülke, Neue Beiträge zur Kenntnis des Sinfonikers Schubert. Die Fragmente D 615, D 708A und D 936A, in: Musik-Konzepte Sonderband Franz Schubert, München 1979, S. 187–220; S. 203. Siehe auch ders., Zwischen Ausgriff und Zurücknahme, Wagnis und Taktik. Die Fragmente D 615 und D 708A, in: *Jahre der Krise* S. 48–56.

jeder Hinsicht anhaftet, nicht aufzulösen ist, verstärkt noch das Staunen über das Werk und dessen besondere Werkgeschichte.

Die „Unvollendete“, die zunächst als eines unter vielen Fragmenten im Œuvre Schuberts erscheint, nimmt auch innerhalb der Kompositionsfragmente eine eigenartige Sonderstellung ein. Worin diese besteht, wird im nächstfolgenden Abschnitt deutlich werden, der sich mit der Vorgeschichte, dem Manuskript und dem Arbeitsprozess der Sinfonie auseinandersetzt. Daran schließt eine detaillierte Analyse des bisher wenig beachteten, abgebrochenen dritten Satzes. Im Abschnitt „Chronologie der Ereignisse“ soll keine weitere Hypothese zur „Unvollendeten“ gebildet, sondern nur darauf aufmerksam gemacht werden, wieviele Inkongruenzen und Grauzonen in den vorhandenen Dokumenten rund um die Sinfonie nach wie vor bestehen. Außerdem wäre es verfehlt, sich ausschließlich auf die Unvollständigkeit der Sinfonie zu konzentrieren. Rätselhaft sind nämlich auch die genannten Umstände ihrer Entstehung, die letztlich ihre Fragmenthaftigkeit erneut in Frage stellen. Demgemäß schließt das Kapitel mit Überlegungen zur Frage, ob Schubert die „Unvollendete“ selbst als Fragment gesehen oder doch als abgeschlossenes Werk verstanden hat.

Vorgeschichte, Manuskript und Arbeitsprozess

Die Arbeit an der „Unvollendeten“ im Herbst 1822 fällt in eine Zeit, in der Schubert die ersten Erfolge in der Öffentlichkeit verbuchen konnte. Zunehmende Gelegenheiten für Aufführungen und Drucklegung eigener Werke müssen sein Selbstvertrauen gestärkt haben, das nur von den sich abzeichnenden Misserfolgen im Bereich der Bühnenmusik überschattet wurde. Das sinfonische Schaffen, dessen Bedeutung im Werkkanon Schubert immer stärker bewusst wurde, ist nach sechs rasch hintereinander entstandenen Werken allerdings in eine deutliche Krise geraten. Zugleich bahnt sich eine schwere Krankheit an, und die Anfang Juli 1822 datierte allegorische Erzählung „Mein Traum“ lässt die damalige innere Befindlichkeit Schuberts in all ihren Tiefen erahnen.

Die vorangegangenen Jahre 1820/21 sind jene „Krisenjahre“, die sich durch einen besonders hohen Anteil an unvollendeten Werken auszeichnen.⁸ Innerhalb der Kompositionsfragmente sind unmittelbar vor der *Sinfonie in h* das *Kyrie für eine Messe in a* D 755 (Mai 1822) sowie einige kleinere Vokalwerke wie die fragmentarischen Lieder *Johanna Sebus* D 728 (April 1821), *Mahomets Gesang* D 721 (März 1821) und das Duett *Linde Weste wehen* D 725 (April 1821) entstanden. Das *Streichquartett in c* D 703 mit seinem berühmten „Quartettsatz“ ist bereits knapp zwei Jahre davor am Beginn des zweiten Satzes abgebrochen worden, die erste Fassung der *As-Dur Messe* war längere Zeit unfertig liegen geblieben und vermutlich kur vor Beginn von D 759 fertiggestellt worden.⁹

8 Vgl. dazu S. 68f.

9 Vgl. dazu Thomas A. Denny, The Years of Schubert's A-flat-Major Mass, First Version: Chronological and Biographical Issues, 1819–1822, in: Acta Musicologica 63 (1991), S. 73–97; S. 79.

Dass die „Unvollendete“ als ein Dokument einer ausgehenden Krisenzeit verstanden werden muss, macht auch ein Blick auf die Serie von Anläufen zu verschiedenen Sinfonieentwürfen deutlich. Obwohl nach Gülke dabei kompositorisch keine echte Weiterentwicklung erkennbar ist, so vermitteln die überlieferteren Autographen doch das Bild eines von Versuch zu Versuch weiter fortgeschrittenen Arbeitsprozesses. Waren von der *Sinfonie in D* D 615, die bereits drei Monate nach Abschluss der 6. Sinfonie begonnen wurde, nur die ersten beiden Sätze als Particellentwurf angelegt worden, so ist nach etwa dreijähriger Unterbrechung von einer Sinfonie der gleichen Tonart, D 708A, immerhin die Arbeit so weit gediehen, dass alle vier Sätze im Entwurf vorliegen. Bei beiden Kompositionen sind die einzelnen Sätze zwar nicht bis zu ihrem Schlussstrich notiert, aber doch so weit schriftlich festgehalten, dass einer Ausführung in Partitur nichts mehr im Wege stand.¹⁰ Wenige Monate nach diesem zweiten Anlauf und etwa ein Jahr vor Beginn der Arbeit an der „Unvollendeten“ wechselte Schubert die Arbeitstechnik, indem er nun nicht mehr einen Vorentwurf im Klaviersystem schrieb, sondern bereits in der ersten Arbeitsphase direkt ein als Partitur angelegtes Manuskript erstellte. Die Tonart dieser Sinfonie ist nun E-Dur (D 729). Schubert scheint zunächst zu einem bei den ersten sechs Sinfonien erfolgreich angewandten Kompositionsverfahren zurückgekehrt zu sein, indem er entweder abschnittsweise führende Instrumentalstimmen und Bass notierte und dann die restlichen Orchesterstimmen ergänzte, oder gleich die ganze Partiturseite ausfüllte.¹¹ Im Fall der E-Dur Sinfonie vermittelt die gleichmäßige Tintenfarbe den Eindruck, dass die ersten zwanzig Seiten gleich als komplette Partitur niedergeschrieben wurden, und erst nachdem langsame Einleitung und Hauptsatz fixiert waren, Schubert dazu überwechselte, nur gerüsthaft einzelne führende Stimmen zu notieren. Diese schneller vorantreibende Arbeitsweise hält Schubert konsequent bis zum Ende des vierten Satzes durch und schließt mit einem „Fine“ die Arbeit ab.¹² Die noch freien Systeme hat er nicht mehr ausgefüllt.

Die „Unvollendete“ bildet den vierten Anlauf zu einer Sinfonie. Er ist der zugleich am weitesten fortgeschrittenen und im Hinblick auf die danach folgende „Große C-Dur Sinfonie“ D 944 auch der letzte, im Sinn der Gattungstradition nicht zu Ende gebrachte Versuch. Schubert beginnt die Arbeit diesmal wieder mit einem eigenständigen Entwurfsmanuskript, indem er im Klaviersystem den melodischen und harmonischen Verlauf als Konzept festhält. Im Gegensatz zu den gleichartig angelegten ersten beiden Anläufen, den zwei Sinfonien in D, sind hier die fortlaufend notierten Einzelsätze aber nicht abgebrochen, sondern konsequent bis zu ihrem Schlussstrich notiert. Auch der Hauptteil des Scherzos als dritter Satz ist fertig entworfen. Erst nach Festhalten des Themas zum Trio erfolgt der Abbruch. Und auch dieser Abbruch ist anders als bei den erstgenannten Entwürfen, indem der Notentext nicht im vollstimmig ausgeführten Satz endet, nachdem wesentliche Abschnitte des Satzes bereits festgehalten sind, sondern bereits nach den ersten 16 Takten unbegleiteter Melodiestimme (siehe Abbildung 9, S. 234).

10 Siehe dazu Hilmar, *Drei Symphonie-Fragmente*.

11 Siehe dazu den Abschnitt „Schuberts Arbeitsweise“, S. 123.

12 Siehe dazu den Abschnitt „Wann ist ein Werk fertig?“ S. 57.

Als Entwurf, bei dem das Fehlende nur durch Einrichtung des bereits Vorhandenen zu ergänzen ist, kann es daher nicht verstanden werden.

Hier ist also etwas anders gelaufen als bisher. Die Sätze sind zum einen vollständiger notiert als bei den Vergleichsentwürfen, zum anderen erfolgt der Abbruch der Entwurfsarbeit nicht am vorläufigen Abschluss eines Einzelsatzes bzw. einer ganzen Sinfonie, sondern zu Beginn eines Teilsatzes. Von einem vierten Satz ist in dem erhaltenen Manuskript keine Spur: Die restlichen Systeme nach dem Abbruch und die folgende, letzte Seite sind leer geblieben.¹³ Aus der Erfahrung mit den erhaltenen Entwürfen zu anderen zyklischen Werken und dem Punkt des Abbruchs wäre zu erwarten gewesen, dass Schubert die Arbeit an der Sinfonie insgesamt aufgibt, oder zumindest das Trio als Ganzes neu konzipiert. Tatsächlich aber setzt er zu einem neuen Anlauf an, legt das vorläufige Notenpapier zu Faszikeln zusammen und arbeitet die Sinfonie mit dem ersten Satz beginnend in vollständiger Orchesterpartitur aus.

Vergleichbare Brüche im Arbeitsprozess sind bei Schubert belegt – man denke etwa an die „Reliquiensonate“ D 840, die zweisätzige *Klaviersonate in E D 459* oder an die ebenfalls 1822 abgeschlossene Oper *Alfonso und Estrella D 732*. Bei all diesen Beispielen wechselt Schubert jedoch von einer Arbeitsweise, die einer fertigen Niederschrift gleichkommt, in eine stärker vorläufige mit mehr Möglichkeiten zu späteren Korrekturen. Bei der *Sinfonie in h* handelt es sich um das genaue Gegenteil: Der Bruch besteht hier darin, dass Schubert die Entwurfsphase vorzeitig abbricht und unvermittelt mit dem „nächsthöheren“ Arbeitsprozess fortsetzt. Dabei springt er eigentlich gleich zwei Stufen weiter, denn diese erste vollständige Niederschrift ist gleich als Reinschrift mit Titelblatt und bemüht sauberem Schriftbild angelegt. Auch wenn der Charakter der Schrift – typisch für Schuberts Arbeitsweise – mit zunehmender Seitenzahl flüchtiger wird und einzelne Korrekturen den Reinschriftcharakter stören, so ist das äußere Erscheinungsbild des Autographs dieser Sinfonie verglichen mit den Partituren von allen anderen, vollendeten Sinfonien das schönste und sorgfältigste.

Auch der Beginn des dritten Satzes entspricht mit den kompletten Instrumentenbezeichnungen zu Beginn der Akkolade und dem sorgfältig ausgerichteten Notensatz den anfangs festgelegten Anforderungen. Selbst die zweite Partiturseite dieses Satzes, bei der Schubert nur mehr die obere Hälfte beschrieben und dann – früher noch als im Entwurf – die Arbeit wiederum abgebrochen hat, ist mit diesem Anspruch niedergeschrieben.¹⁴ Kompositorische Schwierigkeiten sind keine in Sicht. Das feinsäuberliche Schriftbild des fragmentarischen Satzes lässt

13 Siehe dazu Franz Schubert. Sinfonie in h-Moll „Die Unvollendete“. Vollständiges Faksimile der autographen Partitur und der Entwürfe, mit einem Nachwort von Walther Dürr und Christa Landon (Publikationen der Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 3), München-Salzburg 1978.

14 Dass Schubert bei der Niederschrift des Fagotts in das falsche Notensystem geraten ist, dadurch den Einsatz der Klarinetten ein System darunter notieren musste und diese Umstellung durch die Instrumentenbezeichnung am Akkoladenbeginn der Seite anzeigen, ist für Schuberts Arbeitsweise nicht ungewöhnlich. Ein Verwechseln der Systeme kommt etwa auch im zweiten Satz, Manuskript Seite 61 vor.



Abbildung 9: Particellentwurf zur *Sinfonie* in h D 759, Abbruch des Trios (Wgm A 244, fol. 4 recto)



Abbildung 10: Partitur der *Sinfonie* in h D 759, Abbruch im dritten Satz (Wmgv Ms. T, recto)

in keiner Weise Emotionen, Verstörungen oder sonstige innere Bewegungen Schuberts erkennen, die bei dem endgültigen Abbruch eines bis dorthin so gelungenen Werkes zu erwarten wären (siehe Abbildung 10). Vielleicht haben sich diese Gefühle beim Heraustrennen dieser letzten Partiturseite eingestellt, doch auch hier vermittelt die Trennstelle den Eindruck, dass nicht wilder Emotionssturm, sondern Sorgfalt gewaltet hat.

Der abgebrochene dritte Satz

Waren die beiden ersten Sätze schon oft Gegenstand eingehender Werkanalysen, so hat der dritte, abgebrochene Satz in dieser Hinsicht bislang noch kaum ernsthafte Beachtung gefunden. Die Beurteilung des fragmentarischen Notentextes fiel nach offensichtlich oberflächlicher Durchsicht fast ausschließlich negativ aus. Zwei besonders vernichtende Aussagen seien im Folgenden zitiert:

„The sketch we possess of the scherzo is more than a superfluity. It is an egregious interloper, utterly alien, infinitely remote. Taken by itself it is a trite music-spinning, to which elaboration might have lent a favoring grace but which it could never have upraised to a level of supplemental worth or consanguinity. Instead of lamenting the incompleteness of such a page one should rejoice that Schubert's genius stayed his hand when it did.“¹⁵

„[...] one is unable to conceive how anything as poor, as narrow, as sterile could possibly grow out of the same soil. This is a riddle, no doubt! [...] a temporary intermission of creative power, a sudden weakness of the inventive imagination [...] all dry and uninspired, a desperate, hopeless struggle for a flower in the sand of the desert [...] the composer's imagination was paralysed.“¹⁶

Die ausgewählten Textausschnitte machen deutlich, dass eine starke Voreingenommenheit die Sicht auf diesen Torso verstellt hat. Unterschwellig gibt man dem Scherzo die „Schuld“ am Abbruch der ganzen Sinfonie und kann oft subjektive Einstellungen und objektive Faktenlage nicht auseinanderhalten. Einer der wenigen, die ein positives Urteil darüber fällen, ist Donald Tovey: „Perhaps it is a pity that Schubert did not finish the Scherzo; its theme [...] is magnificent, and the scherzo for it very promising.“¹⁷ Und auch Maurice Brown schätzt den abgebrochenen Satz in seiner musikalischen Qualität hoch ein.¹⁸

Weitaus zurückhaltender beurteilt Wolfram Steinbeck die Lage:

- 15 Herbert F. Peyer, The Epic of the „Unfinished“, *The Musical Quarterly* 14 (1928), 639–660; S. 660.
- 16 Hans Gál, The Riddle of Schubert's Unfinished Symphony, *The Music Review* II (1941), 63–67; S. 64, S. 66.
- 17 Donald Francis Tovey: Essays in Musical Analysis (Volume I: Symphonies), London 1935, S. 211. Brian Newbould schließt sich dieser Meinung an (*Schubert and the Symphony: A New Perspective*, London 1992, S. 202: „It is a fine, promising movement [...]“).
- 18 „Had he finished the scherzo, it would have been a worthy successor of the preceding two movements.“ (Maurice Brown, *Schubert Symphonies* [BBC Music Guides], London 1970, S. 48)

„Die eine Partiturseite und die Skizzen geben zu wenig her, freilich auch so wenig, daß selbst die vorherrschende Auffassung dadurch nicht gestützt scheint: Es heißt, das vorhandene Material sei den vollendeten Sätzen nicht gewachsen. Eine solch einfache Erklärung verkennt die außerordentlichen Möglichkeiten bei der Ausarbeitung zur vollen Partitur und läßt zudem außer Acht, daß ein fulminantes Ende auch die Bewertung dieses Materials gefördert hätte.“¹⁹

Steinbecks Vorsicht bei der Beurteilung des dritten Satzes geht allerdings so weit, dass es praktisch einer Verweigerung gleichkommt, sich überhaupt eingehender damit zu beschäftigen. Diese abwehrende Haltung verwundert, ist doch der vorhandene Materialstand gar nicht so gering: Der Hauptabschnitt des Scherzos ist bis zum Anschluss des Trios im Particellentwurf vollständig ausgeführt;²⁰ hinzu kommt der Ansatz zur Ausfertigung in Partitur, der die ersten neun Takte vollständig und die daran anschließenden elf Takte in den Streichern und Holzbläsern wiedergibt. Nur vom Trio ist tatsächlich nicht mehr als das einzeilige, sechzehntaktige Thema vorhanden.

Vergleicht man dazu die Particellentwürfe der ersten beiden Sätze (vom ersten ist leider nur ein Bruchstück überliefert) mit der ausgefertigten Partitur, so sind Veränderungen, die bei der Ausarbeitung vorgenommen wurden, verhältnismäßig gering. Stephen Carlton, der Entwürfe und vollständige Niederschriften von Werken verschiedener Gattungen untersucht hat, stellt sogar fest, dass bei beiden Sätzen der „Unvollendeten“ Entwurfssatz und Orchestersatz besonders eng miteinander korrespondieren.²¹ Eine Analyse des dritten Satzes auf der Basis des Particellentwurfs erscheint deshalb nicht unangemessen, auch wenn dabei im Auge behalten werden muss, dass Schubert vermutlich die Möglichkeit genutzt hätte, bei einer späteren Arbeitsphase Details zu verändern.

Beginnen wir mit einem Blick auf die melodische Gestaltung der Komposition (Notenbeispiel 16). Die Themen des Hauptabschnittes und des Trios sind von ihrer Anlage her schulmäßig und bestehen aus jeweils acht Takten Vordersatz (a) und acht Takten Nachsatz (b). Der Vordersatz ist wiederum symmetrisch in zweimal vier Takte gegliedert, die einander entsprechen. Im Hauptabschnitt wird die zweite Vierergruppe terzversetzt angereiht, im Trio auf gleicher Tonhöhe angesetzt und schon bei der ersten Niederschrift mit einem Auftakt versehen. Die Auftaktfiguren des Themas im Hauptabschnitt kommen erst nach und nach hinzu – dazu jedoch später. Der Bau der Nachsätze beider Themen ist verschieden. Der Nachsatz des Hauptteils ist in kürzeren, zweitaktigen Bausteinen angelegt, die ihrerseits eine Verdichtung der ersten vier Takte darstellen, indem sie aus einer Auftaktfigur, kombiniert mit den beiden Schlusstakten besteht. Dieses Motiv rückt fortspinnungsartig auf den Leitertönen repetitiv nach oben und eröffnet auch die Schlusswendung.

- 19 Wolfram Steinbeck, „Und Über das Ganze eine Romantik ausgegossen“. Die Sinfonien, in: *Schubert Handbuch* S. 641.
- 20 Dass gelegentlich das untere Notensystem leer blieb, hat nichts zu sagen; wir finden solche Passagen auch in den (vollständig ausgeführten) Entwürfen zu den ersten beiden Sätzen.
- 21 Carlton, Stephen Edward: *Schubert's Working Methods. An Autograph Study with Particular Reference to the Piano Sonatas*, phil.Diss., University of Pittsburgh, 1981; S. 53f.

The image shows two staves of musical notation. Staff a is labeled 'Allegro' and staff b is labeled 'Trio'. Both staves are in common time (indicated by 'C') and have a key signature of one sharp (F#). Staff a consists of six measures of music, while staff b consists of four measures. The notation includes various note heads (eighth and sixteenth notes) and rests, with some notes having stems pointing up and others down. Measure 1 of staff a starts with a sixteenth-note pattern followed by eighth notes. Measures 2-3 continue this pattern. Measures 4-5 show a change in rhythm and note value. Measure 6 concludes the section. Staff b begins with a sixteenth-note pattern, followed by eighth notes in measures 2 and 3, and ends with a sixteenth-note pattern in measure 4.

Notenbeispiel 16: Scherzo, Thema des Hauptabschnittes (erste Niederschrift) und des Trios

Das schon hier erkennbare Bestreben nach einem engen melodischen Modell, aus dem heraus sich jede melodische Gestaltung ableitet, beherrscht in erstaunlicher Konsequenz den ganzen Satzabschnitt. Außer einer Überleitung zur Schlussgruppe (T. 106) können alle Motive ohne große Anstrengung als aneinanderge-reihte Elemente aus dem Hauptthema heraus verstanden werden. Die gleiche Idee lässt sich im Trio erkennen, in dem der Nachsatz primär aus dem eröffnenden lang-kurz-Motiv gebildet ist. Ob diese Idee auch im Verlauf dieses Satzabschnittes beibehalten worden wäre, muss offen bleiben.

Auch formal entspricht das Scherzo in seiner dreiteiligen Wiederholungs-form A I:B A:I zunächst einmal der klassischen Vorgabe für diesen Satztypus (siehe die Formübersicht, S. 240). Vertieft man jedoch den Blick, indem man Themenreihung und harmonische Gestaltung ins Kalkül zieht, so wird die Durch-dringung der an und für sich einfachen Form durch die weitaus komplexere Sonatenhauptsatzform, wenn auch in weit engerem Rahmen, deutlich: Die variierte Wiederholung des Hauptthemenkomplexes (a-b) kann als Seitensatz in der Untermediante G gesehen werden, in der auch das Trio steht; die mit Wiederholungszeichen notierten Takte 91–98, die nur die erste Hälfte des Themas bringen, als Repriseneneinrichtung in der Obermediante D. Genau dieselben, für Schuberts Sonatengestaltung typischen Tonartenkonstellationen können wir im ersten Satz der Sinfonie feststellen.²²

22 Vgl. dazu die Formübersicht bei Steinbeck, op.cit., *Schubert Handbuch* S. 637.

All. 2

ff

f

ff

ff

ff

Notenbeispiel 17: Scherzo, Übertragung des Particellentwurfs (nach NGA V/3).
Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlags

58

67

76

85

101

Formübersicht

	!:	1	9	17	25	33	40	:
A		a	a	b	a'	b'		
		h	H	Fis	G	G		
		ff	p		ff			
	!:	41		55		67		73
B		durchführungsartig	(a, b)	Kadenz	Überleitung			79
		G - C - G	C - G	G			modulierend	
		fz		p fz	fz fz	fz		
	80	!:	91 - 98	:! 99	107	112:!		
A'		a"	a	b"	Schluss			
		h/D	A/D	h				
				h				
					ff			

Der Mittelteil (B) entspricht einer Durchführung im Kleinformat mit imitierendem Stimmeneinsatz, vorantreibenden melodischen Kräften, Kadenzabschnitt und achttaktiger Überleitung zum Reprisenereintritt. Harmonisch pendelt dieser Abschnitt zwischen der Tonart des „Seitenthemas“ G und dessen Subdominante C, die zugleich in einem neapolitanischen Verhältnis zur Grundtonart steht. Diese Grundtonart – h-moll – erklingt zunächst nur in der fanfarenartig gestalteten Scherzoeröffnung, wobei sich auch in dem achttaktigen Themenkern aufgrund der absteigenden Dreiklangstöne eines Akkords einer „fremden“ Tonart das harmonische Grundgefühl nicht gleich einstellen will. Kaum ist es erreicht, setzt das Hauptthema als Gesamtes in der Durvariante erneut ein und wendet sich in der zweiten Hälfte zu dessen Dominante Fis-Dur. H-moll erklingt erst wieder bei Eröffnung der Reprise und ab Eintritt des zweiten Themenabschnittes (T. 99) samt Schlussgruppe. Hier wie zu Beginn allerdings gleich im Fortissimo.

So einheitlich die motivische Gestaltung in diesem Satz ist, umso abwechslungsreicher hatte Schubert vermutlich die Orchesterfarben geplant. Die wenigen ausgearbeiteten Takte bestätigen, was im Entwurf bereits in Ansätzen erkennbar ist: Dramatischer Fortissimo-Einsatz im vollen Orchester, inklusive Posaunen, Trompeten und Pauken, nach acht Takten schlagartiger Stimmungswechsel durch weiche Streicherbegleitung und Wiederholung des Themas in der ersten Oboe, alles im Piano, zugleich das Tongeschlecht wechselnd. Es braucht nicht viel Vorstellungskraft, um etwa das klangfarbenreiche Spiel zwischen solistischen Bläserstimmen im Mittelteil (T. 41ff) herauszuhören, dramatische Streichertremolo (T. 21f/103f) oder einen weichen, ausgedünnten Orchestersatz bei der Überleitung (T. 72ff) zu erahnen.

Doch zurück zu dem, was tatsächlich notiert ist. Haben wir eben den Partientwurf als Basis für eine fiktive Orchesterausarbeitung benutzt, so kann man auch den umgekehrten Weg gehen und aus den Korrekturen im vorliegenden Text auf die allerersten Gestaltungsideen rückschließen.²³ Hierbei fällt auf, dass

23 Vgl. dazu neben dem Faksimile auch den kritischen Bericht zur Edition in der NGA.

mehr als die Hälfte dieser Änderungen ein Auftaktmotiv betrifft. Die Idee zu den drei aufsteigenden Achtelnoten, die zur ersten Hauptnote des Themas hineleiten sollen, entstand vermutlich erst beim dritten Anlauf, der Fortissimo-Wiederholung des Themas in Takt 24ff. Was zunächst als Nebensache erschien, wird bald zum charakteristischen motivischen Element. Schubert erweitert im laufenden Schreibprozess die beim ersten Auftreten des Themas noch aus zwei Achteln bestehenden Auftakte der zweiten Themenhälfte auf drei (T. 32, 34, 36) und setzt bei der letzten Erweiterung sogar eine entsprechende Gegenbewegung im Bass (siehe die Noten im Kleinstich im Notenbeispiel 16 und 17, S. 237 und S. 238). Bei der Wiederholung erklingt auch das Eröffnungsmotiv mit Auftakt. Schubert hat offensichtlich die Qualität dieses melodischen Partikels erst nach und nach erkannt und an einigen Stellen in einer zweiten Arbeitsschicht nachträglich eingefügt.²⁴ Sogar im Thema des Trios ist im letzten Takt eine Auftaktfigur für die Wiederholung, wie sie schon Takt 4/5 erscheint, hineinkorrigiert worden.

Auch in der nächsten Arbeitsphase – der Ausarbeitung in Partitur – hat Schubert, so weit es sich erkennen lässt, den pointierten Einsatz der Auftaktfigur vorangetrieben. Nun erscheint es zusätzlich schon in der Eröffnungsfanfare, zur ersten Wiederholung des Viertaktmotivs (Takt 4/5), ebenso bei der Parallelstelle Takt 12/13, und vermehrt im Nachsatz, Takt 16/17, 18/19, 20/21. Diese Arbeitsweise erinnert an den in der Schubertforschung bekannten Terminus der „vorgezogenen Varianten“, wobei eine erst im Zuge der Komposition gefundene Ausprägung des Themas auf vorangehende Parallelstellen rückübertragen wird.²⁵ Hier scheint jedoch etwas anderes im Vordergrund zu stehen, nämlich die Verbindung zwischen allen Gliedern der Komposition einerseits und ein für den Satz zum Charakteristikum erhobenes Partikel andererseits, das – so unscheinbar es auch sein mag – durch seine ständige Wiederkehr eine signalhafte Wirkung erzielt. Ähnliches kann man bei der Ausarbeitung der ersten beiden Sätze erkennen, bei denen Schubert das Eröffnungsthema bzw. ein charakteristisches Sechzehntelmotiv durch wiederholten Einsatz, vor allem auch in den Schlusspassagen, nachträglich noch stärker herausgestellt hat.²⁶

Auffallend ist, dass Schubert beide Themen des Scherzos bei ihrem ersten Erklingen ohne Auftakt, auf schwerer Taktzeit beginnen lässt. Dass er dies bewusst getan hat, macht besonders der dritte Satz deutlich: Obwohl mit fortschreitendem Arbeitsprozess das Auftaktmotiv eine so beherrschende Stellung eingenommen hat, ist das Eröffnungsthema des Satzes auch bei seiner endgültigen Ausfertigung in Partitur davon frei geblieben. Damit schafft er eine Verbin-

24 Takt 48, 94, 98a, 98b und vermutlich auch T. 8 (jeweils oberes System).

25 Der Terminus wurde von Arthur Godel eingeführt (Schuberts drei letzte Klaviersonaten [D 958–960]. Entstehungsgeschichte. Entwurf und Reinschrift. Werkanalyse [Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten 69], Baden-Baden 1985, S. 73f.). Siehe dazu auch die Studien von Hans-Joachim Hinrichsen an der f-moll Fantasie D 940 (Franz Schubert. Fantasie in f-Moll D 940 für Klavier zu vier Händen. Faksimile-Ausgabe [Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 6], 1991, besonders S. 19f.)

26 1. Satz: Entwurf T. 83ff, 2. Satz Entwurf T. 28 (nach Tilgung wieder aufgenommen), T. 89/90, T. 164/65, T. 226/27, T. 253/54, T. 279ff.

dung zu den beiden ersten Sätzen, deren Themen alle auftaktlos sind und ähnliche metrische Gestaltung aufweisen. So ist etwa das Tempo in allen drei Sätzen zu einem mittleren Maß hin gegenüber der Norm verändert: Der erste Satz ist mit dem *Allegro moderato* etwas langsamer, der zweite Satz mit der Forderung *Andante con moto* etwas schneller als üblich, und der dritte Satz schreibt nicht ein *Allegro vivace* oder ein *Presto* vor, sondern bloß ein einfaches *Allegro*. Möglicherweise wollte Schubert überhaupt bestimmte Charakteristika eines Scherzo-Satzes, wie huschendes Tempo und unkapriziöse formale Anlage, etwas abschwächen, sind doch sowohl Entwurf als auch Partitur ohne entsprechende Satzbezeichnung geblieben. Bemerkenswert ist auch die oben bereits angedeutete Dramatik, mit der dieser Satz beginnt und gleich ins Unbeschwert-Leichte umkippt. Dieses abrupte Nebeneinander von extremen Gefühlswelten ist auch ein Charakteristikum der beiden vollendeten Sätze.

Dass sich ein Scherzo im kompositorischen Anspruch mit den anderen Sätzen einer Sinfonie nur schwer messen kann, liegt in der Natur der Sache. Vergleicht man es hingegen mit den Scherzi der Sinfonien, die vor der „Unvollendeten“ abgeschlossen wurden – insbesondere mit den letzten dreien –, so ist keinesfalls eine qualitative Differenz zu erkennen. Der dritte Satz von D 759 erscheint in seiner Anlage sogar raffinierter und geschlossener.

Schubert hat diesem Satz auch bis zum Schluss seine volle Aufmerksamkeit gewidmet. Das Eröffnungsthema erhielt bei der Ausarbeitung zur Partitur zusätzliche Artikulationszeichen, und mit Hilfe von Pauken, Trompeten und Posaunen wurden rhythmische Akzente gesetzt, die quer zu den metrischen Betonungsmustern stehen. Dabei hat Schubert offensichtlich seitenweise gearbeitet, das heißt, alle Stimmen einer Partiturseite ausgeschrieben, bevor er mit der nächsten begonnen hat. Der Abbruch der Arbeit in der Ausfertigung der Stimmen auf der zweiten Seite geschah genau an jener Stelle, an der die Klarinette das Thema der ersten Oboe übernimmt. Formal ist dies am Beginn der zweiten Hälfte von Teil b (siehe Notenbeispiele 16 und 17 T. 20). Ein kompositorischer Grund, den Satz überhaupt und speziell an dieser Stelle nicht weiterzuführen, ist nicht zu erkennen.

Die Chronologie der Ereignisse

Die Verleihung des Ehrendiploms des Steiermärkischen Musikvereins im Jahr 1823 kam nicht völlig unerwartet. Vor allem durch die Freundschaft mit Anselm Hüttenbrenner und Johann Baptist Jenger bestand eine indirekte Verbindung Schuberts zu Graz schon Jahre zuvor. Hüttenbrenner war Sohn einer wohlhabenden, kinderreichen Grazer Familie. Er wurde zum Studium der Rechte nach Wien geschickt und nahm nebenbei bei Salieri Kompositionsunterricht. 1821 musste er das väterliche Erbe übernehmen und nach Graz zurückkehren. Sein Bruder Andreas, selbst begabter Flötist, war Gründungsmitglied des 1815 ins Leben gerufenen steirischen Musikvereins; der andere Bruder, Josef Hüttenbrenner, wird später im Zusammenhang mit der Übergabe von Diplom und Partitur noch eine wichtige Rolle spielen.

Johann Jenger war nicht aus Graz gebürtig, sondern dort von 1818 bis 1825 als Adjunkt in der k.k. Feldkanzlei angestellt. Er verkehrte im Freundeskreis Schuberts seit 1817, galt als geschätzter Klavierbegleiter und wurde später Kanzleidirektor der Gesellschaft der Musikfreunde. Jenger war seit 1819 im Ausschuss des Musikvereins und ab 1820 dessen Sekretär. Seinem Einfluss und Engagement dürften die ersten nachweislichen Aufführungen von Schuberts Werken in Graz zuzuschreiben sein, bei denen auch jeweils der Musikverein involviert war: eine „Neue Ouvertüre“ in einer großen Akademie am 7. April 1820, die Vokalquartette *Das Dörfchen* und *Die Nachtigall* sowie der *Erlkönig* (Klavier: Anselm Hüttenbrenner) bei zwei Konzerten im September 1822, und nochmals *Das Dörfchen* bei einer Akademie im Schauspielhaus am 18. Oktober desselben Jahres.²⁷ Genau zu dieser Zeit muss Schubert bereits an der „Unvollendeten“ gearbeitet haben, die Titelseite ist mit „Wien, den 30. Octob. 1822“ eigenhändig datiert.²⁸

Wie oben bereits erwähnt, ist die Partitur eindeutig als Reinschrift angelegt, was auch das eigene, integrierte Titelblatt mit Aufschrift in Kalligraphie belegt.²⁹ Eine Reinschrift hat bei Schubert normalerweise einen Adressaten, sei es einen Verleger, der das Manuskript als Stichvorlage verwenden will, oder einen Widmungsträger, dem das Autograph zum Geschenk gemacht werden soll. In diesem Fall war es wohl letzteres, denn an einer Sinfonie von Schubert war lange Zeit kein Verleger interessiert. Der Anlass für die Widmung, die Verleihung des Ehrendiploms des Steiermärkischen Musikvereins, erfolgte erst im kommenden Jahr, im April 1823, und erst im September 1823 hatte Schubert dieses Dokument in Händen. Er verspricht in seinem Dankschreiben vom 20. September, „ehestens einer seiner Sinfonien in Partitur [zu] überreichen“.³⁰ Das wäre nun der Zeitpunkt gewesen (etwa Oktober 1823), eine Reinschrift bzw. eine Ausarbeitung des Particellentwurfs in Reinschrift anzulegen, doch diese lag bereits seit knapp einem Jahr auf Schuberts Schreibtisch!

Dies ist jedoch nicht die einzige, wenn auch die am stärksten irritierende Tatsache in der Chronologie. Auch die Daten bezüglich des Ehrendiploms zeigen eine vertauschte Reihenfolge. Das Diplom, das vom Landeshauptmann als Präses des Vereins, einem Landtagsabgeordneten und Jenger als Sekretär unterzeichnet wurde, ist mit „Gratz am sechsten April 1823“ datiert.³¹ Der Antrag von Jenger, Schubert als „zwar noch junge[m] Kompositeur“, der jedoch „einstens als Tonsetzer einen hohen Rang einnehmen werde“, die Ehrenmitgliedschaft zu verleihen, wurde bei einer Ausschusssitzung des Vereins vier Tage später, am 10. April gestellt.³²

27 Deutsch, Dokumente S. 90, 163f, 165.

28 Detaillierte Überlegungen zur Datierung werden im nächsten Abschnitt angestellt.

29 Unter „integriertem Titelblatt“ verstehe ich ein Blatt, das nicht nachträglich als für eine Titelseite hinzugefügt, sondern schon mit Beginn der Niederschrift berücksichtigt wurde, indem man das erste Blatt der Lage dafür verwendete. Dieses Doppelblatt ist insofern in das Manuskripts integriert, als sein zweites Blatt mit der fortlaufenden Partitur beschrieben ist.

30 Deutsch, Dokumente S. 199f.

31 Deutsch, Dokumente S. 190.

32 Deutsch, Dokumente S. 189.

Sonderbar ist auch, dass das Ehrendiplom bei seinem Adressaten so spät ankam. Das dem Diplom beigelegte Schreiben an Schubert ist Mitte April 1823 datiert, der Bote Josef Hüttenbrenner fand offensichtlich drei Monate lang, bis 25. Juli, keine Gelegenheit, das Schriftstück zu überbringen.³³ Zu diesem Zeitpunkt reiste Schubert mit seinem Sängerfreund Vogl zu seinem Sommeraufenthalt nach Oberösterreich ab, während der er auch das Ehrendiplom des Linzer Musikvereins – ebenfalls durch Vermittlung von Freunden – erhielt. Erst als Schubert Mitte September, „nach langer Abwesenheit“, nach Wien zurückkehrte, fand er das Diplom des Steiermärkischen Musikvereins schließlich vor.³⁴

Wann nun Schubert die Widmungspartitur aus den Händen gegeben hat, ist offen. Während des Aufenthalts in Zseliz im Sommer 1824 fragt sein Vater brieflich nach, ob er den beiden Musikvereinen schon „auf eine würdige Art“ gedankt habe,³⁵ was aber nicht heißen soll, dass das Manuskript nicht schon längst abgeschickt war. Anfang Oktober 1826 jedenfalls widmet Schubert einem anderen Verein – diesmal der Gesellschaft der Musikfreunde – seine nächste Sinfonie, die große C-Dur Sinfonie D 944, die wenige Wochen danach übermittelt wurde.³⁶

Der Verbleib, ja sogar die Existenz der h-moll Sinfonie ist in den nächsten beiden Jahrzehnten nicht dokumentiert. Weder Schubert selbst, noch jene Person(en), die das Autograph in Verwahrung hielten, informierten die Öffentlichkeit darüber. Erst durch einen privaten Brief vom 4. April 1842, einer Anfrage Josef Hüttenbrenners an seinen Bruder Anselm in Graz bezüglich der Datierungen einiger Schubertmanuskripte, wissen wir vom Verbleib des Werkes, das schon dort als „unvollendete Sinfonie“ bezeichnet wird.³⁷ Publik wurde diese Tatsache erst achtzehn Jahre später. In einem Schreiben Josef Hüttenbrenners an Johann Herbeck vom 8. März 1860 bittet dieser nicht nur um Freikarten zu einem Konzert und um Aufnahme in den von Herbeck geleiteten Wiener Männergesang-Verein, sondern will vor allem auf die Kompositionen seines Bruders Anselm aufmerksam machen. Fast nebenbei erwähnt er, dass Anselm auch einen „Schatz“ besitze, Schuberts Sinfonie in h-moll, „nur ist sie nicht vollendet“.³⁸ Josef Hüttenbrenner, der als pensionierter höherer Beamter des Innenministeriums auch seinen Lebensabend in Wien verbrachte und mit dem Wiener Musikleben gut vertraut war, wusste sehr wohl, an wen er sich wandte: Herbeck war damals nicht nur in seiner Position beim Männergesang-Verein, sondern auch als Vorstand des Singvereins der Gesellschaft der Musikfreunde und Leiter der Gesellschaftskonzerte eine der zentralen und einflussreichsten Figuren der Sze-

³³ Deutsch, Dokumente S. 191 sowie Deutsch, Erinnerungen S. 221, Josef Hüttenbrenner an ein Fräulein: „[...] das Diplom überbrachte ich Schubert“, und Deutsch, Erinnerungen S. 497.

³⁴ Deutsch, Dokumente S. 199f.

³⁵ Deutsch, Dokumente S. 253f.

³⁶ Otto Biba, Franz Schubert und die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, in: Kongress-Bericht 1978 S. 23–26, S. 29.

³⁷ Deutsch, Erinnerungen S. 464.

³⁸ Deutsch, Erinnerungen S. 497 und Mühlhäuser, Lund S. 126f (H 113).



Abbildung 11: Programmzettel zur Uraufführung

ne. Außerdem war er als enthusiastischer Schubertverehrer bekannt, der sich um die Aufführung seiner Werke besonders bemühte und bereits mehrere unbekannte Kompositionen von Schubert ans Licht der Öffentlichkeit gebracht hatte.³⁹ Im November 1859, also wenige Monate vor dem Brief, stand Schuberts Große C-Dur Sinfonie D 944 auf dem Programm eines Gesellschaftskonzerts,⁴⁰ ein Ereignis, das Hüttenbrenner gewiss noch im Kopf hatte.

Herbeck nahm mit Josef Hüttenbrenner Verhandlungen zur Überlassung der bislang völlig unbekannten Sinfonie auf. Dieser dürfte ihm zwar den von seinem Bruder verfassten Klavierauszug geliehen haben, verhalf ihm jedoch nicht zur Partitur.⁴¹ Schließlich reiste er am 30. April 1865 persönlich nach Graz und übernahm das Autograph von seinem damaligen Besitzer Anselm Hüttenbrenner. Seit dem Brief von Hüttenbrenner waren inzwischen nicht weniger als fünf Jahre vergangen. Diese seltsame Verzögerung im Ablauf der Ereignisse ist umso bemerkenswerter, als Herbeck am 2. Dezember 1860 in einem weiteren Gesellschaftskonzert „Symphonische Fragmente“ von Schubert zur Aufführung brach-

39 Siehe dazu auch S. 322.

40 Ludwig Herbeck, Johann Herbeck. Ein Lebensbild, Wien 1885, Anhang S. (165).

41 Herbeck, Lebensbild S. 165; Deutsch, Erinnerungen S. 508f und S. 512 bzw. S. 222.

te. Dabei stellte er einzelne Sätze der vierten, sechsten und dritten Sinfonie, die in Wien bislang wenig bzw. noch gar nicht bekannt waren, zu einer viersätzigen Sinfonie zusammen. Warum hat er dann nicht gleich alle Hebel in Bewegung gesetzt, um ein „echtes“ Fragment auf das Programm zu setzen?⁴²

Als die Sinfonie am 17. Dezember im Redoutensaal unter Herbeck das erste Mal erklang, wusste man zumindest in Fachkreisen bereits von ihrer Existenz. 1863 wird sie im Zusammenhang mit dem Eintrag von Anselm Hüttenbrenner im Biographischen Lexikon des Kaisertums Österreich von Konstantin von Wurzbach genannt, im selben Jahr in einem Artikel in der Grazer Tagespost erwähnt, und schließlich in der 1865 erschienenen Biographie von Heinrich Kreißle von Hellborn ausführlich besprochen. Die musikalische Uraufführung war ein Triumph – nicht nur für Schubert und seine Sinfonie,⁴³ sondern auch für Herbeck. In seiner Biographie heißt es:

„Es war einer der freudigsten und ehrenvollsten Tage, welche Herbeck erlebt[e], und mit der Aufführung dieses Fragments schließt auch jene ruhmvolle Epoche seines Lebens ab, welche der Wiedererweckung großartiger Schöpfungen Schubert's und der Emporhebung des Wiener Concertwesens auf die Stufe der Vollendung geweiht war.“⁴⁴

Die Brüder Hüttenbrenner und die Wiener Intrigen

In den obigen Ausführungen ist bereits deutlich geworden, dass im Zusammenhang mit der Manuskriptgeschichte die Person von Josef Hüttenbrenner eine zentrale Rolle spielt: Er war es, der das Ehrendiplom Schubert überbrachte, er machte die Nachwelt auf die Existenz der „Unvollendeten“ aufmerksam, und er war es auch – wie wir weiter unten noch ausführlicher diskutieren werden –, der die autographe Partitur seinem Bruder Anselm übermittelte und diese als Dankesgabe für die Ehrenmitgliedschaft beim Steiermärkischen Musikverein deklarierte.

Josef Hüttenbrenner, 1796 in Graz geboren, folgte seinem älteren Bruder Anselm nach Wien, wo er durch dessen Vermittlung im Jahr 1817 den damals in der Öffentlichkeit noch kaum bekannten jungen Komponisten Franz Schubert kennenlernenlernte. Als er im Herbst 1818 ganz nach Wien übersiedelte, mietete er sich in der Wipplingerstraße im selben Haus ein, in dem auch Schubert mit seinem Dichterfreund Johann Mayrhofer ein Zimmer teilte. Hüttenbrenner, selbst Amateursänger und in bescheidenem Ausmaß auch Komponist, hat bald Schuberts Bedeutung erahnt und sich ganz in dessen Dienst gestellt.⁴⁵ Gleichsam als unbe-

42 Nach Herbeck, *Lebensbild* war Herbeck zwischen 1860 und 1865 öfters in Graz, ohne sich jedoch sonderlich um das Autograph zu bemühen. Ludwig Herbeck räumt allerdings ein, dass zum Zeitpunkt der Abfassung der Biografie seines Vaters beide Brüder Hüttenbrenner bereits tot waren und die Informationslage nicht die beste war (S. 165).

43 Siehe dazu das Kapitel „Fragmentrezeption“ S. 307.

44 Herbeck, *Lebensbild* S. 179.

45 Im Frühjahr 1819 fordert er seinen dichterisch begabten jüngeren Bruder Heinrich dazu auf, ein Libretto für Schubert zu schreiben: „Eure Namen werden in Europa genannt werden. – Schubert wird wirklich [wie] ein neuer Orion am musikalischen Himmel glänzen.“ (*Deutsch, Dokumente* S. 80).

zahlter Privatsekretär kümmerte er sich um die finanziellen Obliegenheiten, brachte Ordnung in die Manuskripte, erledigte Botengänge und war Kontaktperson zu den Verlagen.⁴⁶ Weiters holte er die Zustimmung für Widmungen an hochgestellte Persönlichkeiten ein, sorgte dafür, dass Schubert zu den angesagten Proben rechtzeitig erschien, und erledigte die „Öffentlichkeitsarbeit“, indem er in den Wiener Zeitungen Druckwerke ankündigte und besprach.⁴⁷ Seine musikalische Begabung erlaubte es ihm auch, Klavierauszüge herzustellen.⁴⁸ Hüttenbrenners Engagement ging so weit, dass er sich persönlich um die Aufführung Schubertscher Bühnenwerke außerhalb von Wien bemühte und gemeinsam mit anderen Freunden die Drucklegung des *Erlkönig*, des Opus 1, organisierte und finanzierte.⁴⁹

Wie lange diese enge Beziehung zwischen Schubert und Josef Hüttenbrenner aufrecht blieb, ist nicht klar zu erkennen. Etwa mit der Übermittlung des Ehrendiploms im Herbst 1823 werden die Dokumente rarer, wenn auch in den Folgejahren jeweils zumindest ein Berührungspunkt nachweisbar ist. Offen ist, ob die beiden tatsächlich Beethoven am Sterbebett besucht haben, und ob Hüttenbrenner – wie Otto Erich Deutsch vermutet – einer der wenigen Freunde war, der trotz drohender Ansteckungsgefahr Schubert in den letzten Lebenstagen einen Krankenbesuch abstattete.⁵⁰ Nach dem Tod Schuberts war jedenfalls er es, der die Organisation des Requiems übernahm, „im Namen der Freunde und Verehrer des Verewigten“ gemeinsam mit der Familie Schubert zur Totenfeier einlud und eine Subskriptionsaufforderung für ein würdiges Grabdenkmal in einer Wiener Zeitung veröffentlichte.⁵¹

Eine andere Frage ist, wie weit Schubert die sicher das übliche Maß übersteigenden Freundschaftsleistungen geschätzt hat. Mag die Begeisterung des Freundes für seine Person und sein Schaffen anfangs noch schmeichelnd gewesen sein und ihm viel lästige Arbeit abgenommen haben – Schubert zeigte seine Dankbarkeit durch die Widmungen eines Klavieranzes (D 643/1) und einer autographen Niederschrift der *Forelle* D 550 –, so dürfte er diese mit der Zeit doch auch oft als aufdringlich und damit als unangenehm empfunden haben. Ein Freund der Familie, Josef Doppler, gebrauchte dafür harte Worte, die später den Grundstein legten für die überaus negative Beurteilung Hüttenbrenners in der frühen Schubert-Forschung:

- 46 Deutsch, *Dokumente* S. 158, 179 und 184.; Deutsch, *Erinnerungen* S. 210; Deutsch, *Dokumente* S. 131, 158 und 189; Deutsch, *Dokumente* S. 158, 162, 165, 167, 169.
- 47 Deutsch, *Dokumente* S. 120 und S. 123; Deutsch, *Dokumente* S. 120f.; Deutsch, *Dokumente* S. 121, 122, 126.
- 48 Deutsch, *Dokumente* S. 76 (Sinfonie); NGA II/4 Vorwort S. X (Ouvertüre von *Die Zauberharfe* D 644); einzelne Nummern dieses Melodramas sind im Klavierauszug Hüttenbrenners von Friedlaender in Band 7 des Schubert-Liederalbums bei Peters erschienen.
- 49 Deutsch, *Dokumente* S. 166, 167, 168; Deutsch, *Erinnerungen* S. 126.
- 50 Deutsch, *Erinnerungen* S. 88; Deutsch, *Dokumente* S. 547.
- 51 Deutsch, *Dokumente* S. 555, 569 und 568. Siehe dazu auch Margret Jestremski, Unveröffentlichte Dokumente aus dem Nachlass Anselm Hüttenbrenners, in: *Schubert durch die Brille* 15 (1995), S. 94–99.

„Josef Hüttenbrenner, der sich mit einer unabwieslichen Verehrung und Dienstfertigkeit zu ihm [Schubert] hielt, war ihm fast zuwider; er wies ihn häufig ab und behandelte ihn so hart und schonungslos, daß derselbe in unserem Kreise immer nur ironisch ‘Der Tyrann’ genannt wurde.“⁵²

Josef Hüttenbrenner, der bezeichnenderweise außer einer Haarlocke Beethovens auch Schuberts Leibbrille besaß,⁵³ war vermutlich von jenem Menschenenschlag, der zu einem ungezügelten Enthusiasmus für eine von ihm erwählte Person befähigt ist. Umso erstaunlicher ist sein nachlässiger Umgang mit jenen Schubert-Autographen, die sich neben einer umfangreichen Sammlung von Abschriften in seinem Besitz befanden.⁵⁴ Insbesondere auch bei seiner Vermittlerrolle der „Unvollendeten“ treten Unstimmigkeiten auf, die verunsichern.

Die insgesamt vier in den *Erinnerungen seiner Freunde* abgedruckten Dokumente, in denen Josef Hüttenbrenner von seinem Beitrag zur Übermittlung der h-moll Sinfonie spricht, sind an vier verschiedene Adressaten gerichtet: beim ersten, ca. 1858 entstandenen, dürfte es sich um biographische Notizen für das Projekt einer Schubert-Biographie handeln; das zweite Dokument ist das an Herbeck gerichtete Schreiben (1860); das dritte und vierte ist ein Brief an einen seiner Brüder (1867) bzw. an ein unbekanntes „Fräulein“ (ca. 1858).⁵⁵ In dem Brief an seinen Bruder Andreas erinnert sich Hüttenbrenner an den genauen Ort der Übergabe des Manuskripts – „vor dem Schottentor“⁵⁶ –, in allen vier Dokumenten wird Anselm Hüttenbrenner als Empfänger und Widmungsträger angeprochen.⁵⁷ Deutlich wird dabei auch, dass diese Widmung mit der Verleihung der Ehrenmitgliedschaft des Steiermärkischen Musikvereins zusammenhängt. Unklar bleibt allerdings, ob Anselm als Privatperson gemeint war oder als Repräsentant des Musikvereins, dem er ab 1824 zunächst als vorläufiger, ab 1825 als definitiv „artistischer Direktor“ vorstand.⁵⁸ Eigenartig ist nun, dass Josef Hüttenbrenner in den Dokumenten, die nach der Uraufführung der „Unvollendeten“ datieren, plötzlich davon spricht, dass er die Sinfonie bzw. deren Manuskript zunächst einmal „viele Jahre“ bei sich hatte, ehe sie Anselm nach Graz mitnahm.⁵⁹ Hatte Anselm, der sich immer wieder für kürzere Zeiträume in Wien

52 Deutsch, *Erinnerungen* S. 201.

53 Deutsch, *Erinnerungen* S. 201.

54 Siehe dazu auch S. 382.

55 Deutsch, *Erinnerungen* S. 88, 497, 512 und S. 221f.

56 Deutsch, *Erinnerungen* S. 512.

57 „Schubert widmete Anselm auch eine Sinfonie in h-Moll, die aber nicht vollendet ist“ (ca. 1858, Deutsch, *Erinnerungen* S. 88); „Schubert übergab sie mir für Anselm zum Danke, daß er ihm das Ehrendiplom des Grazer Musikvereines durch mich überschickte“ (1860, Deutsch, *Erinnerungen* S. 497); „Schubert gab mir die Sinfonie vor dem Schottentor für das Grazer Ehrendiplom und widmete sie Anselm“ (1867, Deutsch, *Erinnerungen* S. 512); „Schubert übergab sie mir zum Danke für das Ehrendiplom vom Grazer Musikvereine und widmete sie demselben und Anselm“ (ca. 1868, Deutsch, *Erinnerungen* S. 222).

58 Hellmut Federhofer, Artikel „Hüttenbrenner, Anselm“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hg. von Friedrich Blume, Band 6, Kassel 1957, Sp. 845–852.

59 Brief an Andreas Hüttenbrenner, 1867: „Die Sinfonie von Schubert hatte ich viele Jahre bei mir“ (Deutsch, *Erinnerungen* S. 512); Brief an ein Fräulein, ca. 1868: „[...] die Sinfonie besaß ich viele Jahre“ (Deutsch, *Erinnerungen* S. 222).

aufhielt, die Wohnung seines Bruders als „Zwischenlager“ genutzt, oder wollte Josef sich aufgrund des außerordentlichen Erfolgs der Sinfonie an deren Überlieferungsgeschichte im nachhinein einen größeren Anteil zukommen lassen als ihm eigentlich zustand? Wie auch immer – Tatsache ist, dass das Manuskript in Graz angelangt ist und von dort über Herbeck seinen Weg zurück nach Wien fand.

Dreiunddreißig Jahre nach dem Tod Schuberts, zu dem Zeitpunkt, als der besagte Brief von Josef Hüttenbrenner bei Herbeck eintraf, hatte sich im Wiener Musikleben viel verändert. Die Sorge um die Verbreitung von Schuberts Werken lag nun nicht mehr in den Händen seiner persönlichen Freunde, sondern war auf die nächste Generation von Schubert-Verehrern und -Liehabern übergegangen, die oft wichtige Positionen einnahmen. Zugleich hat das Maß an Öffentlichkeit zugenommen, so dass ein deklarerter Anspruch entstand, im Privatbesitz befindliche Kompositionen nicht wenigen „Geweihten“ vorzuenthalten, sondern das breite Publikum daran Anteil nehmen zu lassen. Diese Haltung wird etwa bei Kreißle von Hellborn deutlich, der nach Bekanntwerden der Existenz der „Unvollendeten“ in seiner Biographie ganz offen Anselm Hüttenbrenner als „intimen Freund Schuberts“ dazu auffordert, „das noch ganz unbekannte Werk des von ihm hochverehrten Meisters von Schloß und Riegel zu befreien, um die Freunde der Schubert'schen Muse damit bekannt zu machen.“⁶⁰ Auch Hanslick klagt über den besonders eifrigen, zugleich aber auch besonders nachlässigen Umgang mit Schubert-Quellen:

„Unter den sogenannten ‚Schubertfreunden‘ par excellence stechen zwei charakteristische Gruppen hervor: die Sorglosen und die Hartnäckigen, oder auch, physikalisch gesprochen, die Centrifugalen und die Centripetalen. Die ersteren lassen ruhig Schubert's Manuscripte nach allen Weltgegenden zerflattern [...]. Die Hartnäckigen hingegen oder Centripedalen haben zwei oder drei Perlen aus Schubert's Nachlaß in's Trockene gebracht, halten sie aber vor lauter Freundschaft für den Verewigten und lauter Verachtung der Lebenden in irgend einem Koffer verschlossen, mit dessen Schlüssel sie sich zu Bette legen.“⁶¹

Bald hatte sich dieses Feindbild auch auf die beiden Brüder Hüttenbrenner übertragen. Kreißle etwa spitzte die oben zitierte Äußerung von Doppler in seiner Schubert-Biographie zu, indem er meinte, „die Freundschaft [zwischen Josef Hüttenbrenner und Schubert] habe nur so lange gedauert, als sich beide nicht näher gekannt haben“.⁶² Nach dem Tod Schuberts hat sich Josefs Begeisterungswille offensichtlich auf das Werk seines Bruders Anselm übertragen, das er in seiner Bedeutung völlig überschätzte. Möglicherweise war es seine Äußerung dem Beethoven-Biographen Thayer gegenüber, „in der Ballade übertrifft Anselm den Schubert“,⁶³ durch die sich selbst noch Otto Erich Deutsch von dieser negativen Stimmungsmache mitreißen ließ. Bei der Kommentierung von entsprechenden Dokumenten vermutet Deutsch in Josef Hüttenbrenner einen „ungegeschickten Freund“ Schuberts, dem „in Einzelheiten so wenig wie Rochlitz zu

60 Kreißle, Schubert S. 255f; von ihm stammt auch der Ausdruck „Geweihte“ (S. 256, Fußnote 1).

61 Eduard Hanslick, Aus dem Concert-Saal, Wien 1897/2, S. 391.

62 Kreißle, Schubert S. 126, Fußnote 1.

63 Deutsch, Erinnerungen S. 218.

trauen“ ist, und in dessen Briefen er ohne Grundlage „den geistigen Verfall des Schreibers“ bzw. „die Verwirrung in Josefs Geiste“ zu erkennen glaubt.⁶⁴ Auf Deutsch geht auch die erst kürzlich widerlegte Annahme zurück, dass das Dankeschreiben an den Musikverein nicht von Schubert selbst stammt, sondern von Hüttenbrenner gefälscht wurde.⁶⁵

Das andere Feindbild „Anselm Hüttenbrenner“ wurde besonders von Herbeck gezeichnet, der selbst ein äußerst schwieriger Charakter gewesen sein muss und in Wien vielfach angefeindet wurde. Herbecks Interesse an der „Unvollendeten“ war nicht selbstlos, laut seinem Sohn „bewahrte [er] während dieser Zeit [1860–65] ein tiefes Schweigen über die Existenz des Werkes, was wohl in dem berechtigten Ehrgeiz seine Ursache gehabt haben mag, der Erste sein zu wollen, der es dem Publikum vorführte.“⁶⁶ Angeblich verdanken wir es „der Beredsamkeit und Artigkeit des Hofkapellmeisters Herbeck“, die Sinfonie aus „den Tiefen egoistischen Alleinbesitzbewußtseins zu entreißen“,⁶⁷ auch wenn sogar Herbeck es anders darstellte. In seiner Biographie erfährt man, dass er bei seinem Besuch in Oberandritz bei Graz zunächst Interesse für Kompositionen von Anselm Hüttenbrenner selbst vorgab und erst, als dieser ihm dadurch Vertrauen schenkte, vorsichtig um Erlaubnis zur Abschrift der Sinfonie anfragte. Hüttenbrenner aber schlug von sich aus vor, gleich die originale Partitur nach Wien mitzunehmen, um dort das Aufführungsmaterial herausschreiben zu können. Die Anschuldigung, „Anselm Hüttenbrenner wollte das Werk lieber dem Untergang weihen, als es veröffentlichen“,⁶⁸ findet man in der Einleitung zu diesem Bericht, in dem dieser als „alter, lebensmüder Mann“, als „Sonderling“, der „seine Rechnung mit der Welt abgeschlossen hatte“ dargestellt wird.⁶⁹ Und ob die Anmerkung im Programmzettel der Uraufführung, „Herr Anselm Hüttenbrenner in Graz war so freundlich, das Original-Manuscript [...] freundlichst zu überlassen“ wirklich so freundlich gemeint war oder eher zynisch, bleibt dem Leser überlassen. Herbeck war jedenfalls den beiden Brüdern Hüttenbrenner noch im Todesjahr von Anselm (1868) „todeind“.⁷⁰

Die so entstandene Legende, dass die „Unvollendete“ von falschen Freunden Schuberts im Geheimen gehütet, vor der Öffentlichkeit versteckt gehalten und erst nach mehr als vierzig Jahren durch einen beherzten „Ritter“ gerettet wurde und glücklich wieder ans Tageslicht gelangen konnte, hat schon bei der Uraufführung wesentlich zur Mystifizierung des Werkes beigetragen. Diese abenteuerliche Geschichte zur Wiederentdeckung ist seitdem ebenso Teil der Wergeschichte wie sein fragmentarischer Charakter, und ist mittlerweile untrennbar mit der „Unvollendeten“ verbunden.

64 Deutsch, Dokumente S. 433 und S. 162, Deutsch, Erinnerungen S. 222 und S. 92.

65 Werner Aderhold, Vorwort zur NGA V/3 S. XII.

66 Siehe dazu Herbeck, Lebensbild S. 165.

67 Hanslick, Concert-Saal S. 392; Bericht zur Uraufführung in den „Wiener Blättern für Theater, Musik und Kunst“, abgedruckt in: Österreichische Musikzeitschrift 20 (1965), S. 608.

68 Herbeck, Lebensbild S. 166.

69 Op.cit. S. 164–169; S. 166.

70 Deutsch, Erinnerungen S. 221.

Schuberts Werkverständnis

„WHY was it unfinished?“ – Diese Frage, mit der T.C.L. Pritchard seinen Aufsatz „The unfinished Symphony“ von 1942 demonstrativ eröffnet,⁷¹ zieht sich als Konstante durch die ganze Fachliteratur. Sie ist gewiss berechtigt, zielt sie doch auf das Kernproblem der Komposition. Doch die eigentliche Frage, die jener vorangeht, ist eine andere: Wie hat der Komponist selbst das Werk verstanden? Dass er die beiden Sätze in ihrer Qualität geschätzt hat, scheint aus den dargelegten Fakten klar hervorzugehen. Doch war er zu dem Zeitpunkt, als er die Partitur aus der Hand gab, der Ansicht, dass es sich dabei um ein unvollendetes Werk handelt, oder hat er die zweisätzige Sinfonie für ein abgeschlossenes Ganzes gehalten?

Mit dem Auftauchen des herausgetrennten Partiturblattes, welches zeigt, dass Schubert nicht nur in den Entwürfen, sondern auch in der Partiturausfertigung einen dritten Satz abgebrochen hat, schien die Frage im Sinn des Fragments entschieden worden zu sein. Maynard Solomon hat aber in einem kürzlich erschienenen Aufsatz zurecht darauf hingewiesen, dass mit den gegebenen Fakten noch nicht alles gesagt ist. Schubert könnte ja seine Intention im Verlauf des Arbeitsprozesses geändert haben, etwa mit der Idee einer viersätzigen Sinfonie begonnen, schließlich sich aber doch für das Experiment einer Zweisätzlichkeit entschieden haben.⁷² Nachdem die autographen Partituren hinsichtlich dieser Frage uneindeutig ist – es fehlt z.B. ein „fine“ am Ende des zweiten Satzes oder ein entsprechender Hinweis am Titelblatt – und wir keine verbalen Äußerungen des Komponisten dazu kennen, sind die Voraussetzungen für eine klare Antwort ungünstig. Im Folgenden sollen zumindest einzelne Punkte diskutiert werden, die für oder gegen die Fragmenthaftigkeit der „Unvollendeten“ (manchmal auch für beides) sprechen, auch wenn wir keine endgültige Lösung des Problems erwarten dürfen.

– Das herausgetrennte Partiturblatt

Schubert hat den Arbeitsprozess an der *Sinfonie in h* mindestens zweimal, möglicherweise sogar dreimal abgebrochen: bei der ersten Niederschrift als Particellentwurf im Trio des dritten Satzes (siehe Abbildung 9, S. 234), in der Partiturausfertigung zu Beginn des Scherzos (siehe Abbildung 10, S. 234), und mit dem Heraustrennen der letzten, unvollständig beschriebenen Partiturseite, sehr wahrscheinlich von seiner eigenen Hand. Unklar, für das Verständnis von Schuberts Werkintention jedoch äußerst interessant, ist der Zeitpunkt, zu dem das Blatt entfernt wurde. Geschah dies direkt im Anschluss zum Abbruch der Partiturniederschrift, dann können beide Ereignisse zu einem einzigen zusammengezogen

71 T.C.L. Pritchard, The Unfinished Symphony, *The Music Review* 3 (1942), 10–32.

72 Maynard Solomon, Schubert's „Unfinished“ Symphony, *19th Century Music* 21 (1997), 111–133; Solomon macht dabei auch auf die unwahrscheinliche, theoretisch aber doch denkbare Möglichkeit aufmerksam, dass Schubert mit der Absicht begann, nur eine zweisätzige Sinfonie zu schreiben, dann aber doch fortgesetzt hat (S. 112).

werden; andernfalls handelt es sich um einen dreifachen Abbruch. Von zahlreichen anderen Beispielen wissen wir, dass bei komplexeren Manuskripten das Entfernen von einzelnen Partiturblättern zu den praktizierten Korrekturverfahren Schuberts gehörte. Möglicherweise belegt also das Heraustrennen des Blattes die Intention für eine mehrsätzige Sinfonie, deren korrigierte Fassung auf der nächsten freien Partiturseite fortgesetzt werden sollte – auch wenn für uns keine offensichtlichen kompositorischen Gründe zu erkennen sind. In der zweiten Version der Ereignisse kann man diesen Akt genau umgekehrt interpretieren: Zu einem späteren Zeitpunkt (vermutlich, als die Partitur für die Widmung bereitgestellt werden sollte) entscheidet sich Schubert, den dritten Satz nicht weiterzuschreiben, die Sinfonie also in ihrer Zweisätzlichigkeit zu belassen, und trennt, um den Reinschriftcharakter der Partitur zu bewahren, das Blatt vorsichtig heraus. Letzteres würde auch erklären, warum er die erste Partiturseite des Scherzos, das sich ja auf der verso-Seite des zweiten Satzes befindet, nicht durchgestrichen und sogar in die Paginierung einbezogen hat. Das herausgetrennte Blatt ist jedenfalls nicht paginiert worden.

– Die Gattungstradition

Wenn Schubert tatsächlich die „Unvollendete“ als abgeschlossen betrachtete, dann hat er gewusst, dass er mit ihrer Zweisätzlichigkeit gegen die geltende Gattungstradition verstößen und ein absolutes Novum geschaffen hat. Im historischen Rückblick blieb dieser Typus lange Zeit eine Einzelerscheinung. Eine Sinfonie, die nicht aus vier Sätzen bestand, war sogar zur Zeit der Uraufführung von D 759 noch ungewöhnlich. Selbst mit Wissen ihrer Unvollständigkeit hat man sich damals ja bemüht gefühlt, zumindest einen Schlussatz aus einer anderen Sinfonie Schuberts anzuhängen, um das musikalische Ereignis sozusagen abzurunden.⁷³

Der Hinweis, dass zum Zeitpunkt der Komposition der „Unvollendeten“, also Anfang der 1820er-Jahre, zweisätzige Sonaten von Beethoven (möglicherweise auch von Schubert selbst⁷⁴) bereits die traditionelle Anlage des Zyklus durchbrochen hätten, ist nicht ganz treffend. Dabei handelt es sich um Werke einer anderen Gattung, der gegenüber der Sinfonie ein geringerer Stellenwert zukam.

– Die Musik selbst

Doch warum gehen wir nicht von der Musik selbst aus und suchen nach Kriterien, die für eine Zwei- oder Viersätzlichigkeit sprechen? Dazu gibt es bereits Überlegungen: oft bloß als Feststellung (Vetter), manchmal mit rhetorischen Mitteln (Müller-Blattau), einige wenige mit konkreteren Argumenten (Andraschke). Die Ge nannten seien im folgenden stellvertretend für andere zitiert:

„Das Bruchstück [ist] in seiner Zweisätzlichkeit [...] innerlich vollendet.“⁷⁵

73 Vgl. dazu S. 327f.

74 Siehe dazu S. 219f.

75 Walther Vetter, Der Klassiker Schubert, Band I, Leipzig 1953, S. 274.

„Im Gesamtverlauf also halten sich beide Sätze nahezu die Waage, wobei der zweite Satz ein stärkeres Gewicht auf dem eigentlichen Schlußweisenden [?] hat. War hier wirklich noch Raum für ein Scherzo oder ein Ansatzpunkt für ein Finale?“⁷⁶

„Die Bezogenheit und Verwandtschaft der beiden Sätze lässt sie als insgesamt geschlossen und abgerundet erscheinen. Daher wohl wirken sie beim Anhören nicht als Fragment, und die Frage nach der Viersätzigkeit stellt sich wohl vor allem aus historischen Gründen, wegen des Sinfonie-Zyklus.“⁷⁷

Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch der in der Fachliteratur immer wieder angesprochene Versuch von Arnold Schering, mit Hilfe hermeneutischer Methoden eine Parallele zwischen Schuberts Traumerzählung und D 759 herzustellen:

„Erweist sich, wie die Analyse darum wird, die Symphonie als Spiegel der von Schubert dichterisch gefassten Erlebnisse, so erklärt sich, warum sie nur aus zwei Sätzen besteht. Man wird sie von nun an nicht mehr als „Unvollendete“ bezeichnen dürfen. Die Traumerzählung kennt keinen ‚dritten‘, keinen ‚vierten‘ Satz.“⁷⁸

Meines Erachtens führen weder hermeneutische Deutungen noch analytische Ansätze hier wirklich zum Ziel. Das Feststellen von Einheitlichkeit zwischen den beiden Sätzen entspricht insgesamt einer Entwicklungstendenz der romantischen Sinfonie,⁷⁹ und dass wir heute die beiden Sätze der „Unvollendeten“ nicht als unvollständig empfinden, liegt wohl daran, dass wir sie nie anders als zweisäfig gehört haben. Eine Argumentation ausschließlich auf der Basis des Notentextes ist daher für unsere Fragestellung nicht zwingend und unterliegt allzu sehr dem subjektiven Empfinden sowie tradierten Hörgewohnheiten. Und der hermeneutische Vergleich zwischen einem Musikstück und einem literarischen Text mag zwar anregend sein, ist aber als Argument sicherlich nicht tragfähig.

– Die Partitur

Bereits oben wurde festgestellt, dass Schubert, ausgehend vom Particellentwurf, die Ausarbeitung in Partitur als Reinschrift mit Ort und Datum auf einem integrierten Titelblatt angelegt hat. Eine Ortsangabe notiert Schubert aber nur dann, wenn eine Komposition außerhalb von Wien entsteht, oder wenn er das Manuskript jemandem verehren will. Zwei von vier anderen bekannten Beispielen mit der Angabe „Wien“ sind mit scherhaftem Text versehen (D 72, 365/2), die beiden anderen sind Abschiedsgeschenke für Freunde, die Wien verlassen: das

- 76 Joseph Müller-Blattau, Schuberts „Unvollendete“ und das Problem des Fragmentarischen in der Musik, in: Schmoll, Josef Adolf (Hg.), *Das Unvollendete als künstlerische Form. Ein Symposium*, Bern und München 1959, 141–153, S. 144.
- 77 Peter Andraschke, Franz Schubert. Sinfonie Nr. 7 h-moll „Unvollendete“ (D 759). Einführung und Analyse (Goldmann-Taschen-Partitur), Mainz 1982, S. 118.
- 78 Arnold Schering, Franz Schubert's Symphonie h-Moll („Unvollendete“) und ihr Geheimnis (Kleine deutsche Musikbücherei, Band 1), Würzburg-Aumühle (1939), S. 17.
- 79 Dass von der vielbeschworenen Einheitlichkeit zwischen den beiden ersten Sätzen auch das Scherzo betroffen ist, hat bereits Ernst Laaf in seiner Analyse gezeigt (Schuberts h-moll-Symphonie. Motivische Analyse zum Nachweis von erkennbaren Grundlagen ihrer Einheitlichkeit, in: *Gedenkschrift für Hermann Abert*, Halle 1928, S. 93–115).



Abbildung 12: Titelseite der Partitur

Lied *Abschied* D 578 („lebe wohl! Du lieber Freund“) zur Abreise von Schober nach Frankreich, und das *Allegretto in c für Klavier* D 915 zur Abreise von Ferdinand Walcher nach Venedig, beide Kompositionen auf Albumblätter notiert. War das Manuskript der „Unvollendeten“ also bereits am 30. Oktober 1822 ebenso dazu bestimmt, Wien zu verlassen?

Die Frage fordert Überlegungen zur Datierung heraus, die auch als Argument für eine mögliche Zweisätzlichigkeit der „Unvollendeten“ eine gewisse Rolle spielt. Aus den Angaben in zahlreichen anderen Manuskripten kann man schließen, dass Schubert – in welchem Stadium des Arbeitsprozesses er auch datierte – immer das jeweils geltende Datum festhielt. Ist etwa ein umfangreicheres Autograph am Kopf (also oberhalb der ersten Notenzeile) datiert, dann will Schubert damit nicht den generellen Beginn der Arbeit an der Komposition, etwa in Form von Entwürfen, festhalten, sondern genau jenen Tag, an dem er den Kopf ausfertigte und – normalerweise direkt im Anschluss daran – mit der Niederschrift des Notentextes im vorliegenden Manuskript begann.⁸⁰ Bei der „Unvollendeten“ ist die Abfolge der Arbeitsschritte jedoch nicht in aller Sicherheit gegeben. Schubert hat wahrscheinlich Titel und Unterschrift zu Beginn der Partiturniederschrift auf das Außenblatt notiert, möglicherweise auch Ort und Datum festgehalten. Dabei

⁸⁰ Siehe dazu Andrea Lindmayr-Brandl, „Wenn ich ein Stück fertig habe, fange ich ein anderes an.“ Datierung und Schaffensrhythmus bei Franz Schubert, in: *Musicologica Austriaca* 20 (2001), S. 119–136.

dachte er noch an ein mindestens dreisätziges Werk, denn die Niederschrift des Scherzos wurde ja zumindest noch begonnen. Leichte Unterschiede in den Tintenfarben lassen jedoch den Verdacht aufkommen, dass Ort und Datum erst später, nämlich mit Abschluss der Arbeit in diesem Manuscript, hinzugefügt wurden (siehe Abbildung 12, S. 254). Das würde dann einem „fine“-Hinweis für eine zweisätzige Sinfonie gleichkommen, die dadurch als eigenständiges Werk dekriert wäre.

– Das Fehlen der Sinfonie in den Dokumenten

Die Tatsache, dass die „Unvollendete“ weder vom Komponisten selbst noch von einem seiner Zeitgenossen in den Dokumenten erwähnt wird, ist bemerkenswert. In dem oft zitierten Schreiben an Josef von Spaun vom 7. Dezember 1822 nennt Schubert eine Anzahl von Kompositionen, die er kürzlich fertiggestellt hatte – die Wandererfantasie, mehrere Goethe-Lieder und die As-Dur Messe – und schließt diese Aufzählung mit den Worten: „Nun habe ich Dir alles, was ich von mir u. meiner Musik neues sagen konnte, gesagt [...].“⁸¹ Zumindest damals hatte Schubert also seine Sinfonie offensichtlich nicht als Werk anerkannt und vielleicht noch die Absicht, daran weiterzuarbeiten.

Dass wir D 759 nicht in den Werklisten finden, die Schubert in späteren Jahren als Angebot zur Drucklegung ausländischer Verlage verfasste,⁸² ist anders erklärbar: Das Autograph war ja längst aus der Hand gegeben und hatte den Besitzer gewechselt. Zudem hatten Sinfonien damals ohnehin geringe Chance auf eine Publikation. Dass aber Schubert das Werk nicht einmal im Gespräch mit Freunden erwähnt haben dürfte, was zumindest in deren Erinnerungen einen Niederschlag gefunden hätte, und man bis zu der Wiederentdeckung der „Unvollendeten“ nicht einmal vage von ihrer Existenz wusste (wie dies etwa bei der „Gasteiner Sinfonie“ der Fall war), spricht gegen die Annahme, dass D 759 vom Komponisten als selbständiges, abgeschlossenes Werk verstanden wurde.

– Der Widmungsträger

Auch der Widmungsträger, der – wie oben bereits dargestellt wurde – leider nicht eindeutig aus den Dokumenten hervorgeht, ist für die Argumentation von Bedeutung. Denn es ist ein Unterschied, ob Schubert das Manuscript nur einem Freund und Kollegen widmete, der auch zwei qualitätvolle Sätze einer fragmentarischen Sinfonie wertschätzen konnte, oder dem Steiermärkischen Musikverein, der als Institution, der man noch dazu zu Dank verpflichtet war, gewiss andere Ansprüche stellte. Vor allem der letztere Fall spräche für die intendierte Zweisätzlichigkeit.

Obwohl wir wissen, dass das Manuscript nie offiziell in den Besitz des Steiermärkischen Musikvereins kam, so gelangte es doch in die Hände seines Direktors.⁸³ Möglicherweise hatte Anselm den offiziellen Akt der Übergabe eben

⁸¹ Deutsch, *Dokumente* S. 172f.

⁸² Briefe an Probst und Breitkopf & Härtel vom 12.8.1826, Brief an Schott vom 21.2.1828 (*Deutsch, Dokumente* S. 371f. und S. 495).

⁸³ Da wir den Zeitpunkt der Übergabe nicht wissen, können wir allerdings nicht sagen, ob Anselm Hüttentrenner damals schon Direktor war.

deshalb nicht vorgenommen, weil die Sinfonie zumindest in seinen Augen eine unvollständige Komposition darstellte. Sein Verhältnis zum Musikverein war zwiespältig, in seinen Erinnerungen spricht er von „Halbmusikern oder Halbpelzern“, die „trotz ihrer Theorielosigkeit alles besser wissen und verstehen“.⁸⁴ Und so mag er, als er 1839 das Amt aufgab, das Autograph der „Unvollendeten“ endgültig an sich genommen haben. Doch das ist wieder nur Spekulation.

– Die Aufführungspraxis

Ob Schubert, als er das Manuskript der „Unvollendeten“ aus der Hand gab, eine Aufführung der Sinfonie in Graz erhofft hatte, hängt davon ab, ob er diese als abgeschlossenes Werk oder als Fragment verstanden hatte. War letzteres der Fall, so ist dies eher unwahrscheinlich. Denn auch wenn das Publikum der Zeit in Konzerten oft mit Einzelsätzen oder Arien aus mehrteiligen Werken konfrontiert wurde, so stand doch jeweils das abgeschlossene Ganze im Hintergrund.⁸⁵ Wenn aber die Komposition tatsächlich mehr war als eine interne Freundesgabe und von der Werkintention her vollständig, dann waren Schuberts Hoffnungen umso begründeter. Der Steiermärkische Musikverein hatte ja bereits mehrmals an Aufführungen von kleineren Werken Schuberts mitgewirkt und organisierte mehrere Konzertreihen.⁸⁶ Trotzdem kam die „Unvollendete“ dort weder in einem noch in zwei Sätzen zum Erklingen, laut Josef Hüttenbrenner „wollte sie nirgends ins Orchester kommen“.⁸⁷

Die Meinung von Brian Newbould bzw. Maynard Solomon, eine Aufführung hätte Schubert geholfen, das Werk zu vollenden, oder sich zumindest zu entscheiden, ob die Sinfonie in ihrer Zweisätzigkeit endgültig bestehen soll, teile ich nicht.⁸⁸ Eine Entscheidung über ihren Status war meines Erachtens bereits zu dem Zeitpunkt getroffen, als er die Partitur ohne Zweischrift aus der Hand gab und nicht damit rechnen konnte, diese jemals wieder zurückzubekommen.

⁸⁴ Deutsch, *Erinnerungen* S. 81.

⁸⁵ Auch die vom Steiermärkischen Musikverein gepflegte Praxis, mit der Ausnahme bei Werken von Beethoven nur einzelne Sätze von vollständigen Sinfonien ins Programm zu nehmen, bestätigt diese Haltung (Maynard Solomon, Schubert's „Unfinished“ Symphony, 19th Century Music XXI [1997], S. 111–133).

⁸⁶ Solomon, op.cit. S. 122.

⁸⁷ Deutsch, *Erinnerungen* S. 222; möglicherweise ist diese Äußerung, die nach der Uraufführung der Sinfonie getan wurde, eher als Entschuldigung für das langjährige Schweigen über den Besitz des Manuskripts zu verstehen denn als historische Tatsache.

⁸⁸ Brian Newbould, Schubert and the Symphony: a New Perspective, London 1992, S. 183; Maynard Solomon, Schubert's „Unfinished“ Symphony, 19th Century Music 21 (1997), S. 111–133, S. 128.

2. „GESANG DER GEISTER ÜBER DEN WASSERN“

„Als Herbeck im Frühlinge 1857 eines Tages in den Spina'schen Musikladen am Graben eintrat, wo er oft stundenlang in alten Schartecken herumzuwühlen pflegte, bemerkte er, daß der Geschäftsführer, Namens Doppler, eben einen Pack Manuscrite bei Seite schob. Auf die Frage, was das Paket enthalte, antwortete Doppler nonchalant im reinsten Wienerisch: „Nix als Schmarr'n“. Herbeck aber erschien dieses Urtheil doch nicht competent, und er ließ sich die Mühe nicht verdrießen, den ganzen Stoß Papiere aufmerksam durchzublättern. Plötzlich hielt er inne, denn er war auf ein Manuscript Schubert's gestoßen.“⁸⁹

Was Johann Ritter von Herbeck, damaliger musikalischer Leiter des Wiener Männergesang-Vereins, hier gefunden hatte, war das Autograph vom *Gesang der Geister über den Wassern* D 714, einer Komposition für acht Männerstimmen mit Streicherbegleitung über einen Text von Goethe. Schon bei der ersten Leseprobe entpuppte sich dieses Werk als echtes Juwel, und die Begeisterung dafür war allgemein groß. Herbeck beschrieb die erste öffentliche Aufführung am 31. Dezember 1857 als „einen vollständigen Triumph. Kann ein Ereignis in den Ver einsproductionen genannt werden. Wird nach stürmischem Applaus wiederholt.“⁹⁰ Für ihn war dieser Quellenfund (und der damit verbundene Erfolg) ein Schlüsselerlebnis, welches seinen Schubert-Enthusiasmus entzündete, der letztlich auch zur Wiederentdeckung der *Sinfonie in h-moll* D 759 (der „Unvollendeten“) führte. Herbeck fuhr nicht nur fort, in alten Beständen nach unbekannten Schubertiana zu forschen, sondern bemühte sich als zentrale Figur des Wiener Musiklebens auch in besonderem Maße um die Aufnahme von Schubert-Werken in das Konzertrepertoire.

Der *Gesang der Geister über den Wassern*, dessen hoher Stellenwert innerhalb des Schubertschen Œuvres etwa daran abmessbar ist, dass mit ihm die musikalischen Darbietungen anlässlich der Einweihung des Schubert-Denkmales eröffnet wurden, wirkte also für die Schubert-Rezeption in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Wien wie ein Katalysator. Diese besondere Wertschätzung hält bis heute an, Nikolaus Harnoncourt bezeichnet es als „eines der herrlichsten Vokalwerke Schuberts, die ich kenne.“⁹¹ Dazu trägt sicherlich auch die ungebrochene Goethe-Rezeption bei und die besondere Qualität der Textvorlage. Die Parallelen zwischen der menschlichen Seele, dem Schicksal des Menschen und den Naturelementen Wasser und Wind, einem echt romantischen Naturtopos, hat Schubert kongenial in Musik gesetzt.⁹²

89 Ludwig Herbeck, Johann Herbeck. Ein Lebensbild, Wien 1885, S. 53.

90 Herbeck, *Lebensbild* S. 61.

91 Fernsehinterview anlässlich der Styriarte 1997, bei der Harnoncourt das fragmentarische Oratorium *Lazarus* D 689 mit dieser Komposition abschließt. Vgl. dazu den Abschnitt „Vervollständigungen“, S. 327.

92 Siehe dazu Walther Dürr, Zwischen Liedertafel und Männergesang-Verein: Schuberts mehrstimmige Gesänge, in: *Zeichen-Setzung* S. 151–169. Reprint aus: *Logos Musicae* (Festschrift für Albert Palm), Wiesbaden 1992, S. 36–54; sowie Dietrich Berke, „Gesang der Geister über den Wassern“: die mehrstimmigen Gesänge, in: *Jahre der Krise* S. 39–47.

Text

Gesang der Geister über den Wassern

Goethe's Werke. Zweyter Band. Stuttgart und Tübingen. J.G. Cotta 1815, S. 52–53

1.

- 1 Des Menschen Seele
- 2 Gleicht dem Wasser:
- 3 Vom Himmel kommt es,
- 4 Zum Himmel steigt es,
- 5 Und wieder nieder
- 6 Zur Erde muß es
- 7 Ewig wechselnd.

2

- 1 Strömt von der hohen,
- 2 Steilen Felswand
- 3 Der reine Strahl,
- 4 Dann stäubt er lieblich
- 5 In Wolkenwellen
- 6 Zum glatten Fels,
- 7 Und leicht empfangen,
- 8 Wallt er verschleyernd,
- 9 Leis rauschend⁹⁴
- 10 Zur Tiefe nieder.

3.

- 1 Ragen Klippen
- 2 Dem Sturz¹ entgegen,
- 3 Schäumt er unmuthig
- 4 Stufenweise
- 5 Zum Abgrund.

4.

- 1 Im flachen Bette
 - 2 Schleicht er das Wiesenthal hin,
 - 3 Und in dem glatten See
 - 4 Weiden ihr Antlitz die Gestirne.⁹³
- 1 Wind ist der Welle
 - 2 Lieblicher Buhler;
 - 3 Wind mischt von Grund aus
 - 4 Schäumende Wogen.

6.

- 1 Seele des Menschen,
- 2 Wie gleichst du dem Wasser!⁹⁵
- 3 Schicksal des Menschen,
- 4 Wie gleichst du dem Wind!

Wenige der Liebhaber dieser Komposition wissen, dass das bekannte Werk nicht ein einmaliger, genialer Wurf ist, sondern das Endglied einer Kette von Bearbeitungen desselben Textes. Diese „Vorstufen“ waren bislang ohne genaue Kenntnis vom konkreten Status der einzelnen Bearbeitung vom Nimbus des Fragments umgebenen. Im Folgenden wird es daher vor allem um die Frage gehen, welche dieser Vertonungen in welcher Form als Fragmente zu verstehen sind. Abschließend sollen die vollständigen Vertonungen des Goethe-Textes und der Zusammenhang der vier Bearbeitungen angesprochen werden.

Jene Fragen, die durch die Verfügbarkeit der zwischenzeitlich wieder verschollenen „Herbeck-Partitur“ entstanden sind, habe ich an anderer Stelle diskutiert.⁹⁶ Die dabei neu gewonnenen Erkenntnisse – nämlich dass der Entwurf zu D

93 Ende D 705

94 Anfang D 484

95 Ende D 484

96 Andrea Lindmayer-Brandl, Über Bearbeitungen, Fassungen und ‚Veränderungen‘ im Werk von Franz Schubert. *Gesang der Geister über den Wassern* D 714, *Erlkönig* D 328 und *Gesänge des Harfners aus „Wilhelm Meister“* D 478, in: Schubert : Perspektiven I (2001), S. 3–20. Siehe dazu auch Ernst Hilmar, Schuberts „Gesang der Geister über den Wassern“. Das „wiederaufgefundene“ Autograph von D 714, in: *Schubert durch die Brille* 10 (1993), S. 7–(24).

714 keine eigenständige Fassung, sondern unmittelbare Vorstufe zum Werk ist, und dass Schubert eigenhändige Revisionen der bereits abgeschlossenen Komposition vorgenommen hat, hier gezählt als zweite Fassung – sind in den vorliegenden Text bereits eingearbeitet.

Die Chronologie der Quellen

Schuberts Interesse für Texte von Johann Wolfgang von Goethe, den er selbst als „musikalisches Dichter-Genie“⁹⁷ bezeichnete, begann schon in frühen Jahren. Mit *Gretchen am Spinnrade* D 118 gelang ihm gleich beim ersten Anlauf eine Vertonung von außergewöhnlich hoher musikalischer Qualität. Die Komposition gilt auch heute noch als Zäsur in der Entwicklung des Klavierliedes. Fast bis zum Ende seines Lebens griff Schubert immer wieder auf Goethe-Texte zurück, zweimal versuchte er sogar mit dem verehrten Meister selbst in Kontakt zu kommen, um dessen Interesse für seine Liedvertonungen zu wecken. Dass dieser beide Male keine Reaktion zeigte, ist bekannt.

Als Schubert im September 1816 erneut zu einer Publikation von Goethe griff – vermutlich war es der zweite Band der gesammelten Werke im Verlag Cotta –, konnte er noch hoffen, dass der im April abgeschickte erste Brief und das beigelegte Liederheft die Wertschätzung des „Dichterfürsten“ finden würden.⁹⁸ Diesmal interessierte sich Schubert für den Komplex der aus „Wilhelm Meister“ stammenden „Lieder“, die den Romanfiguren Mignon und dem Harfner in den Mund gelegt werden⁹⁹ und erstmals auch für den *Gesang der Geister über den Wassern*. Die Vertonungen der genannten Texte sind alle für Singstimme und Klavier angelegt und heute – so weit noch erhalten – auf mehreren Autographen in verschiedenen Bibliotheken zerstreut.¹⁰⁰ In allen vier Manuskripten sieht man die Hand des „arbeitenden“ Komponisten, der im Prozess des Schreibens mit Verlaufskorrekturen, nachträglichen Ausstreichungen und in mehreren Anläufen an der ersten Niederschrift der Lieder feilt. Dementsprechend ist der *Gesang der Geister* D 484 in einer flüchtigen Entwurfsschrift notiert. Sind die damals entstandenen Vertonungen der Texte aus „Wilhelm Meister“ in späteren Jahren überarbeitet und als kleiner „Zyklus“ als Opus 12 in den Druck gegangen, so hatte im Gegensatz dazu die Bearbeitung des „Geistergesangs“ als Klavierlied keine vergleichbare „Karriere“ erfahren. Schuberts Auseinandersetzung mit diesem Text sollte eine andere Wendung nehmen.

97 Tagebucheintragung vom 14. Juni 1816, *Deutsch, Dokumente* S. 43.

98 Josef v. Spaun an Goethe, Wien am 17. April 1816, *Deutsch, Dokumente* S. 40f.

99 Marius Flothuis, Franz Schubert's Compositions to Poems from Goethe's „Wilhelm Meister's Lehrjahre“, in: Notes on Notes, hg. von dems., o.O. 1974, S. 87–138.

100 Pn Ms. 287 (D 481); Wn Mus.Hs. 42.000 (D 478/1,3 1. Fassung) + Wst MH 88/c (D 478/3,2 1. Fassung, D 484), Wst MH 89/c (D 478/2 1. Fassung, 2. Bearbeitung, D 469)

Übersicht zum Quellenbestand

D-Nr.	Typus	Entstehung	Autograph	Kurzbeschreibung/ Status
D 484	Klavierlied	Sept. 1816?	Wst MH 88/c	64 Takte Bruchstück, entwurfsartig vollständige Komposition
D 538	Männerquartett a cappella	März 1817	verschollen (2 zeitig. Abschriften)	
D 705	Männerquartett mit Klavier	Dez. 1820	STu (Kopie: Wst 14.473)	abgebrochener Partiturer- entwurf
D 714	Männeroktett mit Streichern	Dez. 1820	B Mus.ms. I 8 (Kopie: Wst 13.675)	unvollständig überlieferter Partiturentwurf zu Wst MH 15.803/c / Ü-Frag B (= D ¹ 704)
		Febr. 1821	Wst MH 15.803/c	vollständige Komposition, 1. Fassung (1858 Druck: Spina/ Herbeck)
		1821/22?	Wst MH 15.803/c	Revisionen mit Rotstift, 2. Fassung

Ein halbes Jahr nach der ersten Bearbeitung, im März 1817, griff Schubert wieder nach demselben Gedichtband von Goethe. Inzwischen war viel geschehen: Neben mindestens 36 neuen Liedkompositionen, bevorzugt nach Texten von Johann Mayrhofer und Matthias Claudius, entstanden in diesem kurzen Zeitraum unter anderem das *Magnificat in C* D 486 sowie die Fünfte Sinfonie D 485. Angesichts dieser Schaffensintensität ist es eher unwahrscheinlich, dass Schubert die erste Bearbeitung vom *Gesang der Geister über den Wassern* noch im Kopf hatte und zielbewusst eine erneute, vielleicht „verbesserte“ Vertonung anstrehte – auch wenn er schließlich auf eine zentrale Passage der Erstvertonung zurückgriff (dazu unten mehr). Vielmehr scheint das Blättern im Buch, aus dem er nun auch das Gedicht Ganymed auswählte, zu einer neuerlichen Musicalisierung des Goethe-Textes angeregt zu haben. Diesmal entscheidet sich Schubert für eine andere Besetzung, statt Singstimme und Klavier wird ein Männerquartett als Klangkörper gewählt. Dadurch wechselt er freilich auch das Genre, denn mit dieser Besetzung siedelt er nun die Vertonung im Bereich der geselligen Männerrunden an. (Die Zeit der Liedertafeln und Männergesang-Vereine ist damals zumindest in Wien noch nicht reif.)¹⁰¹ Doch die Art und Weise, wie er den Text vertont – nämlich, laut Dürr, im Stil eines anspruchsvollen Madrigals – lässt erkennen, dass bereits zu diesem Zeitpunkt der Anspruch der Komposition die üblichen aufführungspraktischen Anforderungen weit übersteigt. Im Gegensatz zum Klavierlied D 484 ist von der zweiten Vertonung kein Autograph erhalten geblieben. Die Überlieferung stützt sich allein auf zwei zeitgenössische Abschriften.

Dreieinhalb Jahre sollten vergehen, bis Schubert eine weitere Bearbeitung desselben Textes in Angriff nahm. Mit Dezember 1820 – dem gleichen Monat, in

101 Vgl. dazu Dürr, *Liedertafel*.

dem das *Streichquartett in c* D 703 abgebrochen wurde – datiert eine Niederschrift, die heute in der Memorial Library of Music (Stanford University) aufbewahrt wird. Und wieder ist die Besetzung verändert; zum vierstimmigen Männerquartett tritt ein Klaviersatz hinzu, der mehr ist als eine bloße Unterstützung des Vokalensembles. Die Komposition wird jedoch nicht zu Ende geführt, die letzten beiden Strophen bleiben unvertont, und auch der Klavierpart ist ab der dritten Textzeile nur in den Zwischenspielen angedeutet und sonst unausgeführt geblieben.

Eine weitere Vertonung desselben Textes, ebenfalls als Partiturentwurf, schließt zeitlich direkt an, indem er dieselbe Datierung wie die dritte Bearbeitung D 705 trägt. Die Besetzung ist nochmals erweitert worden, statt der Klavierstimme finden wir nun ein auf drei Systemen notiertes Streicherensemble, bestehend aus zwei Violinen, zwei Violoncelli und einem Bass; das Männerquartett ist in den Stimmen nochmals geteilt, so dass ein Vokaloktett entsteht. Mit diesem Klangkörper verlässt Schubert auch besetzungsmäßig den Rahmen des Üblichen. Kein einziges anderes Werk dieses Genres ist im Satz der Vokalstimmen derart differenziert aufgefächert, und bei keiner anderen Komposition ist die Begleitung allein durch Streichinstrumente ausgeführt.¹⁰² Das Manuskript wird heute in Berlin verwahrt.

Erst zwei Monate später, im Februar 1821, macht sich Schubert an die Ausarbeitung des Entwurfs. Entgegen der in der offiziellen Schubert-Forschung vertretenen Meinung handelt es sich dabei nicht (gegenüber dem Partiturentwurf) um eine zweite Fassung des Werkes, sondern bloß um die Weiterführung desselben Arbeitsprozesses.¹⁰³ Das Autograph ist jenes, das Herbeck bei Spina auffand und heute in der Wiener Stadtbibliothek liegt. Anlass für die Ausführung mag eine Konzertveranstaltung gewesen sein, die Schubert das erste Mal die Gelegenheit bot, eigene Kompositionen einer breiten Öffentlichkeit zu präsentieren. Diese „große musikalische Akademie mit Declamation und Gemählde=Darstellungen verbunden“, veranstaltet von der „Gesellschaft adeliger Frauen zur Beförderung ihrer wohltätigen Zwecke“ fand im März 1821 statt, auf dem Programm stand neben dem „Geisterchor“ nichts Geringeres als der *Erlkönig* D 328 und das Männerquartett *Das Dörfchen* D 598.¹⁰⁴ Waren den beiden letzteren Kompositionen ein großer Erfolg beschieden, so ist der *Gesang der Geister über den Wassern* D 714 – im Gegensatz zu der so erfolgreichen Wiederaufführung durch Herbeck – bei seiner Uraufführung beim Publikum nicht gut angekommen und erhielt auch durchwegs negative Kritiken in den Wiener Kulturzeitungen. Leo-

¹⁰² Ganzes Orchester wird bei *Wer ist groß* D 110 und den beiden Gratulationskantaten D 294 und D 748 gefordert; nur Blasinstrumente bei *Nachtgesang im Walde* D 913 sowie den beiden eher zur Kirchenmusik zählenden Kompositionen D 954 und D 948.

¹⁰³ Siehe dazu Lindmayr-Brandl, *Über Bearbeitungen*. Vgl. das *Deutsch-Verzeichnis* S. 421 (Anmerkung zu D 714): „Der Entwurf der ersten Fassung bricht bei der Vertonung der vierten von insgesamt sechs Strophen ab, offenbar hat Schubert ihn nicht weitergeführt.“; Dürr, *Liedertafel* S. 161: „[...] auch diesen Entwurf bricht er nach 125 Takten ab.“ AGA 1891: „Erster Entwurf der zweiten Composition dieses Gedichtes“ (Anhang III.)

¹⁰⁴ Deutsch, *Dokumente* S. 116f.

pold Sonnleithner sah die Ursache für den Misserfolg darin, dass es „schwer faßlich“ sei und nicht genügend einstudiert war,¹⁰⁵ die Rezessenten monierten allzu gewagte harmonische Kühnheiten, formale Schwächen und einen Mangel an Ausdrucksstärke.¹⁰⁶ Kreißle von Hellborn schildert die Aufführungssituation nach „Versicherung“ des damals mitwirkenden Johann Umlauff besonders anschaulich:

„Die Sänger, erfüllt von der Erhabenheit des Tonwerkes, erwarteten rauschenden Beifall, die Zuhörer aber blieben stumm, und die acht Opfer musikalischen Unverständes zogen, wie von einem kalten Sturzbud überschüttet, verdutzt von dannen. Schubert selbst ärgerte sich nicht wenig über dieses dem Geisterchor beschiedene Fiasco.“¹⁰⁷

Dass Schubert sich von der negativen Reaktion des Publikums jedoch nicht beeindrucken ließ, zeigt die Tatsache, dass wenige Wochen nach der Uraufführung, am 30. März, der „Geisterchor“ erneut am Programm stand.¹⁰⁸ Diesmal war die Aufführung im Rahmen der „Musikalischen Übungen“ bei Ignaz von Sonnleithner halböffentliche, das Publikum wohl musikalisch gebildeter und offener gegenüber Neuem und Außergewöhnlichem. Trotzdem ist danach so etwas wie eine Rezeptionssperre eingetreten: Die Komposition ist weder bei den dokumentierten Abendunterhaltungen der Gesellschaft der Musikfreunde erklingen, in denen Vokalquartette als abschließende Nummer eine bedeutende Rolle spielten,¹⁰⁹ noch ist bei anderer Gelegenheit eine Aufführung nachweisbar.

Vielelleicht um gerade diese Sperre zu durchbrechen, hat Schubert an der Komposition weitergearbeitet. Mit Rötel und mit Bleistift sind in dasselbe Autograph nachträglich zunächst kleinere Korrekturen und Ergänzungen, dann aber weitreichende Kürzungen eingetragen worden, wodurch der Umfang des Werkes fast um ein Drittel reduziert wurde.¹¹⁰ In dieser zweiten Fassung, die vermutlich als Druckvorlage konzipiert war, ist das Manuskript in die Hände Diabellis gelangt. Dass dieser das Werk dann doch nicht veröffentlichte (das Manuskript in

105 Leopold von Sonnleithner (*Deutsch, Erinnerungen* S. 125f); vgl. dazu auch „Aus Rosenbaums Tagebuch“ (Dokumente S. 117), Viktor Umlauff von Franwell (*Deutsch, Erinnerungen* S. 432) sowie Berke, *Gesang der Geister* S. 41.

106 Dokumente 1 Nr. 74, Wiener allgemeine Theaterzeitung: „[...] eine Fluth von Monotonie und eine Überschwemmung empfindungsloser Stellen [...]“; Nr. 75 Wiener Allgemeine musikalische Zeitung: „[...] ein Akkumulat aller musikalischen Modulationen und Ausweichungen ohne Sinn, Ordnung und Zweck [...] Der Tonsetzer gleicht in solchen Kompositionen einem Großfuhrmann, der achtspännig fährt und bald rechts, bald links lenkt, also ausweicht, dann umgekehrt und dieses Spiel immerfort treibt, ohne auf eine Straße zu kommen.“; Nr. 76 Der Sammler: „Ein achtstimmiger Chor von Herrn Schubert fiel ganz durch. Die allzu große Verschwendung der Harmonie, und die planlose Anordnung waren daran Schuld.“ Vgl. dazu auch Nr. 96.

107 Kreißle, *Schubert* S. 207f.

108 Dokumente 1 Nr. 78 und *Deutsch, Erinnerungen* S. 395.

109 Siehe dazu Otto Biba, Franz Schubert in den musikalischen Abendunterhaltungen der Gesellschaft der Musikfreunde, in: Schubert-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum Schubert-Jahr 1978, hg. von F. Grasberger und O. Wessely, Wien 1978 (Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 19), S. 7–31.

110 Vgl. dazu Hilmar, *Gesang der Geister*, insbesondere die Abbildungen, sowie Lindmayr-Brandl, *Über Bearbeitungen*.

der Folge in den Besitz seines Nachfolgers Spina kam und schließlich dort von Herbeck entdeckt wurde), hatte sicherlich mit der ablehnenden Haltung des Publikums, den potentiellen Käufern, zu tun.

Der *Gesang der Geister über den Wassern* D 714 ist somit ein Paradebeispiel für das Auseinanderklaffen von Schuberts eigenen musikalischen Qualitätsvorstellungen und den Ansprüchen der Öffentlichkeit. Das mit „nach Sommer 1820 und vor Herbst 1824“ leider nur grob datierbare Dokument, in dem Schubert auf die Bitte Leopold Sonnleithners, des Organisators der „Abendunterhaltungen“, doch ein weiteres Vokalquartett zu komponieren, abschlägig antwortet, macht diese Kluft überdeutlich:

„Lieber H. v. Sonnleithner!

Sie wissen selbst, wie es mit der Aufnahme der späten [Vokal-]Quartetten stand; die Leute haben genug. Es könnte mir freilich gelingen, eine neue Form zu erfinden, doch kann man auf so etwas nicht sicher rechnen. Da mir aber mein künftiges Schicksal doch etwas am Herzen liegt, so werden Sie [...] wohl selbst gestehen müssen, daß ich mit Sicherheit vorwärts gehen muß und keineswegs mich der so ehrenvollen Aufforderung unterziehen kann.“¹¹¹

Überlieferungsfragmente

Der Partiturentwurf zu D 714 (= D¹ 704)

Die erste Niederschrift der vierten Bearbeitung beginnt in vollständig ausgeführter Partitur in zunächst sauberer Schrift und erweckt auf der ersten Seite nur insofern den Eindruck eines Entwurfs, als die Vorsätze ab der zweiten Akkolade fehlen. Mit Seitenwechsel wird die Schrift jedoch großzügiger, dann zunehmend flüchtig, und auch die Instrumentalstimmen werden auf der zweiten Manuskriptseite nur mehr bei Zwischenspielen oder bei eigenständiger Behandlung gegenüber dem Vokalsatz mehr oder weniger konkret angedeutet. In dieser typischen Entwurfsausfertigung bricht die Partitur nach 125 Takten, gegen Ende der vierten Strophe, mit Seitenende ab. Das Manuskript selbst besteht heute aus sieben Blättern: einer Lage von zwei Doppelblättern (fol. 1–4), einem Einzelblatt (fol. 5) sowie einem einzelnen Doppelblatt (fol. 6–7).

B Mus.ms. 18



¹¹¹ Deutsch, Dokumente S. 182. Vgl. dazu auch Dürr, Liedertafel S. 157f und Berke, *Gesang der Geister* S. 39f.

In der graphischen Darstellung der Manuskriptstruktur wird deutlich, dass ein achtes Blatt, das mit Blatt fünf ein Doppelblatt gebildet haben muss, heute fehlt.¹¹² Auf diesem Blatt war sehr wahrscheinlich auch die Fortsetzung des Entwurfs notiert, wobei allerdings fraglich ist, ob nicht noch ein weiteres Blatt mit den Schlusstakten des Entwurfs existierte. Rechnet man pro Seite circa neun Takte (das ist der Schnitt, der sich aus dem Vorhandenen ergibt), dann wären wohl noch ein bis zwei weitere Blätter vonnöten gewesen, um eine mit der späteren Ausfertigung vergleichbare Länge zu erzielen. Wie auch immer – der Partiturentwurf ist in der vorliegenden Form ein typisches Manuskriptfragment, das aufgrund von Blattverlusten abbricht, und nicht, weil Schubert die Arbeit am Entwurf an diesem Punkt eingestellt hat.

Die erste Bearbeitung D 484

Weitaus schwieriger zu beurteilen sind die Umstände der Überlieferung bei der ersten Bearbeitung als Klavierlied. Zunächst soll festgehalten werden, dass es sich dabei zwar um eine entwurfsartige Niederschrift handelt, bei der gleichbleibende Figurationen durch eine verkürzte Schreibweise wiedergegeben werden. Aber auch wenn diese Ausführung der Abbreviatur ungewöhnlich ist, so ist diese doch eindeutig auflösbar, lässt also keinen Interpretationsspielraum offen.¹¹³ Die Komposition ist demnach (zumindest in dem, was davon überliefert ist) nicht, wie im Kritischen Bericht der NGA zu lesen ist, ein „autographer Entwurf“, sondern eine vollständige erste Niederschrift.¹¹⁴

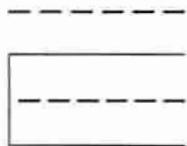
Einleitend wurde schon festgestellt, dass D 484 im Zusammenhang mit den Gesängen des Harfners aus „Wilhelm Meister“ D 478 entstanden ist, die sich auf heute geteilten Manuskripten befinden. Die insgesamt 64 Takte, die mit der Vertonung Ende der zweiten Strophe einsetzt und bis zur zweiten Textzeile der sechsten, letzten Strophe reicht (siehe die Textübersicht S. 258), füllen die Vorder- und Rückseite eines Blattes. Dieses Blatt bildet mit einem zweiten ein Doppelblatt, auf dessen zweiter Hälfte recto das Ende des „Harfenspielers II“, sowie die beiden ausgestrichenen, ersten Bearbeitungen des Harfenspielers III („Wer nie sein Brot mit Tränen aß“, D 478/2) Platz fanden; verso hat Schubert eine Vertonung von einem Text von Mayrhofer, *Rückweg* D 476, festgehalten:

112 Ich danke Herrn Clemens Brenneis von der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, für die Kontrolle der Manuskriptstruktur.

113 Siehe dazu die Ausgabe in *NGA IV/1* S. 210ff, bei der diese im Gegensatz zur AGA nicht aufgelöst, sondern in der originalen Schreibweise erscheinen (T. [16ff]).

114 *NGA IV/1* S. 290. Vgl. Dazu auch den Abschnitt: „Wann ist ein Werk fertig?“, S. 57. Diese Feststellung ist deshalb wichtig, weil es einen wesentlichen Unterschied macht, ob man einen (unvollständig ausgeführten) Entwurf oder eine fertig ausgeführte Niederschrift als Überlieferungsfragment untersucht. In ersterem Fall liegt zugleich ein Kompositionsfragment vor, in letzterem bloß ein Überlieferungsfragment.

Wst MH 88/c



1 D 484

2 D 478/3, D 478/2 bzw. D 476

Es ist offenkundig, dass zumindest der Beginn der Komposition bis zum erhaltenen Anschlussstück auf einem heute verloren gegangenen Manuskript notiert gewesen sein muss; weniger klar erscheint, ob der bruchstückhafte Text auch eine Fortsetzung gefunden hat. Dafür spricht zum einen der abrupte Abbruch am Seitenende, zum anderen die Abbruchstelle. Für den Abschluss der Komposition fehlt nur mehr die Vertonung von zwei Verszeilen, was vermutlich mit einigen wenigen Takten zu erledigen war (eventuell mit deren Wiederholung). Aus dem Studium von zahlreichen anderen Schubert-Fragmenten geht jedoch hervor, dass ein Abbruch am Arbeitsprozess einer Komposition nie so knapp vor dem Ende stattgefunden hat.¹¹⁵ Das Bruchstück von D 484 ist demnach mit großer Wahrscheinlichkeit ein Überlieferungsfragment, bei dem die Fortsetzung der Komposition auf einem eingelegten, heute verloren gegangenen Blatt notiert war.

Kompositionsfragmente

Die dritte Bearbeitung D 705

Die Vertonung vom „Gesang der Geister über den Wassern“ für Männerquartett und obligate Klavierbegleitung ist in seiner äußerer Anlage dem oben besprochenen Partiturentwurf von D 714 sehr ähnlich. Auch hier ist die Kopfseite mit Sorgfalt ausgeführt, sie trägt Titel, Dichter, Datum, Namenszug und Stimmenbezeichnung.¹¹⁶ Die Schrift ist flüssig, bewegt, aber nicht nachlässig, die Vorsätze fehlen wieder. Gleich ist auch der schlagartige Wechsel in eine Konzeptschrift beim ersten Seitenwechsel (T. 15), nach dem die Klavierstimme nur bei Zwischenspielen ausgeführt wird, und auch das nur andeutungsweise.

Der wesentliche Unterschied zu D 714 liegt im Abbruch. Handelt es sich dort mit großer Wahrscheinlichkeit um den Abbruch des Manuskripts, so liegt in diesem Fall eindeutig ein Kompositionsfragment vor: Auf der neunten Seite des Manuskripts bricht der Notentext nach sechs untextierten Takten ab, der Rest der Seite blieb unbeschrieben. Schubert komponierte die Textvorlage bis zum Ende der vierten Strophe und lässt die Vokalstimmen mit einem über zwei Takte gehaltenen Akkord in der Grundtonart Des ausklingen. Zur Andeutung eines Klavierzwischenspiels, das die vorangehenden Abschnitte entsprechend der Strophenstruktur voneinander trennen würde, ist es nicht mehr gekommen.

¹¹⁵ Vgl. dazu den Abschnitt „Der Abbruch“, S. 149.

¹¹⁶ Vgl. die Abbildung dieser Seite bei Hannes Bauer, Ein unbekannt gebliebener Entwurf Schuberts zu dem „Gesang der Geister über den Wassern“, in: Die Musik 21/1 (1928), S. 46f.

Überlegungen zur zweiten Bearbeitung D 538

Eine Überlegung wert ist der Status der ersten Bearbeitung für Vokalensemble, D 538. Da autographen Quellen dazu nicht erhalten sind, muss sich die Überlieferung auf zwei Abschriften aus dem engeren Freundeskreis stützen. Der Entstehungszeit der Komposition näher ist sicherlich die Abschrift von Josef Hüttenbrenner, der in seiner Zeit als selbsternannter „Privatsekretär“ Schuberts unmittelbaren Zugang zu dessen Autographen hatte.¹¹⁷ Sie ist als Teil der sogenannten Grazer „Schubert-Mappe“ in Privatbesitz und überliefert einen vierstimmigen Vokalsatz a cappella.

Erst nach Schuberts Tod, in der zweiten Hälfte der 1830er Jahre, hat Josef Witteczek dieselbe Komposition für seine umfangreiche Sammlung an Schubertiana abschreiben lassen. Sie wird heute zusammen mit anderer, ähnlich besetzter Musik für Vokalensembles als Band 37 der Sammlung Witteczek-Spaun in der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt.¹¹⁸ Sind die beiden Abschriften im Notentext zwar identisch,¹¹⁹ so sind bei Witteczek zusätzlich leer gebliebene Klaviersysteme unterhalb des Vokalsatzes notiert. Da die Kopien in der Sammlung Witteczek-Spaun allgemein für vorlagengetreu gelten, die dort aufgenommenen Kompositionssfragmente nicht durch Auslassungen oder Ergänzungen „beschönigt“ sind und abbildgleich das wiedergeben, was im Original notiert war bzw. fehlte,¹²⁰ liegt die Vermutung nahe, dass Schubert tatsächlich Systeme für eine Klavierbegleitung vorbereitet, dann aber die Arbeit an der Komposition abgebrochen hat. Hüttenbrenner hätte dann das bloß vorbereitete Klaviersystem bei seiner Abschrift weggelassen. Ist D 538 also ein Kompositionssfragment?

Gegen diese Annahme sprechen zwei Argumente: Zum einen ist der musikalische Satz von diesem Vokalsatz so dicht angelegt, dass eine Klavierstimme gewiss nicht obligat war und auch keinen Platz für Zwischenspiele lässt. Zum anderen wissen wir aus der Aufführungspraxis der Musik für Vokalensembles, dass Klavierbegleitungen gerne im Nachhinein hinzugefügt wurden, sei es, um eine konkrete Aufführung zu erleichtern, oder auch für die Drucklegung. In einigen Fällen war es Schubert selbst, der diese Aufgabe besorgte (so etwa beim *Dörfchen* D 598), in anderen Fällen waren es Dritte. Auch bei den Abschriften in der Sammlung Witteczek-Spaun gibt es solche nachträglichen Ergänzungen, wofür insbesondere Ferdinand Schubert zuständig zu sein schien.¹²¹ Und so dürfte auch beim *Gesang der Geister* ein Klaviersatz von Witteczek als Zusatz zu dem Schubertschen Vokalsatz geplant gewesen sein, der dann aber doch nicht ausgeführt wurde.¹²²

¹¹⁷ Siehe dazu S. 246.

¹¹⁸ Siehe NGA VIII/8 S. 69ff, insbes. S. 88f.; dazu auch S. 311f. unten.

¹¹⁹ Siehe dazu Quellen und Lesarten zu NGA III/4 S. 202.

¹²⁰ Siehe dazu S. 312.

¹²¹ NGA VIII/8 S. 73; Dürr, *Liedertafel* S. 156; vgl. dazu auch den Brief Schuberts an Diabelli: „Hier überschicke ich das Quartett sammt Klavier-Begleitung.“ (Deutsch, Dokumente S. 185).

¹²² Zu diesem Schluss kommt auch Dietrich Berke bei der Edition in der NGA III/4 S. 202.

Vollständige Vertonungen und der Zusammenhang der Bearbeitungen

Fasst man die oben angestellten Überlegungen zusammen, so ergibt sich folgendes Bild: Von den vier Bearbeitungen hat Schubert nur eine – nämlich die dritte, D 705 – selbst abgebrochen. Bei zwei Bearbeitungen – der ersten Vertonung als Klavierlied D 484 und dem Entwurf zur vierten Bearbeitung D 714 – sind Verluste in den Manuskripten zu beklagen. Vollständig sind daher heute nur zwei Bearbeitungen: die zweite als Männerquartett *a cappella* D 538 sowie die vierte und letzte, mit Männeroktett und Streichern, D 714.

Überblickt man die vier Bearbeitungen desselben Textes in der Folge ihrer Entstehung, so werden interessante Zusammenhänge, aber auch individuelle Gestaltungsideen deutlich. Zunächst ist einmal wichtig festzuhalten, dass in allen vier Bearbeitungen – so weit wir das aus dem Vorliegenden erkennen können – der gesamte Text vertont wurde.¹²³ Die Textvorlage mit den Eckstrophen 1 und 6, die die zentrale Aussage des Gedichtes enthalten, und den bildhaft-beschreibenden Strophen 2 bis 5, in denen der Verlauf des Wassers nachgezeichnet wird, gibt einen konstanten formalen Rahmen vor. Entsprechend finden wir in Schuberts Vertonungen langsame, homophon vertonte Rahmenstrophen und bewegtere, stärker polyphon vertonte Binnenstrophen als voneinander deutlich abgesetzte musikalische Abschnitte mit jeweils individuellem Charakter. Auffällig ist, dass mit zunehmender Bearbeitungszahl die Gegensätze zwischen den einzelnen Abschnitten, insbesondere der Binnenstrophen, abnehmen. Wechselt in den früheren Bearbeitungen noch bei jeder neuen Strophe Taktart, Tonart oder Tempo, oft auch durch Fermaten und Doppelstriche verdeutlicht, so sind in D 714 diese Gegensätze deutlich ausgeglichener. Auffallend ist auch die zunehmende Größe der Besetzung, gekoppelt mit der Ausdehnung der Komposition: ausgehend vom Klavierlied, zum unbegleiteten Männerquartett (129 Takte), zum Männerquartett mit Klavierbegleitung bis schließlich hin zum Männeroktett mit Streichern (172 Takte) trägt Schubert der „Größe“ des Textes durch „Größe“ in der Musik Rechnung.

Vergleicht man nun einzelne aufeinanderfolgende Bearbeitungen miteinander, so scheint der Sprung zwischen dem Klavierlied D 484 und dem Männerquartett D 538 am größten: hier eine einzige Singstimme mit einer Klavierbegleitung, die durch rasche, stereotype Bewegungsmuster die Bewegung des Wassers nachahmt, dort ein stark polyphoner, vierstimmig ausgearbeiteter, dichter Vokalsatz, gänzlich ohne Begleitung – eine Kompositionsweise, die in Schuberts Œuvre keinen Vorläufer, aber auch keine Fortsetzung findet. Trotz dieser starken Gegensätze gibt es aber eine Passage, bei der Schubert unmittelbar auf das Klavierlied zurückgreift, nämlich die Vertonung der dritten Strophe („Ragen Klippen dem Sturz entgegen...“), bei der auch die sonst vorherrschende Satztechnik vorübergehend aufgegeben wird. Entgegen Dürr, der dabei nur „die Singstimme des Liedes unverändert in den zweiten Baß des Quartetts übertragen“ sieht,¹²⁴

123 Ausnahme ist die zweite Bearbeitung der vierten Fassung, bei der Schubert die vierte Strophe gestrichen hat.

124 Dürr, *Liedertafel* S. 158f.

hat Schubert den gesamten Satz auf die vier Männerstimmen übertragen: Singstimme und Oktaven der linken Hand im Bass des Männerquartetts, die Harmonietöne der rechten Klavierhand in die drei Oberstimmen (siehe Notenbeispiel 18 a,b). Neu ist in D 538 der synkopische Einsatz der vormaligen „Klavierakkorde“, eine Idee, die auch bei den Folgevertonungen beibehalten wird.

Der offensichtliche Zusammenhang von Lied und Männerquartett in den Vertonungen der dritten Strophe hat in der Schubert-Forschung zu der Ansicht geführt, dass „das Quartett das Lied wohl ersetzen sollte“.¹²⁵ Eine mit Rötelstift nur flüchtig ausgeführte Streichung beider Autographseiten, die nach neueren Erkenntnissen nicht von einem Verleger, sondern möglicherweise von Schubert selbst stammen,¹²⁶ unterstützt diese These. Doch ist es fraglich, wie weit eine zu einem Abschluss gebrachte Komposition wie D 484, die in der grundsätzlichen Anlage von einer anderen so weit wie nur möglich entfernt ist und nur in einer einzigen Passage sozusagen „parodiert“ wird, auch in Schuberts eigenem Verständnis von dieser „ersetzt“ und somit als ungültig erachtet wurde. Der scheinbar enge Bezug der beiden Kompositionen in der dritten Strophe relativiert sich schnell, wenn man die weiteren Bearbeitungen vom *Gesang der Geister* verfolgt. Dabei erweist sich eben jene dritte Textstrophe als verbindendes Glied, das offensichtlich Schuberts besonderes Interesse erweckte und bei der er bei jeder weiteren Vertonung auf die vorangehende zurückgreift, diese weiterentwickelt und in D 714 schließlich durch die besonders eindrückliche und kunstvoll ausgearbeitete Gestaltung zum Höhepunkt der Komposition macht. Die Streichungen mit Rötelstift könnten im Übrigen auch Jahre nach der Komposition von D 538, im Zusammenhang mit der Überarbeitung der *Gesänge des Harfners* D 478, entstanden sein.

Mit D 704, der dreieinhalb Jahre später entstandenen Vertonung des „Geistergesangs“ für Männerquartett mit Klavier, setzt Schubert zwar neu an, einige Gestaltungselemente scheinen aber doch von den vorangegangenen Bearbeitungen übernommen worden zu sein. So erinnert etwa die Klavierbegleitung, so weit sie ausnotiert ist, durch ihre durchlaufende, in sich kreisende Sechzehntelbewegung an die Darstellung des Wassers im Klavierlied D 484; die polyphone mehrstimmige Bearbeitung D 538 wirkt in einzelnen Passagen des Vokalsatzes nach (insbesondere bei „vom Himmel kommt es“ T. 16ff, T. 30ff), der nun weitgehend homophon angelegt ist. Die Vertonung der dritten Strophe („Ragen Klippen dem Sturz entgegen“) ist, wie oben bereits angesprochen wurde, gegenüber den individuellen Veränderungen jeder Bearbeitung das weitaus stabilste Glied und wurde im Vergleich zu den vorangegangenen Vertonungen kaum verändert. Der im Entwurf nicht notierte Klavierpart wäre leicht zu ergänzen, wenn man sich an der Bassstimme von D 538 orientiert (siehe Notenbeispiel 18.c).

125 NGA IV/II Vorwort S. XXIX (Walther Dürr).

126 NGA IV/II Quellen und Lesarten S. 290.

18

Ra - gen Klip - pen dem Sturz ent - ge - gen schäumt er un - mu - thig, stu - fen - wei - se
f wie oben

20

zu dem Ab - grund schäumt er un - mu - thig zum Ab - grund.

Notenbeispiel 18:

Vertonung der dritten Strophe vom „Gesang der Geister über den Wassern“ (Beginn)

a) D 484, T. [16]ff

Geschwind

Ra - gen Klip - pen dem Sturz ent - ge - gen, schäumt er un - mu - tig
 Ra - gen Klip - pen dem Sturz entr - ge - gen, schäumt er un - mu - tig
 Ra - gen Klip - pen dem Sturz ent - ge - gen, schäumt er un - mu - tig
 Ra - gen Klip - pen dem Sturz ent - ge - gen, schäumt er un - mu - tig
 Ra - gen Klip - pen dem Sturz ent - ge - gen, schäumt er un - mu - tig
 stu - fen - wei - se, schäumt er un - mu - tig zum Ab - grund.
 stu - fen - wei - se, schäumt er un - mu - tig zum Ab - grund.
 stu - fen - wei - se, schäumt er un - mu - tig zum Ab - grund.
 stu - fen - wei - se, schäumt er un - mu - tig zum Ab - grund.

Notenbeispiel 18

b) 538, T. 53ff

Ra - gen Klip - pen dem Sturz ent - ge - gen,

schäumt er un - mu - tig stru - fen-wei - se zum Ab - grund.

Notenbeispiel 18

c) 705, T. 80ff

Der vorzeitige Abbruch dieser dritten Bearbeitung bedeutet nun nicht das Ende eines weiteren Anlaufs zur Bewältigung der anspruchsvollen Textvorlage, sondern markiert vielmehr den Anfang der letzten, vierten Bearbeitung. Die Übereinstimmung im Datum („Dezember 1820“) von D 705 und D 714 lassen vermuten, dass Schubert innerhalb kurzer Zeit, wenn nicht sogar unmittelbar nach dem Abbruch, mit einem neuen Entwurf begonnen hat. Dabei war die Besetzung von D 714, die eine der Besonderheiten der Komposition ausmacht, gar nicht von Anfang an klar. Im Autograph hat Schubert zunächst nur vier Systeme mit einer gemeinsamen Akkordenklammer versehen, wollte also vorerst die Besetzung von D 705, „Männerquartett mit Klavierbegleitung“, beibehalten (siehe Abbildung 13, S. 273). Noch bevor die erste Note geschrieben war, muss er an eine Erweiterung des Vokalensembles auf acht Stimmen gedacht haben – die Akkordenklammer wird um zwei Systeme nach unten verlängert. Der Wechsel der Begleitung zu einem Streicherensemble war der letzte Schritt, der durch die Hinzunahme eines weiteren Systems im Klammersystem dokumentiert ist.

Mit diesen tiefgreifenden Änderungen in der Besetzung geht ein völlig neuer Ansatz in der Gestaltung des Begleitsatzes einher. Die Idee der nachgeahmten Wasserbewegung als durchgehendes Begleitmuster wird fallengelassen, dafür

T 1.2

T 3.4

B 1.2

B 3.4

Va 1.2

Vc 1
Vc 2+B

ff

Ra - gen Klip - pen dem Sturz ent -
ge - gen, ent - ge - gen

ff

T 1.2

T 3.4

B 1.2

B 3.4

Va 1.2

Vc 1
Vc 2+B

ff

ge - gen, ra - gen Klip - pen dem Sturz ent - ge - gen,
ge - gen, ra - gen Klip - pen dem Sturz ent - ge - gen,
ra - gen Klip - pen dem Sturz ent - ge - gen, ra - gen Klip - pen dem Sturz ent - ge - gen,

ff

T 1,2
schäumt er un - mu - tig, stu - - fen-wei - se, schäumt er un - mu - tig
T 3,4
schäumt er un - mu - tig, stu - - fen-wei - se, schäumt er un - mu - tig
B 1
schäumt et un - mu - tig und stu - - fen-wei - se, schäumt er un - mu - tig und-
Va 1,2
Vc 1
Vc 2+B

T 1,2
stu - - fen-wei - se zum Ab - - grund
T 3,4
stu - - fen-wei - se zum Ab - - grund
B 1-4
stu - - fen-wei - se zum Ab - - grund
Va 1,2
Vc 1
Vc 2+B

Notenbeispiel 18 d) (Fortsetzung)

umso wirksamer am Höhepunkt der Komposition, innerhalb der dritten Strophe, gleichsam als eigenständiger Kontrapunkt zum Vokalsatz der hohen Männerstimmen in den instrumentalen und vokalen Bassstimmen eingesetzt (siehe Notenbeispiel 18 d); T. 73ff). Die hier ins Extrem getriebene Spaltung des gesamten Satzes in hohe und tiefe Stimmen entspricht der in D 714 neuen Behandlung der Vokalstimmen, wobei Stimmgruppen blockartig gegeneinander gesetzt werden. Am intensivsten hat Schubert an der zentralen dritten Strophe weitergearbeitet, die von den vorangegangenen Bearbeitungen den synkopischen Motiveinsatz, den Oktavsprung (vorher bei „Klippen“, nun bei „Ragen“) sowie das Sequenzie-

ren der Motive in Halbtorschritten (vorher nur abwärts, nun zuerst aufwärts, dann abwärts) übernimmt.¹²⁷



Abbildung 13: Partiturentwurf zu D 704, fol. 1r (B Mus.ms.autogr. Schubert 18)

Das instrumentale Vorspiel ist nun Ort von gänzlich neuen Klangvorstellungen geworden. Der einleitende, sieben Takte umfassende Streichersatz mit völlig eigenständiger Motivik, die in den folgenden beiden Zwischenspielen nochmals kurz aufgegriffen wird, im Verlauf des Werkes aber nicht mehr erklingt, gibt eine eigene Dimension vor. Im befremdend wirkenden tiefen Pianissimo-Streicherklang – gegenüber dem Gewohnten fehlen ja die Violinen – gibt Schubert eine Vorahnung der ersten Textzeile, die zugleich die zusammenfassende Sinnentenz darstellt: „Des Menschen Seele gleicht dem Wasser“. Unterlegt ist diese so verhaltene, zugleich aber auch ausdrucksstarke Passage durch ein daktylisches Schreitmotiv im Kontrabass, das innerhalb des Schubertœuvres als „Wanderermotiv“ verstanden wird.¹²⁸ Mithilfe dieses Motivs verstärkt Schubert die Klammer zwischen erster und letzter Strophe, die bereits Goethe durch Textsymmetrien vorgegeben hat, und lässt die Komposition damit auch ausklingen. In dem Rhythmus „lang-kurz-kurz“, mit dem der Kontrabass solistisch das Werk eröffnet, kann neben der Vorstellung des Wanderns auch der Sprechrhythmus der zusammenfassenden Schlussstrophe hineingehört werden: „Seele des Menschen, wie gleichst du dem Wasser, Schicksal des Menschen, wie gleichst du dem Wind.“

127 Vgl. dazu Berke, *Gesang der Geister* S. 43ff, der D 538 mit D 714 ausführlich vergleicht.

128 Dürr, *Liedertafel* S. 162ff.

3. „DER GEISTERTANZ“

„An einem Nachmittag (des Jahres 1815) ging ich mit Mayrhofer zu Schubert, der damals bei seinem Vater auf dem Himmelpfortgrund war; wir fanden Schubert ganz glühend, den ‘Erlkönig’ aus dem Buche laut lesend. Er ging mehrmals mit dem Buche auf und ab, plötzlich setzte er sich, und in der kürzesten Zeit, so schnell man nur schreiben kann, stand die herrlichste Ballade nun auf dem Papier. Wir ließen damit in das Konvikt, da bei Schubert kein Fortepiano war, und dort wurde der Erlkönig noch den selben Abend gesungen und mit Begeisterung aufgenommen.“

Josef von Spaun, Aufzeichnungen über meinen Verkehr mit Franz Schubert (1858)¹²⁹

Selten geschieht es, dass der Moment der Komposition überhaupt und noch dazu so genau festgehalten wird, wie es beim *Erlkönig* D 328 der Fall ist – meist ereignet sich dieser Akt in Abgeschiedenheit, ohne beobachtendes Publikum. Umso dankbarer sind wir für diesen Bericht des langjährigen Freundes Josef von Spaun, der einer Beschreibung des Kompositionsprozesses einer anderen Vokalkomposition von 1827 sehr ähnlich ist und ebenso von einem als verlässlich geltenden Freund stammt.¹³⁰ Schenken wir diesen Berichten also Glauben, dann sind meines Erachtens drei Beobachtungen bemerkenswert:

1. Der Kompositionsprozess einer Liedkomposition beginnt nicht mit der ersten Niederschrift, sondern bereits mit der intensiven geistigen Auseinandersetzung mit dem vorliegenden Text.
2. Die Niederschrift selbst erfolgt in raschen Zügen, von bereits bestehenden musikalischen Vorstellungen vorangetrieben.
3. Die Komposition des Liedes geschieht ohne die Benützung eines Klavierinstruments – weder improvisatorisch, noch als Notationshilfe.

Freilich dürfen wir diese Beobachtungen nicht leichtfertig verallgemeinern, in manchen Fällen etwa mag Schubert bei der Liedkomposition auch am Klavier gesessen sein. Die flüchtige Handschrift auf vielen Manuskripten bestätigt aber zumindest den zweiten Punkt. Zu bedenken ist außerdem, dass mit einer solchen ersten Niederschrift – sei es als Entwurf oder als komplett ausgeführte Partitur – der Kompositionsprozess oft längst nicht abgeschlossen ist. Schubert hat in vielen Fällen ein und dasselbe Lied mehrfach niedergeschrieben und dabei immer wieder kleinere oder größere Änderungen vorgenommen, manchmal als Anpassung an aufführungspraktische Gegebenheiten, manchmal aber auch im Sinn von Verbesserungen.¹³¹ Insbesondere die oben angesprochene Komposition des *Erl-*

129 abgedruckt in *Deutsch, Erinnerungen* S. 153.

130 Leopold von Sonnleithner an Ferdinand Luib, Wien, 1. November 1857: „Schubert nahm das Gedicht [„Ständchen“ von Grillparzer] in die Hand, ging in eine Fensternische, las es ein paarmal aufmerksam durch und sagte dann lächelnd: „Ich hab’s schon, es ist schon fertig, es wird recht gut werden.“ (abgedruckt in: *Deutsch, Erinnerungen* S. 130). Der Bericht von Eduard Hanslick („Die Presse“, 31. Januar 1863) ist hingegen als Anekdoten zu verstehen: „[...] Schubert hatte sie [die Gedichte] kaum gelesen, als er auch schon die Feder lustig übers Papier gleiten ließ. [...]“ (*Deutsch, Erinnerungen* S. 310).

131 Siehe dazu auch Walther Dürr, Entwurf – Ausarbeitung – Revision. Zur Arbeitsweise Schuberts am Beispiel des Liedes „Der Unglückliche“ (D 713), *Die Musikforschung* 44 (1991), 221–236, insbesondere S. 229.

königs hat bis zu seiner Drucklegung im März 1821 als Opus 1 vier verschiedene Fassungen erfahren.¹³²

Wie es zuging, wenn Schubert bei einer Komposition nicht so gut vorankam und die Arbeit am Werk gar abbrach, wird freilich nicht berichtet. In den Erinnerungen seiner Freunde finden wir nur indirekte Hinweise auf weniger erfolgreiche Kompositionsversuche. Karl Freiherr von Schönstein, der neben Vogl zu Schuberts bevorzugten Liedinterpretenten zählte, berichtet etwa:

„Merkwürdig ist, daß Schubert das herrliche Gedicht von Zedlitz, ‘Die nächtliche Heerschau’, viele Wochen lang bei sich hatte, um über Wunsch des Dichters es in Musik zu setzen, es aber demselben mit der Erklärung zurückgab, er sei der Sache nicht gewachsen, er habe nicht den Mut, sich über die Arbeit zu machen, denn er fühle, dass er nicht imstande sei, eine gute Musik zu diesem Gedichte zu schaffen.“¹³³

Und Anselm Hüttenbrenner, der mit Schubert gemeinsam Kompositionssunterricht bei Salieri genossen hatte, lässt uns wissen:

„Lobte ich irgendeine Nummer besonders, so sagte er: ‘Ja, das ist halt ein gutes Gedicht, da fällt einem gleich was Gescheites ein; die Melodien strömen herzu, daß es eine wahre Freude ist. – Bei einem schlechten Gedichte geht nichts vom Fleck; man martert sich dabei und es kommt nichts heraus als trockenes Zeug.’“¹³⁴

Wie beim Erlkönig-Bericht wird auch hier deutlich, dass eine geeignete Textvorlage eine wesentliche Grundlage für das Gelingen einer Komposition darstellt, wobei ein „gutes Gedicht“ nicht unbedingt literarisch hochstehend sein muss. Wir wissen, dass Schubert neben Gedichten von Goethe, Schiller oder Heine auch weniger qualitätvolle Texte vertont hat, dabei aber nicht weniger gute Lieder geschaffen wurden. Offensichtlich orientierte sich Schubert bei der Textwahl nicht primär, oder nicht nur an ästhetischen Kriterien, sondern achtete auf das Potential an bildhafter Imagination, suggestiver Stimmung oder emotionaler Ausdrucksstärke, das seine musikalische Inspiration wie ein Zündfunke anzufachen konnte. Dass aber auch solche Textqualitäten nicht immer und nicht unmittelbar zu einer abgeschlossenen Komposition führen mussten, sei im Folgenden am Beispiel des „Geistertanzes“ demonstriert.

Die Textvorlage

Das Gedicht „Der Geistertanz“ von dem damals namhaften norddeutschen Poeten Friedrich von Matthisson hat Schubert als Klavierlied insgesamt dreimal vertont: ganz früh, circa 1812,¹³⁵ in zwei eng zusammenhängenden Bearbeitun-

132 Siehe dazu NGA IV/1 Vorwort S. XIXf.

133 Deutsch, Erinnerungen S. 121.

134 Deutsch, Erinnerungen S. 210.

135 Das *Deutsch-Verzeichnis* gibt für beide Vertonungen „ca. 1812“ an, die Editionsleitung der NGA notiert zum Notextenz „1812?“ und argumentiert mit dem Schriftcharakter, der „eine Entstehungszeit um 1812 nahe[legt].“ (Quellen und Lesarten zu NGA IV/7 S. 13). Die unmittelbar davor notierte Fuge D 13 ist in der NGA VII/2–4 mit „1812–1813?“ datiert. Hoorickx vermutet hingegen 1811 als Entstehungszeit (Reinhard van Hoorickx, The chronology of Schubert’s fragments and sketches, in: *Schubert Studies* S. 297–325, S. 300).

gen (D 15, D 15A), die beide Fragment geblieben sind; und wenige Jahre später, im Oktober 1814, in einer Bearbeitung, die zu Ende geführt wurde (D 116).¹³⁶ Werfen wir einen Blick auf den Text, so wird schnell klar, was den etwa Fünfzehnjährigen an diesem Gedicht fasziniert hat. Das zentrale Geschehen, mit dem Matthisson auch unmittelbar beginnt, ist die mitternächtliche Geisterstunde am Friedhof, zu der die Seelen der Verstorbenen aus den Gräbern emporsteigen und in einem unheimlichen Geistertanz umherirren (= Strophe 1, 2 und 5). Gleichsam eingeschoben in dieses Bild sind die Strophen 3 und 4, die durch optische und akustische Naturereignisse (winselnde Hunde und entflatternde schwarze Vögel) das grausige Bild von einem Nebenschauplatz aus noch verdichten. Ganz anders sind die abschließenden beiden Strophen sechs und sieben angelegt. In ihnen wird in dunklen Worten über Körperlichkeit und Vergänglichkeit sinniert, womit der Bogen zu dem Vorspruch von Horaz geschlagen ist.

Der Geistertanz

Friedrich von Matthisson¹³⁷

Gedichte von Matthisson. Fünfte vermehrte Auflage. Zürich: Orell, Füssli und Co. 1802

I. Bearbeitung D 15

2. Bearbeitung D 15A

Pulvis et umbra sumus. Hor[atius]

1. Die breiterne Kammer
der Toten erbebt,
wann¹³⁸ zwölftmal den Hammer
die Mitternacht hebt.

2. Rasch tanzen um Gräber
und morschес Gebein
wir¹³⁹ luftigen Schweber
den sausenden Reihn.

3. Was winseln die Hunde
beim schlafenden Herrn?
Sie wittern die Runde
der Geister von fern.

4. Die Raben entflattern
der wüsten Abtei
und fliehn an den Gattern
des Kirchhofs vorbei.

2. Strophe variierend
wiederholt

3. Strophe nicht vertont

Abbruch

4. Strophe nicht vertont

136 Alle drei Bearbeitungen sind abgedruckt in NGA IV/7. Im November 1816 verwendete Schubert den gleichen Text als Grundlage für ein Männerquintett (D 494), das für unsere Überlegungen jedoch nicht von Belang ist.

137 Nach Maximilian und Lilly Schochow, Franz Schubert. Die Texte seiner einstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter, Hildesheim 1974, Band I, S. 304 und nach Quellen- und Lesarten zu NGA IV/7 (Walther Dürr, 1979), S. 14.

138 Schubert: wenn

139 D 15: die

5. Wir gaukeln, wir scherzen¹⁴⁰
hinab und empor,
gleich irrenden Kerzen
im dunstigen Moor.
- Abbruch
6. O Herz, dessen Zauber
zur Marter uns ward,
du ruhst nun in tauber
Verdumpfung erstarrt.
7. Tief bargst du im düstern
Gemach unser Weh;
wir Glücklichen flüstern
dir fröhlich: Ade!
-

Unheimliche Texte mit morbidem Inhalt, als Ballade oder lyrische Szene, hat Schubert besonders zu Beginn seines Liedschaffens mit Vorliebe vertont.¹⁴¹ Vom gleichen Textdichter wie *Der Geistertanz* stammt etwa die Komposition *Die Schatten* D 50 („Freunde, deren Grüfte sich schon bemoosten! Wann der Vollmond über dem Wald dämmert, schweben eure Schatten empor...“), von Schiller *Die Leichenfantasie* D 2 und *Des Mädchens Klage* D 6. Schubert verfügte schon zu diesem frühen Zeitpunkt über erstaunlich vielfältige formale Mittel. Steht zwar der Balladentypus nach Zumsteegschem Modell im Zentrum, so finden wir doch auch Stropheniieder, durchkomponierte Lieder und ariose Vertonungen.

Die erste Bearbeitung D 15

Beim *Geistertanz* hat sich Schubert für einen balladenartigen Stil entschieden, der kein übergreifendes Gesamtkonzept verlangt, sondern mit dessen Hilfe er unmittelbar am Text entlangkomponieren konnte. Vermutlich hatte er bei der Entscheidung, das Gedicht in Musik zu setzen, auch nicht die Komposition als Ganzes vor sich, sondern vielmehr einzelne musikalische Vorstellungen, die sich nach der Lektüre einer so bildhaften Dichtung aufdrängten. Er vertraute offensichtlich darauf, dass ihn der Text auch außerhalb der Bilder weitertragen und zu einem glücklichen Ende führen würde. Dass dies nicht der Fall war, ist – wie wir sehen werden – keine Schwäche des Textes, sondern das genaue Gegenteil.

Doch zurück zur Ausgangssituation. Als es darum ging, entsprechendes Notenpapier zur Aufzeichnung zurechtzulegen, griff Schubert nach einem Manuskriptfazikel, auf dem noch einige Seiten frei waren.¹⁴² Die erste Eintragung

140 D 15A, D 116: Wir gaukeln und scherzen

141 Vgl. dazu die Statistik in Ilija Dürhammer, Schuberts literarische Heimat, Wien etc. 1999, S. 356.

142 Das Manuskript, zwei ineinandergelegte Doppelblätter, befand sich längere Zeit im Autographenhandel und konnte schließlich in die Schubert-Bestände der Wiener Stadtbibliothek aufgenommen werden (Wst MH 16235/c).

Allegro

Die bret - - ter - ne

Kam - mer der To - ten er - bebt, wenn zwölf - mal den Ham - mer die

Mit - ter-nacht hebt.

1. 2. 3. 4. 5.

6. 7. 8. 9. 10. 11.

Notenbeispiel 19: *Der Geistertanz* D 15 (nach NGA IV/7, S. 188f).

Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlags

26

Rasch tanzen um Gräber und mor-sches Ge-bein die

12.

189

luf-ti-gen Schwe-ber den sau-sen-den Rehn.

38

Wir

gau-keln, wir scher-zzen hin-ab und empor, hin-ab und empor,

16.

darauf ist die *Fuge in d* D 13, die sehr wahrscheinlich in der Studienzeit bei Salieri entstanden ist. Mit Bleistift – ein besonders in der Jugend gerne benütztes Schreibmaterial – beginnt nun Schubert unmittelbar im Anschluss an die Fuge mit der Niederschrift des *Geistertanzes*, wobei er zwar Titel, Tempo und Instrumentenangabe sowie Schlüssel und Vorzeichen in allen Akkoladen notiert, insgesamt aber mit flüchtigem Strich entwurfsartig arbeitet.¹⁴³ Dieses Nebeneinander von akademischem Studierstück und früher Liedkomposition ist umso reizvoller, als bekannt ist, dass Salieri letzteres Genre ausgesprochen missbilligte und seinen jungen Schüler auf die Komposition von italienischen Arien umzuleiten versuchte.¹⁴⁴

War der Anfang gesetzt, so ging es bei der ersten Vertonung des Geistertanzes zunächst einmal um das Erzeugen einer dem Text gemäßen, unheimlichen Stimmung. In den wenigen Takten des Vorspiels (siehe Notenbeispiel 19, S. 278) setzt Schubert konzentriert alle ihm zur Verfügung stehenden Ausdrucksmittel ein, die er in kleineren Dosen auch im späteren Verlauf des Liedes immer wieder anwendet:

- extreme Lautstärken, bzw. plötzlicher Lautstärkenwechsel: Takt 1 piano¹⁴⁵, Takt 5 fortissimo, Takt 7 piano (im ganzen Werk kommt kein mezzoforte vor!)
- spannungsreiche Harmonik, insbesondere verminderte Akkorde, wie in Takt 5–6
- Fermaten zur Erzeugung von spannungsvollem Erwarten: Takt 7
- Satztechnik: leere Oktaven, die hohl und eindringlich klingen, im Piano (T. 1–4) unheimlich wirken, im Forte bedrohend (T. 28ff, T. 46f).

Das nun folgende strophenweise Vertonen der Vorlage erzeugt kleine musikalische Abschnitte, die je nach Aussage des Textes individuell ausgeführt sind. Dabei geht die Gestaltung von besonders eindrücklichen und musikalisch leicht umsetzbaren Einzelbegriffen aus, die unmittelbar ihr musikalisches Pendant evozieren, aber auch etwas großflächiger und sogar vorauswirkend eingesetzt werden. Besonders die erste Strophe ist reich an solchen Begriffen.

Unmittelbar wirksam werden hier die beiden Verben „erbeben“ und „heben“ (Ende Vers 2 und Vers 4). Ersteres hat in Takt 11 seinen rhythmischen Widerpart in den aus dem Begleitschema herausfallenden, rasch und laut repitierten Dominantseptakkorden im Klavier; mit dem Heben des Hammers geht in Takt 15 ein Trugschluss einher, dessen harmonische Wirkung von einem körperlich empfundenen Hochheben begleitet wird. Weiträumiger wirkt hingegen das Bild des Hammers, dessen kurze Schläge, ins Pianissimo zurückgenommen, den gesamten

143 Siehe dazu das Faksimile dieser Seite in *NGA VIII/2* S. 73.

144 Josef Spaun, Über Schubert (1829): „Dazu kam, daß Salieri gerade jene Komposition, zu welcher es seinen Schüler unwiderstehlich hinriß, nämlich das deutsche Lied, durchaus mißbilligte. Die Gedichte von Goethe, Schiller und anderen, die den jungen Tonsetzer begeisterten und die es ihn unwiderstehlich drängte in Melodien wiederzugeben, waren für den Italiener ungenießbar, und er fand darin nur barbarische Worte, die es nicht der Mühe lohne, in Musik zu setzen. [...]“ (*Deutsch, Erinnerungen* S. 26)

145 Ursprünglich notierte Schubert ein Forte vor, das er mit „p“ überschrieb.

Abbildung 14: *Der Geistertanz* D 15, D 15A (Wst MH 16.235/c, S. 5)

Klavierpart der Strophe beherrscht. Und fast aufdringlich ist die Zahl zwölf interpretiert, indem Schubert im weiterführenden Zwischenspiel genau zwölf Bassklänge ganztaktig erklingen lässt (T. 15–26). Dass er diese im Autograph ausdrücklich mit den Zahlen 1 bis 12 versieht, macht die Absicht des Komponisten unübersehbar. Wie weit Schubert bei dieser Technik auch nach vor planen konnte, zeigt die Interpretation des Wortes „tanzen“ zu Anfang der zweiten Strophe. Bereits mit Beginn des besagten ersten Zwischenspiels, also dreizehn Takte vor dem Erscheinen des Schlüsselwortes, erklingt in der Oberstimme eine zunächst noch unverständliche Tanzmelodie, die ins Nichts absackt.

Auch der folgende Verlauf ist im Wesentlichen von der musikalischen Umsetzung einzelner Begriffe des Vorlagetextes geprägt. So etwa wird „morsch“ harmonisch interpretiert (verminderter Akkord in Takt 30), die Leichtigkeit der „luftigen Schweber“ durch nach oben arpeggierte Akkorde versinnbildlicht, die auch harmonisch instabil sind (T. 32f). Die „ausgenden Reihen“ sind sozusagen im Nachhinein als rasch nach unten laufende Sechzehntelfiguren dargestellt und leiten zur dritten bzw. fünften Strophe über (Strophe drei und vier bleiben in dieser Bearbeitung mit dem Schwerpunkt auf die zentrale Handlung ausgespart).

Die Figur des „Gaukelns“ – ein abwärtsgerichteter Halbtorschritt (T. 41) wurde bereits in der ersten Überleitung Takt 25 eingeführt.

Mit den Worten „hinab und empor“ (Strophe 5, Vers 2), die Schubert in der abwärts und aufwärtsgerichteten Melodieführung der Singstimme Takt 42 bis 45 wieder unmittelbar zur Anschauung bringt, gerät der bisher flüssige Kompositionssprozess jedoch ins Wanken.

Bereits in der Mitte der Strophe erscheint nun ein kurzes Zwischenspiel, das die bereits eingeführten Bilder nochmals aufgreift, was als Bedürfnis nach einer intensiveren und zugleich weniger stark wortgebundenen Vertonung gedeutet werden mag. Möglicherweise kam Schubert dabei auf den Gedanken, dass der Text des Geistertanzes insgesamt eine stärker eigenständige und ausgedehntere musikalische Ausdeutung erfordert. Er bricht jedenfalls nach insgesamt 52 Taktten Partitur die Niederschrift ab und setzt noch in derselben Zeile, vermutlich noch im selben Atemzug, mit einer neuen Vertonung desselben Textes fort (siehe Abbildung 14, S. 281).

Die zweite Bearbeitung D 15A

Die Niederschrift der mit der Deutsch-Nummer 15A bezeichneten Bearbeitung ist ebenfalls mit Bleistift begonnen, nach wenigen Takten jedoch mit Tinte weitergeführt worden.¹⁴⁶ Ihr Kopf ist weit weniger sorgfältig ausgeführt als der von D 15, ein Zeugnis für einen durchgängigen Arbeitsprozess, bei dem die zweite Bearbeitung auch optisch direkt aus der ersten herauswächst. Das Autograph hat deutlichen Entwurfscharakter, das Klavierspiel wird auf zwei Systeme notiert, die Partitur erst beim Einsatz der Singstimme auf drei Systeme erweitert. Auch die sonst durchgängige Schlüsselung und Vorzeichensetzung wird vorübergehend fallen gelassen.

Für diese zweite Bearbeitung des Matthisson-Textes ändert Schubert sowohl Tonart – von c-moll nach f-moll – als auch Taktart: Der für den Tanz der Geister in D 15 gut geeignete Sechsachteltakt erscheint nun erst bei der Vertonung der zweiten Strophe, in der das konkrete Bild angesprochen wird (siehe Notenbeispiel 20). Schubert, der den Taktwechsel auch ausdrücklich mit „Tanz“ überbeschreibt, verwendet hier aber einen Sechsvierteltakt, der größerräumiger ist und sich mit dem Metrum der Anfangspassage im Viervierteltakt besser verbindet.

Das beim Abbruch von D 15 vermutete Bedürfnis, die Textvorlage ausgedehnter zu vertonen, wird beim Klavierspiel besonders deutlich. Die ursprünglich sieben Takte umfassende Einleitung ist nun auf das Vierfache angewachsen. An Bühnenmusik erinnernd, fast wie eine Ouvertüre, stimmt diese Musik in das kommende Geschehen ein und ist damit weit mehr als ein sonst übliches Vorspiel. Ähnlich wie bei den zwölf Hammerschlägen der ersten Bearbeitung hat Schubert eine Art „Regieanweisung“ zwischen den Klaviersystemen hinzugefügt, die das rein instrumentale Stimmungsbild erläutern soll: Das „Heu-

¹⁴⁶ Mit Bleistift hat Schubert den Vorsatz in beiden Stimmen sowie die Oberstimme bis inkl. drittes Viertel in Takt 3 notiert, die dann mit Tinte nachgezogen wurden.

Allegro presto

Mitternacht

Das

Heu - len der Win -

- de

Feierliche Stille

pp

28

Die bret - ter - ne Kam - mer der To - ten er - bebt,
wenn

35 zwölf - mal den Ham - mer die Mit - ter - nacht hebt.

45 Tanz [A]

52 Rasch tan - zen um Grä - ber und mor - sches Ge - bein wir luf - - ti - gen

57 Schwe - ber den sau - sen - den Reihn.

63

Rasch tanzen um Gräber wir luf - ti - gen

p ff

Schwe - ber, wir tan - zen um Grä - ber den sau - sen-den

Reihn.

Was win - - seln die Hun - de, was win - - seln die

84

Hun - de beim schla - fen-den Herrn?

89

Sie wit - tern die Run - - de der Gei - ster, der Gei - ster von

cresc. a poco a poco

93

fern —

ff

98

trill. ff

len der Winde“ soll durch Tremoli-Oktaven im Bass und Akkord-Vorhalte in der rechten Hand ausgedrückt werden, bei „Feierliche Stille“ reduziert sich plötzlich der Satz wieder auf leere, lang gehaltene Oktavklänge im Pianissimo und schließt mit einer Minimalkadenz ab.

Im Gegenzug dazu hat sich der Klavierpart der ersten Textstrophe (T. 29ff), der vorerst ausschließlich aus Wortinterpretationen bestand, sozusagen entleert und zeichnet nur mehr eine allgemeine unheimliche Hintergrundstimmung. Die Singstimme setzt zunächst im natürlichen Sprechrhythmus ein, dehnt aber ab dem Wort „Toten“ ins doppelte Zeitmaß, wodurch eine stärkere Emphase entsteht (die übergelegten Stichnoten im Notenbeispiel 20 deuten die ursprüngliche, *ad hoc* jedoch korrigierte rhythmische Konzeption an). Bemerkenswert ist, dass einzelne musikalische Ideen der ersten Bearbeitung, wie etwa das Nachbeben der Totenkammer im Klavier oder das „Heben“ des Hammers zum Zeilenende mittels trugschlüssiger Harmonik (T. 33/34 bzw. T. 41), erhalten bleiben.

Auch in dieser Vertonung behält Schubert den balladenartigen, kleingliedrigen, an Form und Inhalt der einzelnen Strophen orientierten Stil bei. Harmonisch bestehen dabei große Freiheiten, und so wie in D 15 in wenigen Takten von Ces nach c moduliert wurde, geschieht dies hier in sehr ähnlicher Weise von Es nach E, zum Tanz der Geister überleitend (Notenbeispiel 19, S. 279, T. 35ff bzw. Notenbeispiel 20, T. 41ff). Die Tanzmelodie ist nun gegenüber der unschuldig-leichten Darstellung in der Überleitung der ersten Bearbeitung eine Karikatur derselben, durch die Molltonart, die unbegleiteten Oktaven und die Vorhalbildung ins Grausige verzerrt. Die Singstimme geht dabei im Tanz auf.

Ganz im Sinn der bewusst ausführlicheren musikalischen Darstellung einer für das Handlungsbild zentralen Passage wiederholt nun Schubert die Verse der zweiten Textstrophe, indem er die Zeilen in neuer Folge miteinander verbindet (1.+3. Zeile, 1. variiert + 4. Zeile). Musikalisch konzentriert er sich dabei auf die Melodiegestaltung: Bei dem Wort „Gräber“ fällt die Singstimme eine Septime tief nach unten und springt bei „luftig“ unvermittelt in extreme Höhen (h - g); nicht viel weniger weit „saust“ die Melodie innerhalb der Stützpunkte c' - g' nach oben (T. 66f, 71/72). Die kleinräumige, unmittelbare Textausdeutung bei dem Wort „Schweber“ (Vorschläge in T. 68) erinnert wieder an die erste Bearbeitung.

Schubert weitet aber auch die textliche Grundlage aus, indem er nun nicht mehr nur die zentralen Strophen 1, 2 und 4 vertont. Die dritte Textstrophe, in der die natürliche Reaktion der Hunde auf das nächtliche Geschehen angesprochen wird, erhält gegenüber den ersten beiden Strophen ein ganz neues Begleitmuster: vom Tanzrhythmus abgehobene, in Viertelschlägen durchgängige Akkordschläge, die sich taktweise harmonisch verändern; sowie eine in Oktaven geführte Oberstimme, die der Melodie der Singstimme angepasst ist (T. 80ff). Und schon mit der nächsten Verszeile „beim schlafenden Herrn“ verändert sich dieses wieder.

Auch die zweite Hälfte dieser Strophe (T. 89ff) wird im Klaviersatz individuell vertont. Zugleich aber wechselt Schubert vom erzählerischen Tonfall zum drohenden Ton. Dies geschieht vor allem durch chromatisch nach unten fallende

Oktavtremoli im Bass und zugleich nach oben strebende, harmonisch angereicherte Tremoli in der Oberstimme. Die unerwartet heftige musikalische Dramatisierung entlädt sich erst im Nachspiel zu dieser Textpassage. Als die aufgebrochenen Gefühlswelten wieder einigermaßen zur Ruhe gekommen sind, bricht die Niederschrift in Takt 101 ab.

Und wieder können wir nur vermuten, was Schubert dazu veranlasst hat, die Komposition nicht zu Ende zu führen. Die „entflatternden Raben“ der nächsten Textstrophe mögen in den letzten beiden notierten Takten schon vorausklingen, eine Vertonung des folgenden, illustrativen Bildes scheint keine besonderen Schwierigkeiten zu bieten. Wenn es tatsächlich inhaltliche Ursachen für den Abbruch gegeben hat, dann liegen diese am ehesten in den beiden letzten Strophen begründet. Möglicherweise blickte Schubert mit Beginn der vierten Strophe schon voraus und sah sich nicht in der Lage, diesen für einen Jugendlichen wohl schwierig zu verstehenden Text ebenso drastisch umzusetzen wie ihm das bis hierher gelungen war.

Die dritte Bearbeitung D 116

Als Schubert im Frühjahr 1814 den Band mit Matthisson-Gedichten wieder zur Hand nahm, tat er dies bestimmt nicht, um das zweifach Begonnene nun endlich fertigzustellen. Er war zunächst an anderen Texten des Dichters interessiert, an *Andenken*, *Geisternähe*, *Erinnerung* (D 99–101, alle im April 1814 entstanden), und an neun weiteren Gedichten, die bis zum Herbst vertont waren. Am 14. Oktober, gleichsam als Abschluss dieser Reihe von Kompositionen, die sich nach Walther Dürr „im Ton und in der Kompositionsweise“ ähneln und vielleicht eines der angekündigten Liederhefte bilden sollten,¹⁴⁷ versucht sich Schubert erneut an dem „Geistertanz“.

Diesmal stand ihm der Formenreichtum einer Liedvertonung nicht nur prinzipiell, sondern auch vielfach erprobt zur Verfügung, und er entscheidet sich, die Textvorlage als durchkomponiertes Lied anzulegen. Das bedeutet, dass nun tatsächlich bereits vor der ersten Niederschrift der literarische Text völlig durchdrungen und die Entscheidung über Formgestaltung und musikalische Grundidee gefallen sein muss. Den „Zündstoff“ für den „Erfolgskern“¹⁴⁸ lieferte die Textpassage „Wir gaukeln und scherzen hinab und empor“, der erste Vers der fünften Strophe. Diese Zeile hat bereits bei der ersten Bearbeitung D 15 eine Schlüsselrolle gespielt, indem sie vermutlich zu einer Neubearbeitung herausfordert hat.

Das „Gaukeln und Scherzen“, „hinab und empor“, ist im Rhythmus des übergeordneten Geschehens, eines Tanzes, eingefangen, wobei die Melodieführung die Ab- und Aufwärtsbewegung bildhaft nachvollzieht (Notenbeispiel 21).

¹⁴⁷ Walther Dürr, Lieder, in: Reclams Musikführer Franz Schubert, hg. von dems. u.a., Stuttgart 1991, S. 35f.

¹⁴⁸ Siehe dazu Hans Heinrich Eggebrecht: Prinzipien des Schubert-Liedes, Archiv für Musikwissenschaft 27 (1970), S. 89–109.

Etwas geschwind

Die bret - ter - ne Kam - mer der To - ten er - bebt, wenn zwöl - mal den Ham - mer die

sempe pp

Mit - ter - nacht hebt. Rasch tan - zen um Grä - ber und mors - ches Ge - bein wir

luf - ti - gen Schwei - ber den sau - sen - den Reihen.

cresc.

pp

12 Recit.

Was win - seln die Hun - de beim schla - fen - den

Notenbeispiel 21: *Der Geistertanz* D 116 (nach NGA IV/7, S. 52–54)
 dynamische Angaben nach „Quellen und Lesarten“ ergänzt.
 Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlags.

15

Herrn? Sie wit - - tern die Run - de der Gei - - ster von

19 Geschwinder
fern.

mf

23 Récit.
Die Ra - ben ent-flat-tern der wü - sten Ab - tei und

p

26 fliehn an den Gattern des Kirch-hofs vor - bei. Wir
fz pp

28 Wie oben
gaukeln und scherzen hin - ab und em-por, gleich ir - ren-den Kerzen im dun - sti - gen Moor.

32 O Herz, des - sen Zau - ber zur Mar - ter uns ward, du ruhst nun in tau - ber Ver - cresc.

36 dumpfung er - starrt. Tief bargst du im düstern Ge - mach un - ser Weh; wir

41 Glück - li - chen flü - stern dir fröh - lich: A - de! Tief bargst du im dü - stern Ge - cresc. pp

45 mach un - ser Weh, wir Glück - lichen flüstern dir fröhlich: A - de! cresc. pp

T. 28f). Die Gestaltung des Satzes in unbegleiteten, leeren Oktavparallelen, in ihrer Wirkung unheimlich und drohend, kennen wir ebenfalls schon von D 15 (Vorspiel, „tanzen“ T. 28f), als Idee wiederaufgenommen im Sechsviertel-Tanz der zweiten Bearbeitung (T. 49ff). Mit Letzterem ist auch das Grausig-Karikierende gemeinsam. Neu ist der durchgehende punktierte Rhythmus, der ein vorantriebendes Bewegungselement einbringt, was wiederum dem Fluss des Liedes zugute kommt.

Formschema von D 116

<i>Takt</i>	1–12	T. 13–27	T. 28 – 59
<i>Formteil</i>	A	B	A'
	a – b	x – y	a – b ¹ – b ¹ ' – b ¹ "
<i>Strophe</i>	1 – 2	3 – 4	5 – 6 – 7 – 7
<i>Tonart</i>	c	G/g verm.	c As Es – c

Mit dem Erfindungskern wird nun die gesamte Komposition durchdrungen. Er bildet die Basis für eine achttaktige Periode, die durch ein „Nachklingen“ des Tanzrhythmus' am Ende des Vordersatzes (a) und des Nachsatzes (b) auf Zehntaktigkeit erweitert wird (T. 1–10), und nicht nur die fünfte Strophe, sondern schon den Beginn des Liedes prägt (siehe Formschema). Durch diese durchgängige Satzgestaltung sind freilich auch der kurzfristigen Wortausdeutung, die bei D 15A und insbesondere bei D 15 eine wesentliche Rolle gespielt haben, Grenzen gesetzt. Besonders die Bildhaftigkeit der ersten beiden Verszeilen, das Erbeben der Totenkammer und das zwölffmalige Schlagen des Hammers, die Schubert bei der ersten Vertonung so animiert haben, geht nun in eine spezifische musikalische Grundbewegung auf, die wie ein einheitliches Bühnenbild die dramatischen Szenen zusammenhält.¹⁴⁹ Die Vertonung erscheint dadurch kompakter, nicht so sehr der Einzelausdeutung unterworfen, sondern stellt eine Gesamtstimmung dar, mit der auf höherer Ebene eine Einheit und zugleich eine Dualität von Text und Musik entsteht.

Doch auch auf der Basis dieser musikalischen Grundbewegung findet Schubert Möglichkeiten, auf verschiedene Bedeutungsebenen im Text einzugehen. So etwa wird die Vertonung der „Nebenhandlung“ in den Strophen drei und vier rezitativisch gestaltet, wodurch die Gestaltungsfreiheit wiedergewonnen ist: Zur Singstimme im übersteigerten Sprechton hört man im Klavier in aller Deutlichkeit sowohl die winselnden Hunde (T. 11f) als auch die entflatternden Raben (T. 20ff, T. 26/27), aber auch den Geistertanz aus der Ferne drohend erklingen (T. 16ff). Zugleich ist mit diesem illustrativen Abschnitt der Mittelteil der damit dreiteiligen Form mit harmonisch klar gesetzten Schwerpunkten gewonnen.

Wieder anders ist Schubert mit den beiden letzten Strophen umgegangen, die hier erstmals vertont vorliegen. Diese bilden zwar mit der fünften Strophe zusammen als Rahmenpartie A' eine formale Einheit, sind aber durch geschickt vorge-

149 Siehe dazu Dürr, Reclams Musikführer S. 39.

nommene Veränderungen im Detail zugleich voneinander abgehoben. Beim Beginn der sechsten Strophe („O Herz,...“ T. 33), der formal mit dem Beginn des Nachsatzes zusammenfällt, spiegelt Schubert die melodische Linie an der horizontalen Achse,¹⁵⁰ wodurch zwar die Linienführung verändert wird, die rhythmische und harmonische Gestaltung aber unverändert bleibt. Die daran unmittelbar anschließende Vertonung der siebten Strophe als Wiederholung des Nachsatzes hat die Wirkung einer Coda. Die gespiegelte Passage (T. 38f) wird nun als absteigende Figur in verminderter Harmonik unmittelbarer Ausdruck für die Worte „Tief bargst du im düstern Gemach unser Weh“, und auch die folgenden Takte zeigen durch die Aufhellung ins Dur einen klaren Bezug zu den „Glücklichen“ und zu dem Wort „fröhlich“. Bei der Wiederholung dieser Strophe wird diese deutliche Textausdeutung wieder zurückgenommen, indem kadenzbildende Maßnahmen auf Basis der übergeordneten Grundstimmung im Vordergrund stehen. Das Nachklingen des Tanzrhythmus' als minimales Nachspiel schließt den Bogen zum Beginn des Liedes.

Zusammenfassung

Vergegenwärtigen wir uns nochmals die beiden ersten Bearbeitungen des „Geistertanzes“, vergleichen ihn mit der dritten und bedenken, dass Schubert nur fünf Tage nach der Niederschrift von D 116 das berühmte Lied *Gretchen am Spinnrade* D 118 komponiert hat, so wird deutlich, dass er innerhalb kürzester Zeit die Vertonung von Liedtexten in aller Subtilität meisterhaft zu beherrschten gelernt hat. Die beiden fragmentarischen Kompositionen D 15 und D 15A stellen innerhalb dieser rasanten Entwicklung interessante Stationen am Weg des jungen Liedkomponisten dar. Auch wenn die dritte Bearbeitung des „Geistertanzes“ ein wirklich neues Werk darstellt, so ist die „Vorarbeit“ der beiden abgebrochenen Bearbeitungen deutlich nachzuweisen. Die darin enthaltenen ersten Ideen bilden die Basis für die Gestaltungselemente von D 116, deren Qualitäten durch das Studium der Fragmente erst besonders deutlich werden. Im Gegensatz zu einer Äußerung Schuberts bezüglich zweier Bühnenwerke, die er „umsonst komponirt“ habe,¹⁵¹ ist dies bei den beiden abgebrochenen Liedvertonungen D 15 und D 15A sicherlich nicht der Fall.

150 S. dazu auch Brian Newbould, Schubert im Spiegel, in: *Musiktheorie* 13 (1998), S. 101–110.

151 Schubert an Kupelwieser, 31. März 1824, in: *Deutsch, Dokumente* S. 234f: „Auf diese Art hätte ich also wieder zwey Opern umsonst komponirt.“ (S. 235)

4. DIE SONATE IN C FÜR KLAVIER D 840 (GENANNT „RELIQUIENSONATE“)

Die außergewöhnlich große Anzahl von Fragmenten im Sonatenschaffen von Franz Schubert – etwa die Hälfte der Kompositionen ist in irgendeiner Form unvollständig – lässt die Reliquiensonate zunächst bloß als eine der vielen nicht fertiggestellten Werke erscheinen. Doch eine genauere Betrachtung der Umstände, der Zeitpunkt ihrer Entstehung, der ungewöhnliche Ort des Abbruchs sowie die Tatsache, dass sie schon früh als Fragment abgedruckt wurde, und nicht zuletzt ihre musikalischen Qualitäten machen bald deutlich, dass diesem Werk ein Sonderstatus zukommt.

Schuberts Œuvre für zweihändige Klaviermusik setzt mit dem *Andante in C* D 29 aus dem Jahr 1812 ein und schließt mit den letzten drei „großen“ Sonaten D 958–960, die wenige Wochen vor seinem Tod vollendet wurden. Dieses umfassende Repertoire aus vermutlich 28 Sonaten, mehreren Phantasien, Variationen und Einzelsätzen teilt sich deutlich in zwei Schaffensabschnitte, die durch „Jahre der Krise“ – im Klavierwerk 1820–21 – voneinander getrennt sind. In der Frühzeit experimentierte der junge Schubert mit Formen und Ausdrucksmöglichkeiten der klassischen Sonate, wie er sie in Werken von Haydn, Mozart oder Beethoven kennengelernt hatte. Nur wenige Sonaten wurden tatsächlich abgeschlossen. Die weit größere Anzahl ist entweder in einzelnen Sätzen nicht fertig ausgeführt, in der Anzahl der Sätze unvollständig geblieben oder zeigt beide Merkmale. Dazu kommen Einzelsätze – auch diese nicht alle vollendet –, bei denen unklar ist, ob sie wirklich als solche konzipiert wurden oder nicht doch einem Sonatenzyklus zugehörig sind. Im zweiten Schaffensabschnitt scheint sich Schuberts Kompositionstechnik von Klavierwerken konsolidiert zu haben. Anstelle von Einzelsätzen unklarer Bestimmung finden wir das sogenannte „lyrische Klavierstück“, das als singuläres Werk bestehen kann oder in der Gruppe erscheint („Moments musicaux“, „Impromptus“); als Norm für Sonatenkompositionen gelten nun Viersätzigkeit, Ausgeglichenheit in der Satz- und Tonartenfolge sowie formale Abgeschlossenheit.

Die Reliquiensonate, die mit April 1825 datiert ist, entspricht nicht dieser Norm. Sie ist zwar viersätzig und zeigt eine regelmäßige Satzfolge, die Komposition ist aber formal nicht abgeschlossen (von der Tonartenfolge wird weiter unten noch die Rede sein). Der fragmentarische Zustand der beiden letzten Sätze macht die Sonate zu einem „Störfaktor“ in einem sonst ausgeglichenen Œuvre und erinnert viel eher an ein Werk des ersten Schaffensabschnittes. Hinzu kommt, dass bei der Reliquiensonate nicht nur das Rondofinale unvollständig ausgeführt blieb, sondern auch das Menuett – ein Satztypus, den Schubert bislang immer bereits im ersten Arbeitsprozess vollendet hat.

Vermutlich war nicht nur der fragmentarische Zustand, sondern auch die anderen genannten Irregularitäten ein Grund für die oft negative Bewertung der Sonate in der Fachliteratur. Manche ältere Autoren wie Költzsch oder Rietzler hielten schon den ersten Satz für „missglückt“, andere bemängelten vor allem das Rondofinale, das ihnen allzu trivial erschien. Die wenigen positiven Stimmen

fielen dafür umso enthusiastischer aus.¹⁵² Besonders die kritischen Anmerkungen von Maurice Brown in seiner immer noch grundlegenden Schubert-Biographie haben der Rezeption des Werkes aber nachhaltig geschadet.¹⁵³ Auch wenn heute immer noch gelegentlich Bedenken geäußert werden,¹⁵⁴ hat man den jüngsten Studien zufolge die Qualitäten der Sonate unzweifelhaft erkannt. Hans-Joachim Hinrichsen, der sich intensiv mit Sonate und Sonatenform in Schuberts Schaffen beschäftigt hat, versteht sie als „ein Schlüsselwerk nicht nur der Entwicklung seiner Sonatenauffassung, sondern der seines musikalischen Denkens überhaupt. [...] Schuberts spezifisches Organisationsprinzip, die Zusammenhangsbildung als Entfaltung und subtile Verflechtung harmonischer Beziehungen, führt nun die C-Dur Sonate D 840 – zunächst im Kopfsatz, aber auch als Zyklus – in einer Rigorosität und zugleich in einer Individualisierung vor, die in der Tat eine neue Stufe in Schuberts Instrumentalwerk markiert.“¹⁵⁵

Über die Ursachen für den Abbruch der Reliquiensonate ist vielfach gemutmaßt worden. Die Hauptursache sah man in der Unzulänglichkeit des Materials in den beiden letzten, unvollendeten Sätzen, die Schubert nicht mehr zu Ende führen konnte, oder aufgrund zunehmender Selbstkritik nicht zu Ende führen wollte.¹⁵⁶ Andreas Krause sieht die Gründe für den unvollendeten Zustand der Komposition in Problemen des „tonalen Diskurses“, durch die ein „großer Wurf“ in einer „für Schubert charakteristischen Überforderung eines Werkes“ zum Scheitern verurteilt war.¹⁵⁷

Im Folgenden soll zunächst mit Hilfe des Autographs ein Verständnis für den Arbeitsprozess sowie die ursprüngliche Intention des Komponisten bei der Niederschrift des Werkes gesucht werden. Dann werden wir uns mit dem Menuett als dem kritischen Wendepunkt in Schuberts Kompositionssarbeit beschäftigen und dieses in Bezug zu dem Scherzo der Sonate in a D 845 stellen. Schließlich soll erneut nach Gründen für den Abbruch der Reliquiensonate gesucht werden, die ich – das sei vorweggenommen – in der mangelnden Erfüllung der vorgegeben Normen und Erwartungen des Musikmarktes zu finden glaube.

152 Siehe dazu den Literaturbericht bei Hans-Joachim Hinrichsen, Zur Bedeutung des Werks in Schuberts Sonatenschaffen, in: Franz Schubert. „Reliquie“ Sonate in C für Klavier D 840. Faksimile-Ausgabe nach den Autographen, hg. von dems. (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 9), Tutzing 1992, S. 7–18; S. 8.

153 Maurice J.E. Brown, Schubert. Eine kritische Biographie, ins Deutsche übertragen von Gerd Sievers, Wiesbaden 1969, S. 183f.

154 In den Beiträgen zu dem oben genannten Faksimile-Ausgabe der Sonate äußern sich sowohl Elizabeth Norman McKay als auch Geoffrey Saba kritisch. Erstere findet das Finale „eher enttäuschend“ (S. 61), letzter das Menuett weitschweifend und planlos (S. 97).

155 Hinrichsen, Zur Bedeutung S. 9f.

156 Siehe dazu vor allem Thomas A. Denny, Schubert as self-critic: the problematic case of the unfinished sonata in C major, D. 840, in: Journal of Musicological Research 8 (1988), S. 91–117.

157 Andreas Krause, Die Klaviersonaten Franz Schuberts. Form, Gattung, Ästhetik, Kassel etc. 1992, S. 47, Anm. 56: „Eher ist anzunehmen, daß Schubert wie bei der ‚Unvollendeten‘ die weitere Ausarbeitung der beiden Schlußsätze abbrach, da sich durch die Grundtongleichheit der beiden Kopfsätze (C-Dur, c-moll) der tonale Diskurs nicht wirklich konsequent über das As-Dur des dritten Satzes fortführen ließ.“ Siehe dazu auch die Bemerkungen Krauses in seinem Beitrag zur Faksimile-Ausgabe der Sonate (op.cit.), S. 67f.

Das Manuskript

Das Manuskript der *Sonate in C* D 840 ist aufgrund einer bewegten Überlieferungsgeschichte in mindestens sieben Bruchstücke geteilt. Vermutlich fünf Blätter sind heute verschollen (eine Seite ist in Photographie erhalten), die anderen Blätter sind auf vier europäische Bibliotheken verteilt.¹⁵⁸ Eine ausführlich dokumentierte Faksimile-Ausgabe der erhaltenen Seiten, die auch den Wiederabdruck der auf dem vollständigen Manuskript basierenden Erstausgabe umfasst, erleichtert das Studium des Autographs sehr.¹⁵⁹

Die Anlage des Manuskripts kann aufgrund von Papiersorten, bestehenden Doppelblättern sowie einer Anmerkung auf der letzten Seite annähernd rekonstruiert werden. Demnach handelte es sich um ein Konvolut aus zwei Faszikeln, wobei die erste Lage aus vier Doppelblättern, die zweite aus acht Doppelblättern bestanden haben muss.¹⁶⁰ Das letzte Blatt der ersten Lage, das den Schluss des zweiten Satzes sowie den Beginn des Menuetts trug, ist ebenso verloren gegangen wie die vier einliegenden Doppelblätter der zweiten Lage, in denen das Rondo aufgezeichnet war.¹⁶¹

Weitaus schwieriger als die Rekonstruktion des Manuskripts ist die Frage nach dem Charakter der Niederschrift zu beantworten, also die Frage, in welchem Stadium die Komposition vorliegt. Walther Dürr plädiert aufgrund der generell flüchtigen Bezeichnung in Artikulation und Dynamik für einen Entwurf,¹⁶² Hans-Joachim Hinrichsen stellt hingegen Reinschriftcharakter in den ersten beiden Sätzen fest. Zugleich bemerkt er aber, „daß Schuberts ‚Reliquien‘-Sonate mit einem einzigen distinkten Terminus nicht angemessen zu bezeichnen ist. Weder stellt sie einen bloßen Entwurf noch aber eine abgebrochene Reinschrift dar, sondern es vollzieht sich ein komplizierter Wechsel innerhalb des Manuskripts.“¹⁶³

Für das Erhellen des Arbeitsprozesses wenden wir uns zunächst der ersten Seite des Autographs zu, dem für die Klassifizierung des Manuskripts immer eine besondere Bedeutung zukommt (siehe Abbildung 15, S. 298). Schubert hat die Niederschrift mit Sorgfalt begonnen, Titel, Datum, Satzbezeichnung und Instrumentenangabe notiert und den Notentext so angelegt, dass jede Akkolade mit dem gesamten Vorsatz beginnt. Diese Kriterien sprechen tatsächlich für eine Reinschrift.¹⁶⁴ Im Gegensatz dazu steht allerdings der Schriftcharakter, der bestenfalls in den ersten vier Takten ein Bemühen um ein ausgeglichenes und repräsentatives Schriftbild erkennen lässt. Spätestens Mitte der Seite wird der

¹⁵⁸ Siehe dazu Hans-Joachim Hinrichsen, Zum Manuskript, Faksimile-Ausgabe (op.cit.), S. 19–42.

¹⁵⁹ Faksimile-Ausgabe (op.cit.); zur Erstausgabe siehe S. 319f.

¹⁶⁰ Siehe dazu die Lagenübersicht bei Hinrichsen, Zum Manuskript S. 19.

¹⁶¹ Der Umfang des notierten Rondos (272 Takte) in Verbindung mit dem vorhandenen Blattbestand und der Anmerkung „24 S[eten] 14 B[ätter]“ lassen vermuten, dass die vier Doppelblätter nicht, wie das Hauptmanuskript, 12-zeilig, sondern 16-zeilig rastriert war.

¹⁶² Walther Dürr und Arnold Feil, Reclams Musikführer Franz Schubert, Stuttgart 1991, S. 280.

¹⁶³ Hinrichsen, Zum Manuskript S. 27f und S. 37f.

¹⁶⁴ Siehe die Kriterien zu einer Manuskripttypologie, Tabelle 4.2., S. 194.

Schriftduktus jedoch ungestüm, die Kompositionssarbeit so intensiv, dass die Hand den inneren musikalischen Vorstellungen ohne Rücksicht auf äußere Form folgen musste. Der Schriftcharakter bleibt in den Folgeseiten weitgehend konstant, wobei nur Verlaufskorrekturen das Schriftbild trüben. Der „komplizierte Wechsel“ im Manuskripttyp findet auf Blatt neun verso statt (siehe Abbildung 16, S. 298). Mit dem Abbruch des Menuetts bzw. des vermutlich später und in anderer Tinte begonnenen Trios zeigt das Autograph nicht nur in der Schriftqualität Entwurfscharakter, sondern auch in der Anlage, indem die Vorsätze nun nicht mehr notiert wurden. (Das Trio war vermutlich gleichartig angelegt.)

Was war bei der Niederschrift der Komposition vorgegangen? Um das zu verstehen, ist es hilfreich, das Autograph der Reliquiensonate mit jenen Sonaten zu vergleichen, die in zeitlicher Nähe entstanden sind: die *Sonate in a D* 784 (1823), die *Sonate in D D* 850 (August 1825) sowie die *Sonate in G D* 894 (1826) (von der etwa gleichzeitig komponierten Sonate in a D 845 hat sich leider kein Autograph erhalten). Ein Blick auf die Manuskripttypologie im vorangegangenen Kapitel¹⁶⁵ macht deutlich, dass diese Manuskripte und jenes der Reliquiensonate sehr ähnlich angelegt sind: eine Konzentration von Kriterien für eine Reinschrift (ein Titelblatt könnte bei D 840 leicht ergänzt werden), dagegen mittlere bis geringe Qualität des Schriftbildes. Der Unterschied zur Reliquiensonate besteht vor allem darin, dass die betrachteten Autographen im Gegensatz zu D 840 mit Korrekturen versehen sind, die nicht im Verlauf der ersten Niederschrift notiert wurden, sondern in mindestens einem weiteren Arbeitsprozess innerhalb des bestehenden Manuskripts hinzukamen. Das Autograph der *Sonate in D-Dur* D 850 liefert für eine solche Überarbeitung ein krasses Beispiel (siehe Abbildung 17, S. 299). Offensichtlich war es Schuberts Absicht, bereits den ersten schriftlichen Niederschlag der Sonaten so anzulegen, dass dieser (auch bei größeren Korrekturen) einem potentiellen Verleger als Druckvorlage dienen konnte – ein Gedanke, der vermutlich seit der Publikation der „Wandererphantasie“ (1823) im Vordergrund stand.¹⁶⁶ Alle genannten Vergleichsmanuskripte sind tatsächlich als Stichvorlage verwendet worden, D 850 und D 894 noch zu Lebzeiten des Komponisten.

Schubert begann die erste Niederschrift der Reliquiensonate in gleicher Absicht: Er wollte – im Gegensatz zu dem früheren zweistufigen Verfahren – nun in einem einzigen Manuskript die Komposition „fertigkomponieren“; was bedeutete, dass die erste Niederschrift durch mehrere, übereinandergelegte Arbeitsgänge schließlich die Funktion einer Reinschrift einnehmen konnte.¹⁶⁷ Was im Autograph von D 840 dokumentiert ist, entspricht jedoch nicht mehr als einer ersten Arbeitsphase, die mit dem nicht zu Ende geführten Menuett selbst vorzeitig abbricht. (In einer zweiten Arbeitsphase hätte Schubert gewiss die von Dürr vermissten Zeichen ergänzt und manche Passage vielleicht auch noch anders gestaltet). Die Fortsetzung mit der Niederschrift des Trios (und des Finales) steht unter ganz anderen Vorzeichen und hat mit dem Abbruch des Menuetts zu tun.

165 Tabelle 4.2., S. 194.

166 Die *Sonate in e D* 769A (ca. 1823), deren Niederschrift nach 38 Takten abbricht, ist noch in zwei Manuskriptstufen (als „Entwurf“ und „Reinschrift“) notiert worden.

167 Siehe dazu den Abschnitt „Schuberts Arbeitsweise“, S. 123.



Abbildung 15: Sonate in C D 840, Beginn 1. Satz (Wst MH 4125/c, fol. 1r)



Abbildung 16: Sonate in C D 840, Ende Menuett/ Trio (Wst MH 4125/c, fol. [9]v)

Abbildung 17: *Sonate in D D 850* (Wn MHs. 19490, fol. 5v)

Der Abbruch des Menuetts und der Abbruch der Sonate als Ganzes

War bislang im Œuvre der Klaviersonaten das Menuett oder Scherzo ein unproblematischer Satztypus, der in einem Zug notiert werden konnte, so hat Schubert diesmal – möglicherweise in Verbindung mit dem harmonisch schon außergewöhnlich konzipierten Kopfsatz – einen exzeptionellen Sonatensatz angelegt. Auf der Basis der traditionellen Liedform A :I: BA, die üblicherweise für Menuettsätze verwendet wird, gestaltet Schubert eine harmonisch gewagte und melodisch originelle Komposition. Als er bei der Niederschrift in Takt 80 anlangt, hat er einen kritischen Punkt der Komposition erreicht. Werfen wir dafür einen Blick auf das Formschema des Menuetts und stellen dieses dem Formschema des Scherzos der *Sonate in a D 845*, des sogenannten „Schwesternwerks“ von D 840, gegenüber:

Formschema von D 840/3

A	Ü1	A'	Ü1	I: (Ü1)	B	Ü1	A”	?
T. 1	13	19	31	(34)	38	66	75–80		
As	→	A	→		Des	→	A	As

Formschema von D 845/3

A	A	ÜI	I: (ÜI)	B	ÜI	A	Zw	[ÜI :]
T. 1–28	1–28	29–36	(37)	43	80	93	122	[126–134:] 135
a-C	a-C	C	→	As/as-e	E	a-A	A	[E-C->:] A

Die beiden Sätze sind in mancher Hinsicht sehr ähnlich – etwa in der Überleitung, die die Formteile miteinander verbindet und in den zweiten Großabschnitt hineinragt, und aus denen jeweils das Thema des B-Teils entwickelt wird. In der melodischen und harmonischen Gestaltung des ersten Großabschnittes ist das Menuett der Reliquionsonate jedoch weitaus raffinierter. Im Gegensatz zu D 845, bei dem ein 28 Takte umfassender A-Teil, der in sich von a-moll nach C-Dur moduliert, durch Repetitionszeichen wortwörtlich wiederholt wird, ist hier der A-Teil mit 6 Takten Vordersatz + 6 Takten Nachsatz viel kürzer angelegt (siehe Notenbeispiel 22). Diese zwölf Takte bleiben, für sich genommen, auch in der Tonart konstant, erscheinen bei ihrer Wiederholung durch eine enharmonische Modulation in der Überleitung (T. 15/16) jedoch einen Halbton höher. Dazu kommt, dass Schubert bei jedem erneuten Anklingen des A-Teils diesen in der melodischen Gestaltung der Oberstimmen verändert und so in zweifacher Hinsicht variiert.

Die enharmonische Überleitung, die schon Teil A und Teil A' verbunden hat, vermittelt auch zum B-Teil in Des-Dur sowie zur Reprise A'' in A-Dur. Hier angelangt, notiert Schubert noch sechs Takte der Oberstimme und bricht dann mit der Niederschrift der ersten Arbeitsphase ab.

Schubert hatte an diesem Punkt zu entscheiden, wie er den Übergang zur Wiederholung des zweiten Großabschnittes gestalten soll. In D 845 fügte er an dieser Stelle ein sechstaktiges Zwischenspiel ein, das aus Elementen der Überleitung gewonnen wurde und die Dur-Variante der Grundtonart verstärkt. Eine Überleitung, die bei der Wiederholung des Abschnittes wegfällt, verbindet zum B-Teil. Das Zwischenspiel bildet dann zugleich den Abschluss des Satzes.

Die Situation im Menuett von D 840 ist insofern anders, als Schubert mit der Reprise noch nicht in der „richtigen“ Tonart, das heißt, in der Tonart des vermeintlichen Schlussakkordes in As-Dur angelangt ist. Wiederholt er das Thema etwa nach dem Muster des ersten Großabschnittes in As-Dur, dann stimmt einerseits das formale Gleichgewicht nicht, zum anderen kann er dann keine enharmonische Überleitung zum B-Teil mehr ansetzen. Beginnt er direkt mit der Überleitung, dann fehlt nach der Wiederholung ein Schluss, und man müsste noch einige Takte, die nach As-Dur führen, anfügen. Schubert könnte freilich auch das Wiederholungszeichen zu Beginn des zweiten Großabschnittes wegstreichen und diesen – wie den ersten Großabschnitt – auskomponieren.¹⁶⁸ Um zu

168 Die Ergänzungsversuche, die heute in modernen Editionen und in der Sekundärliteratur vorliegen, zeigen, wie diese verschiedenen Möglichkeiten realisiert werden könnten. Siehe dazu Harold Truscott, Schubert's unfinished piano Sonata in C major (1825), in: The Music Review 18 (1957), S. 114–137; S. 132; sowie Johann Zürcher, Alte und neue Ergänzungen zu den fragmentarischen Sonatensätzen Schuberts. Notizen zum 3. Band der im Verlag Henle erschienenen neuen Urtextausgabe, in: Die Musikforschung 31 (1978), S. 467–474; S. 471ff und die dort genannten Ergänzungen.

The musical score consists of three staves of music. The first staff begins with a dynamic marking *p*. The second staff starts with a dynamic marking *f*. The third staff begins with a dynamic marking *p*. Measure numbers 1 through 12 are indicated above the staves. The music features various note heads, stems, and bar lines, with some notes grouped by brackets. The key signature changes from one staff to another, and the time signature is mostly common time.

Notenbeispiel 22: Sonate in C D 840, Menuett, Hauptthema mit Varianten

entscheiden, welchen Weg er gehen sollte, wollte er offensichtlich eine Nachdenkpause einlegen. Die folgenden Systeme sind zur Fortsetzung des bereits Notierten zunächst freigeblieben.

Wie lange sich das Manuskript in diesem Zustand befand und wann Schubert die nächste Arbeitsphase – durch andere Tinte und Feder deutlich im Autograph erkennbar – begann, muss offen bleiben. Vermutlich hat er erst dann entschieden, dass das Menuett, so wie manch frühe Sonatensätze und wie bei den letzten drei „großen“ Sonaten, doch einer erneuten Niederschrift bedurfte. Unmittelbar an den Abbruch notierte er „etc. etc.“ – ein bei Schubert gängiges Kürzel für die nicht mehr notierte Fortsetzung, das man etwa auch in den Entwürfen zur *Zauberharfe* D 644 und zu den drei letzten Klaviersonaten D 958–960 sowie im Sinfonieentwurf D 936A und in den Entwürfen zu *Der Graf von Gleichen* D 918 findet – und verwarf damit seine ursprüngliche Absicht, die Sonate in einem einzigen Manuskript auszuführen.

War dieser Schritt einmal getan, so war es nur folgerichtig, dass auch das Trio in der typischen Gestaltung als Entwurf aufgezeichnet wurde, und dass das Rondofinale, von dem Thomas Denny überzeugend gezeigt hat, dass es in Sonatenhauptsatzform angelegt ist,¹⁶⁹ mit der Reprise abbricht.

Formschema von D 840/4

A	B	: : Df (A)	A	...
1	121	239	269–272	...
C	G	a-E	A	...

Dass dieser Formteil in einem Terzverhältnis zur Grundtonart steht, entspricht der harmonischen Gesamtkonzeption der Sonate, die sich insgesamt durch ungewöhnliche Tonartenbeziehungen, insbesondere aber durch subtil eingesetzte Terzverwandtschaften, auszeichnet: im ersten Satz etwa steht das Hauptthema in C, das Seitenthema in h, die „Gegentonarten“ sind in As bzw. in G; im zweiten Satz besteht eine Spannung zwischen c-moll und As-Dur, und im Menuett dominieren die rasch wechselnden enharmonischen Verhältnisse As-Dur und a-moll.

Trotz der Umstellung bei der Komposition der Reliquionsonate von der Arbeit in Schichten in ein Arbeiten in Stufen lag für Schubert eine in erster Arbeitsphase abgeschlossene Komposition vor. In einer zweiten Arbeitsphase hätte das erste Faszikel mit dem vollständigen ersten und zweiten Satz bestehen bleiben und in der vorliegenden Form, wie ursprünglich geplant, überarbeitet werden können. Der Beginn des Menuetts auf der letzten Seite wäre dann zu streichen oder als Beginn einer neuen Niederschrift dieses Satzes wiederzuver-

169 Denny, *Schubert as self-critic* S. 95ff. Seine Argumente seien hier kurz zusammengefasst:
 1. Doppelstrich und Wiederholungszeichen nach einem ersten Abschnitt (= Exposition); 2. Durchführungscharakter der unmittelbar dem Doppelstrich folgenden Passagen; 3. Überleitungscharakter der letzten Takte vor der Reprise, die außerdem in der Dominante des Folgendes stehen; 4. Bestätigung der harmonischen Spannung in der Überleitung durch die reprisenhafte Wiederkehr des Hauptthemas.

wenden. Für das zweite Faszikel hätte Schubert mit neuem Papier beginnen und auf diesem die noch offenen Sätze vollständig niederschreiben müssen. Warum er dies nicht getan hat, wird im Folgenden überlegt.

Gründe für den Abbruch

Gleich zu Beginn dieses Abschnittes soll festgehalten werden, dass die Tatsache, dass Schubert die abgebrochenen Sätze nicht in einer weiteren Niederschrift zu Ende geführt hat, nur sehr bedingt als ein „Scheitern“ an der Komposition verstanden werden kann. Die Vorstellung, Schubert sei „steckengeblieben“¹⁷⁰ erscheint nur dann angemessen, wenn man sie auf das Kompositionsverfahren in Schichten bezieht, mit dem er die Niederschrift der Sonate begonnen hatte. Hierbei hat er sich tatsächlich den Ansprüchen der eigenen Komposition beugen müssen, die Anlage des Menuetts war dafür zu komplex. Es war sinnvoller, in ein anderes Kompositionsverfahren, nämlich jenes in Stufen, zu wechseln. Dass Schubert dann die nächste Arbeitsstufe nicht ausgeführt hat, kennt man von Sonaten der ersten Schaffensperiode, die ebenso an formal neuralgischen Punkten abbrechen. Die Bemerkung „etc. etc“ am Ende des abgebrochenen Menuetts verdeutlicht, dass hier bloß der Schreibprozess unterbrochen ist, der innere Kompositionsprozess jedoch weiter reichte.

Trotz dieser Parallelen zu den frühen, abgebrochenen Sonaten ist der Abbruch der C-Dur Sonate D 840 doch in einem ganz anderen Blickwinkel zu sehen, der mit der persönlichen Situation zum Zeitpunkt der Komposition im April 1825 zusammenhängt. Als Schubert im November 1824 von seinem zweiten Besuch in Zseliz zurückkehrte, waren seine Lebenumstände überaus günstig und vielversprechend. Die körperlichen Beschwerden, die von der 1823 ausgebrochenen Krankheit resultierten, schienen gebannt zu sein,¹⁷¹ und die öffentliche Anerkennung seiner Person und seines Schaffens nahm mit Beginn der Zwanzigerjahren rasant zu. Dazu trug nicht nur die stetig steigende Anzahl von Aufführungen seiner Werke bei, sondern auch die zunächst nur zögerlich aufgenommene, dann aber umso erfolgreichere Drucklegung ausgewählter Kompositionen in Wiener Verlagen.

Schubert muss bald erkannt haben, welch wichtige Rolle eine Edition für die Verbreitung seines Werkes spielte, die weit über die Grenzen seiner Heimatstadt hinausreichen konnte. Das zeigt eine Bemerkung in einem Brief an seine Eltern, der etwa zwei Monate nach der Datierung der Reliquiensonate von Steyr abging, und in dem Schubert einen – dem gängigen Persönlichkeitsbild fremden – wohl kalkulierenden und strategisch handelnden Charakterzug erkennen lässt. Es geht

¹⁷⁰ Paul Egert, *Die Klaviersonate im Zeitalter der Romantik*, Berlin 1934, Bd. I, S. 89, zitiert nach Hinrichsen, *Zur Bedeutung* S. 15 und S. 17.

¹⁷¹ Moritz von Schwind bestätigt die Rückkehr seines Freunde mit folgenden Worten: „Schubert ist hier, gesund und himmlisch leichtsinnig, neu verjüngt durch Wonne und Schmerzen und heiteres Leben.“ (Schwind an Schober, Wien, 8. November 1824, in: *Deutsch, Dokumente* S. 264.)

um die Edition der Lieder nach Texten von Walter Scott, die Schubert kürzlich fertiggestellt und noch vor seiner Abreise bereits dem Verleger Anton Pennauer angeboten hat:

„Mit der Herausgabe dieser Lieder gedenke ich aber doch eine andere Manipulation zu machen, als die gewöhnliche, bei der gar so wenig herausschaut, indem sie den gefeierten Namen des Scott an der Stirne tragen, und auf diese Art mehr Neugierde erregen könnten, und mich bei Hinzufügung des englischen Textes auch in England bekannter machen würden.“¹⁷²

Bruder Ferdinand versteht die Strategie seines Bruders sehr gut und denkt konsequent weiter:

„Schon träumt mir, wie Du in England aufgenommen werden, wie Du Dich durch größere Kompositionen, z.B. durch Sinfonien, Oratorien oder vielleicht durch Opern zu jener Höhe unter den deutschen Tonsetzern emporschwingen wirst, wie der ägyptische Josef unter seinen Brüdern.“¹⁷³

Nach der Rückkehr von der Sommerreise muss Schubert, der als Achtundzwanzigjähriger offensichtlich sehr wohl auf Anforderungen und Bedingungen des Marktes reagierte, sogar an eine Ausweitung seiner neuen Verkaufsstrategie gedacht haben. Er trat in Kontakt mit dem Dichter Jakob Nikolaus Craigher, der ihm – seiner Tagebucheintragung zufolge – nicht nur englische, sondern auch spanische, französische und italienische Liedtexte von Klassikern in deutscher Übersetzung im Metrum des Originals liefern sollte. Diese wollte Schubert dann in Musik setzen und mit dem originalen Text edieren.¹⁷⁴

Zum Zeitpunkt der Niederschrift von D 840, nicht einmal fünf Jahre nach seinem Opus 1, war Schubert bereits „gut im Geschäft“: 74 Opera lagen im Druck vor,¹⁷⁵ darunter hauptsächlich Lieder, aber auch einige Männerquartette, zwei umfassende Tanzsammlungen (D 365, 783) sowie einige Werke für Klavier vierhändig. Die Edition von zweihändiger Klaviermusik, insbesondere von Sonaten, hatte Schubert zunächst hintangehalten. Nur die „Wandererphantasie“ D 760, als Auftragswerk in den Jahren der Krise entstanden, war als Opus 15 in Druck gegangen. Die mit der Reliquie etwa gleichzeitig entstandene *Sonate in a* D 845, deren Probeabdruck Schubert auf der Sommerreise 1825 korrigieren sollte, war schließlich die erste publizierte Klaviersonate. Alle danach komponierten Sonaten sind kurz nach ihrer Entstehung in Druck gegangen, die letzten drei „großen“ Sonaten hatte Schubert noch wenige Wochen vor seinem Tod dem Leipziger Verleger Probst angeboten.¹⁷⁶ Warum aber hat Schubert nicht auch die

172 Schubert an Vater und Stiefmutter, den 25. (28.?) Juli 1825, Steyr, in: *Deutsch, Dokumente* S. 298ff.; S. 299. Siehe dazu auch die entsprechende Passage in dem Brief Franz Hüthers, des Geschäftsführers von Pennauer, vom 27. Juli 1825 (*Deutsch, Dokumente* S. 301).

173 Ferdinand Schubert an seinen Bruder Franz, Wien, am 4. August 1815, in: *Deutsch, Dokumente* S. 305f.

174 Aus Jakob Nikolaus Craigher de Jacheluttas Tagebuch, 23. Oktober 1825, in: *Deutsch, Dokumente* S. 322. Zur Durchführung dieses Planes ist es dann doch nicht gekommen.

175 Am 28. Februar 1825 wurde Opus 37 (= D 794, D 588) angekündigt. Die Zahl 74 ergibt sich, wenn man die bis dahin edierten Kompositionen nach Deutsch-Nummern zählt.

176 Die *Sonate in D* D 850 erschien 1826 bei Artaria, die *Sonate in G* D 894 1827 bei Haslinger. Der Brief an Probst vom 2. Oktober 1828 ist abgedruckt in *Deutsch, Dokumente* S. 540.

Reliquiensonate für den Druck eingerichtet, bzw. die letzte Arbeitsphase zu Ende geführt?

Aus der Korrespondenz mit den Verlegern seiner Zeit erfahren wir, dass diese sehr genau wussten, welche Art von Musik gut ankam und welche schwer zu verkaufen war. So etwa regt der Geschäftsführer von Pennauer zu einer Komposition für Klavier zu vier Händen an, einem „recht brillanten Werke von nicht zu großem Umfange“,¹⁷⁷ und der Leipziger Verleger Probst bittet um „nicht zu schwierige Pfte.-Kompositionen à 2 und 4 m., angenehm und leicht verständlich“¹⁷⁸. Besonders die letztgenannte Forderung wurde von Schuberts Kompositionen nicht immer erfüllt. Die *Impromptus* D 899 wurden von Schott mit der Begründung zurückgeschickt, „dass diese Werke als Kleinigkeiten zu schwer seien und in Frankreich keinen Eingang finden würden“¹⁷⁹, und auch eine Klaviersonate wurde aus ebensolchen Gründen abgelehnt:

„Eine Sonate in Cis-Dur schrieb er, die so schwer gesetzt war, daß er sie selbst nicht ohne Anstoß spielen konnte. Ich exerzierte selbe drei Wochen hindurch fleißig und trug sie dann ihm und mehreren Freunden vor. Er dedizierte sie mir hierauf und übersandte sie einem ausländischen Verleger; er erhielt sie jedoch mit dem Bedenken zurück, daß man eine so abschreckend schwierige Komposition nicht zu veröffentlichen sich getraue, da nur wenig Absatz zu gegenwärtigen wäre.“¹⁸⁰

Das „abschreckend Schwierige“ dieser Komposition, bei der es sich sehr wahrscheinlich um die *Sonate in Des* D 568 handelt (wir kennen keine Sonate in Cis von Schubert), lag aber vermutlich nicht an den technischen Ansprüchen, sondern vor allem am Notenbild, das mit seinen ungewohnt vielen Vorzeichen das Prima-vista-Lesen und auch das Einstudieren für einen „Dilettanten“ sehr erschwerte. Sicherlich aus demselben Grund ist das dritte *Impromptu in Ges-Dur* D 899/3 bei seiner posthumen Publikation nach G-Dur transponiert worden.¹⁸¹

Entgegen der von Spaun überlieferten Aussage Schuberts, nach der er auf die Bedenken seiner Verleger bezüglich zu schwieriger Liedbegleitungen und zu schwieriger Tonarten geantwortet hätte, „er könne nicht anders schreiben, und wer seine Kompositionen nicht spielen könne, solle es bleibenlassen, und wem die Tonart nicht gleichgültig sei, der sei ohnehin gar nicht musikalisch“,¹⁸² reagierte er im Fall der Sonate D 568 anders. Wahrscheinlich als Reaktion auf die

177 Deutsch, Dokumente S. 302.

178 Deutsch, Dokumente S. 373f.

179 Deutsch, Dokumente S. 544.

180 Anselm Hüttentrenner, Bruchstücke aus dem Leben des Liederkomponisten Franz Schubert, Wien 1854, in: Deutsch, Erinnerungen S. 204–214; S. 212. Bei dem „ausländischen Verleger“ handelte es sich möglicherweise um den Zürcher Hans Georg Nägeli, mit dem Schubert 1826 bezüglich der Lieferung einer Klaviersonate in Briefkontakt stand (Deutsch, Dokumente S. 365).

181 Die ersten beiden Impromptus dieser Serie sind bereits zu Lebzeiten Schuberts, 1827, erschienen. Ob dieser von der geplanten Transposition der dritten Nummer damals wusste (eine entsprechende Anweisung wurde vom Verleger im Autograph notiert) und dieser vielleicht sogar zustimmte, ist nicht bekannt.

182 Josef von Spaun, Aufzeichnungen über meinen Verkehr mit Franz Schubert (1858), in: Deutsch, Erinnerungen S. 147–164; S. 163f.

Ablehnung des Verlags transponierte er in seinen letzten Lebensjahren nicht nur die drei Sätze der Des-Dur Sonate in eine „leichter fassliche“ Tonart, nämlich nach Es-Dur, sondern „vervollständigte“ die Sonate auch zur Viersätzigkeit, die bei den Klaviersonaten aus der zweiten Schaffensphase vorherrschte.¹⁸³ Hinzu kam, dass er die Tonartenverhältnisse zwischen den Sätzen glättete, indem er den zweiten Satz, der ursprünglich in cis-moll notiert war und eigentlich des-moll meinte, in die Mollparallele der Dominante versetzte. Die Tonartenfolge verschob sich von „Des-cis (=des)-Des“ zu „Es-g-[Es-] Es“. Diese Eingriffe, die eine zweite Fassung der Des-Dur Sonate erzeugten, entsprachen der gängigen Norm, die zwischen den Tonarten der Sonatensätze so einfache Verhältnisse wie Dominante, Subdominante und parallele Molltonarten forderte.¹⁸⁴ Auffallend ist, dass gerade die frühen Klaviersonaten sich kaum an diese Vorgaben hielten, hingegen die späten, die alle von Schubert in Druck gegeben wurden, ausnahmslos.¹⁸⁵

Werfen wir nun wieder einen Blick auf die Reliquiensonate. Wir haben oben bereits mehrfach festgestellt, dass diese Komposition vor allem in der harmonischen Konzeption ein extravagantes Werk ist. Das betrifft sowohl die Verhältnisse der Tonarten innerhalb eines Sonatensatzes, als auch die Tonarten der Sätze zueinander. Insbesondere die ungewöhnliche Tonartenfolge „C-c-As/gis (=as)-C“ des Zyklus mit der Unterterz als „Gegentonart“ und der zweifachen Dur/Moll-Verwandtschaft waren vermutlich ein entscheidendes Hindernis für die mögliche Drucklegung des Werkes. Freilich hätte Schubert wie bei der *Sonate in Des D* 568 theoretisch auch diese Komposition harmonisch „einrichten“ können, zumal sich die Tonartenverhältnisse der beiden Sonaten in der enharmonischen Umdeutung und dem Wechsel des Tongeschlechts sogar ähnlich sind. In der Reliquiensonate kann dieses Tonartenverhältnis jedoch nicht willkürlich verändert werden, ist es doch ein wesentlicher Bestandteil der Gesamtkonzeption, „ein Gefüge von miteinander in Beziehung zu bringenden Groß- und Kleinterzen“, das sich im Kleinen wie im Großen widerspiegelt und sich bausteinartig in den harmonischen Gesamtkomplex einfügt.¹⁸⁶ (Und gerade diese Qualitäten machen ja auch die Reliquiensonate zu einem hochinteressanten Werk.) Schubert zog es offenbar vor, sich einer neuen Klavierkomposition zuzuwenden, die den Anforderungen des Musikmarktes besser Genüge leisten konnte und ließ die *Sonate in C D* 840 lieber unangetastet – wenn auch in unseren Augen unfertig – für sich bestehen.

183 Zur Datierung der Umarbeitung siehe Michael C. Tusa, When did Schubert revise his opus 122?, in: *The Music Review* 14 (1984), S. 208–219 sowie John Reed, Schubert's E flat Piano Sonata: A new date, in: *The Musical Times* 128 (1987), S. 483–487.

184 siehe dazu William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, New York-London 1963/1983/3, S. 137f.

185 Die Tonartenfolgen lauten: a-C-a-a (D 845), D-A-D-D (D 850), G-D-h-G (D 894) und A-D-A (D 664).

186 Siehe dazu Hinrichsen, *Zur Bedeutung* S. 10ff.

KAPITEL VI FRAGMENTREZEPTION

1. FRAGMENTVERSTÄNDNIS

Franz Schubert

Schuberts Verständnis und Wertschätzung seiner eigenen unvollendeten Werke zu eruiieren, ist ein schwieriges Unterfangen. Die wenigen Dokumente von eigener Hand sagen bezüglich dieses sehr privaten Bereichs nichts aus, und auch die Freunde und Zeitgenossen erinnern sich weder an allgemeine noch an spezifische Äußerungen oder Gepflogenheiten Schuberts zu diesem Thema. Um sein Fragmentverständnis annähernd zu erhellen, bleibt nur der Versuch zu ergründen, was Schubert mit jenen Manuskripten gemacht hat, die unfertige Kompositionen überliefert. Doch auch hier ist, wie wir sehen werden, die Faktenlage mit Vorsicht zu interpretieren.

Bevor wir uns speziell mit den Fragmentmanuskripten beschäftigen, sollten wir überlegen, wie Schubert insgesamt mit Manuskripten umgegangen ist. Die folgende Anekdote, überliefert von Auguste von Littrow-Bischoff, beruft sich auf den Schubert-Sänger Vogl, nach dem Schubert „ein Papier, auf das er eben ein neues Lied geschrieben hatte, ohne weiteres benutzte, um ein Stück Käse darin zuwickeln.“¹ Auch wenn wir insbesondere Vogl als unzuverlässigen Zeugen kennen – auf ihn geht auch die Anekdote zurück, dass Schubert bereits nach wenigen Tagen der Niederschrift sein eigenes Lied nicht wiedererkannt haben soll² –, so ist in diesen überzogenen Darstellungen vermutlich doch ein wahrer Kern enthalten.

Auch anderen Dokumenten zufolge ist Schubert mit den eigenen Manuskripten nachlässig umgegangen. Anselm Hüttenbrenner, Studienfreund und selbst Komponist, berichtet etwa:

„Schubert war auf seine zahlreichen Manuskripte wenig achtsam. Kamen gute Freunde zu ihm, denen er neue Lieder vortrug, die ihnen gefielen, so nahmen sie die Lieder mit sich und versprachen, selbe bald wiederzubringen, was aber selten geschah. – Oft wußte Schubert nicht, wer dieses oder jenes Lied fortgetragen hatte.“³

- 1 Auguste von Littrow-Bischoff: Aus dem persönlichen Verkehre mit Franz Grillparzer, abgedruckt in: *Deutsch, Erinnerungen* S. 340.
- 2 S. dazu den indirekten Bericht von Vogl in: *Deutsch, Erinnerungen* S. 249 und den Kommentar von Walther Dürr in: Kompositionsverfahren und Kompositionsprozesse, *Schubert Handbuch* S. 78f.
- 3 Bruchstücke aus dem Leben des Liederkomponisten Franz Schubert. Mitgeteilt von seinem Jugendfreund und Mitschüler Anselm Hüttenbrenner, Wien 1854, abgedruckt in: *Deutsch, Erinnerungen* S. 204–214; S. 210.

Erst als sich zu Beginn der Zwanzigerjahre die Möglichkeit der Drucklegung eröffnete und Schubert dafür auch auf bereits Bestehendes zurückgreifen wollte, bemühte er sich um die Rückholung von Manuskripten. Von Josef Groß fordert er für die Edition von Opus 9, den *36 Originaltänzen für Klavier*, eine Sammlung von Deutschen ein,⁴ und ein jüngst publizierter Brief an Spaun vom März 1822 deutet ein umfassenderes Projekt an:

„Letzterer [= Schober] läßt dir sehr ernstlich sagen, daß, wenn du irgend ein oder mehrere Manuskripte von mir hättest, welches wir sehr vermuthen, sie uns sogleich zu schicken, da wir eine ordentliche Sammlung aller meiner Sachen machen wollen.“⁵

Die treibende Kraft für eine solche „ordentliche Sammlung“ war vermutlich Joseph Hüttenbrenner, der sich in jenen Jahren nicht nur um das Geschäftsgebaren Schuberts kümmerte, sondern auch Ordnung in den offensichtlich chaotischen Manuskriptbestand brachte. In einer Schublade hatte er über hundert Lieder gesammelt, und Schubert soll ihm, solange er im selben Haus mit diesem wohnte, auch alle „nachfolgenden Werke“ übergeben haben.⁶ Ob sich darunter auch Manuskripte mit abgebrochenen Werken befunden haben, und wie lange diese Sammeltätigkeit andauerte, wissen wir nicht.

Generell waren Kompositionsfragmente nicht der Gefahr ausgesetzt, von Freunden davongetragen zu werden. Auch wenn Teile davon möglicherweise aufführbar erschienen, waren fertiggestellte Werke als Aufführungsmaterial oder als Geschenk für Schuberts Zeitgenossen sicherlich von viel größerem Wert. Eine Ausnahme bildet die „Unvollendete“, die sehr wahrscheinlich als Gegengabe für die Ehrenmitgliedschaft beim Steirischen Musikverein den Besitzer wechselte, und zumindest äußerlich durch das sorgfältig ausgeführte Deckblatt den Anschein der Vollständigkeit erweckt.⁷ Fragmente, insbesondere eigenständig notierte, blieben also vermutlich im Besitz des Komponisten und waren eher von der Gefahr der Vernichtung als der Zerstreuung bedroht.

Gibt es bei den Entwürfen Evidenzen dafür, dass Schubert die meisten davon nach Ausarbeitung des Werkes vernichtet hat,⁸ so ist die Situation bei den Fragmenten als Niederschriften von potentiellen Werken eine andere. Freilich können wir auch hier Vermutungen anstellen, wieviele Manuskripte mit abgebrochenen Kompositionen er vernichtet haben mag, sinnvoller ist jedoch die umgekehrte Fragestellung: Warum sind immerhin rund achtzig Kompositionsfragmente erhalten?

4 „Sey so gut dem Überbringer dieses alle meine Deutschen, die sich bey dir befinden, zu übergeben, da sie gestochen werden sollen.“ (*Deutsch, Dokumente* S. 131)

5 Schubert an Joseph von Spaun (Linz), Wien, am 16. März 1822; abgedruckt in: Till Gerrit Waidelich, „Und nimmer schreibst du...“ Unbekannter Schubert-Brief an Joseph von Spaun, *Österreichische Musikzeitschrift* 26 (1999), S. 25–29; korrigiert von Michael Lorenz und neu abgedruckt in: Ernst Hilmar, Der neue Schubert-Brief, in: *Schubert durch die Brille* 23 (1999), S. 44f.

6 Anselm Hüttenbrenner, op.cit. (*Deutsch, Erinnerungen* S. 210).

7 Zur Überlieferungsgeschichte vergleiche das einschlägige Kapitel, dort S. 231.

8 Walther Dürr, Kompositionsvorfahren und Kompositionssprozesse, in: *Schubert Handbuch* S. 79.

Etwa die Hälfte dieser Fragmente ist in Manuskripten aufgezeichnet, auf denen Schubert auch andere, meist vollständige Werke notiert hat, die gleichsam als Träger der Überlieferung dienten. Die andere Hälfte ist auf eigenständigen Manuskripten notiert und für die Frage nach den Gründen für ihr „Überleben“ von besonderem Interesse. Unter diesen Fragmenten befinden sich sowohl Einzelblätter mit Liedern (D 249, 682, 725), Klaviertänzen (D 980E) oder dem Beginn einer Klaviersonate (D 769A), als auch auch umfangreiche Konvolute mit Bühnenwerken, wie etwa die Manuskripte zu *Adrast* D 137 (94 Blätter), *Die Bürgschaft* D 435 (100 Blätter) oder *Sakuntala* D 701 (187 Blätter). Die 82 Blätter des sehr früh entstandenen Singspiels *Der Spiegelritter* D 11 wurden ebenso aufbewahrt wie eine nicht geringe Anzahl von Studien und Studienfragmenten.

Nun kann aus der Tatsache, dass Schubert die vorliegenden Fragmente nicht vernichtete und diese damit der Nachwelt zugänglich wurden, nicht *a priori* geschlossen werden, dass er allen diesen unvollständigen Werken einen besonderen Wert beimaß oder vorhatte, später einmal daran weiterzuarbeiten. Gewiss hat Schubert damit auch nicht nach außen hin sein umfassendes Schaffen dokumentieren wollen, hat er doch – wie oben ausgeführt – auch seine vollständigen Kompositionen sehr nachlässig behandelt. Im Gegensatz zu Mozart oder Haydn war er weit davon entfernt, so etwas wie ein eigenes Werkverzeichnis anzulegen. Die Gründe für das Aufbewahren der Fragmente waren vermutlich persönlich, vielfältig, manchmal wohl auch nichtig.

Die fragmentarischen Klaviersonaten, die aufgrund ihrer besonderen Anlage innerhalb der Kompositionsfragmente eine Sondergruppe bilden, stehen in der fiktiven Pyramide der Wertigkeiten an der Spitze. Schubert hat sie als vollwertige, für ihn in gewisser Weise vollendete Kompositionen gesehen und sie damit in die unmittelbare Nähe der tatsächlich fertiggestellten Klavierkompositionen gerückt.⁹ Andere Fragmente, vor allem jene der letzten Jahre, mögen im Hinblick auf eine spätere Fertigstellung aufbewahrt worden sein. So berichtet Franz Lachner von seinem Besuch am Sterbebett Schuberts, dass dieser die Absicht hatte, nach seiner Genesung die Oper *Der Graf von Gleichen* D 918 fertigzustellen.¹⁰ Auch von der As-Dur Messe D 678 wissen wir, dass er diese eine längere Zeitspanne hindurch unfertig bei sich liegen hatte.¹¹

Der größte Teil des überlieferten Œuvres ist jedoch vermutlich nicht bewusst aufbewahrt, sondern einfach nicht weggeworfen worden. Man kann sich leicht vorstellen, dass Schubert bei dem Abbruch eines Werkes das Manuskript schnell zur Seite gelegt und mit anderem neu begonnen hat. Dabei ist dieses in einen

9 Siehe dazu den Abschnitt „Der Ort des Abbruchs, S. 203; außerdem den Abschnitt „Wann ist ein Werk fertig?“, S. 57.

10 Franz Lachner, Erinnerungen an Schubert und Beethoven, in: *Die Presse*, 1. November 1881, abgedruckt in: *Deutsch, Erinnerungen* S. 331–334; S. 334; ebenso *Deutsch, Erinnerungen* S. 224. Siehe dazu aber auch den Abschnitt „Sterbefragmente“, S. 125.

11 s. dazu Thomas Arthur Denny, *The Years of Schubert's A-Flat-Major Mass, First Version: Chronological and Biographical Issues, 1819–1822*, in: *Acta Musicologica* 63 (1991), S. 73–97.

Stapel von anderen Manuskripten gelangt und dort liegegeblieben. Eine solche Vorgangsweise betrifft insbesondere die Studienfragmente, die vermutlich im Elternhaus unbeachtet verwahrt waren und erst bei der Sichtung des Nachlasses wieder ans Tageslicht kamen.

Freunde und Zeitgenossen

Wie oben bereits angesprochen, haben sich Freunde und Zeitgenossen Schuberts kaum für unvollendete Werke interessiert, sondern sich vielmehr um vollständig ausgeführte Kompositionen bemüht, die damals noch in reicher Fülle zugänglich waren. Nur drei Personen aus dem großen Freundeskreis können als Zeugen für den Umgang mit Fragmenten genannt werden: Albert Stadler, Josef Hüttenbrenner und Josef Wilhelm Witteczek.

Albert Stadler, dessen Kontakte mit Schubert bereits auf die gemeinsame Studienzeit im Stadtkonvikt zurückgehen, gehörte in den Oberösterreichisch-Linzer Freundeskreis. Stadler hat Schubert nicht nur eine Anzahl seiner Texte zur Vertonung geliefert, sondern war selbst auch Musiker. Als guter Klavierspieler ist er als Vierhändigpartner bei der Aufführung Schubertscher Klaviermusik dokumentiert¹² und vermutlich im Zusammenhang mit solchen Gelegenheiten in den Besitz einer Stimmenabschrift der *Fantasie in c für Klavier zu 4 Händen* D 48 gelangt. Die Abschrift ist entgegen der Originalpartitur unvollständig, und Stadler – offensichtlich in Unkenntnis des Autographs – gibt in seinem Bericht an Ferdinand Luib eine aufschlussreiche Interpretation von Schuberts vermeintlichen Abbrechen:

„Seine, meines Wissens, erste vierhändige Sonate besitze ich unvollendet, und [sie] dürfte wenig bekannt, vielleicht ein Bruchstück geblieben sein. [...] zum Finale hatte er durchaus keine Lust mehr, und mochte wohl vielleicht bemerkt haben, daß es ihn bei dieser Anlage und eben nicht ganz schulgerechten Tonfolge, unbeschadet der vielen rhapsodischen Schönheiten – sozusagen doch etwas verrissen hat.“¹³

Trotz dieser kritischen Beurteilung hat Stadler 1870 seine Originalmanuskripte dem Wiener Verleger Gotthard verkauft, im Vertrag als „Fragment einer Clavier-Sonate zu 4 Händen“ bezeichnet.¹⁴ Die Fantasie erscheint 1871 als „Große Sonate (unvollendet)“ im Druck. Sie verdankt ihre Publikation einerseits der Tatsache, dass sie auch ohne Schlussfuge befriedigend aufführbar ist. Zum anderen dürfte der Erfolg der *Sinfonie in h* D 759, die Mitte der 60er-Jahre an die breite Öffentlichkeit gelangt ist, dazu beigetragen haben, dass ein verstärktes Interesse an unvollendeten Werken Schuberts bestand – der Zusatz im Titel war gewiss kein Zufall.

12 S. Deutsch, *Dokumente* S. 382 und indirekt auch S. 303.

13 Albert Stadler an Ferdinand Luib, begonnen Salzburg, 17. Jänner 1858, abgedruckt in: *Deutsch, Erinnerungen* S. 168–182; S. 171.

14 A. Weinmann, J.P. Gotthard als Originalverleger Franz Schuberts, Wien 1979 (Wiener Archivstudien 2), S. 30.

Die Rolle von Josef Hüttenbrenner bei der Überlieferung von Autographen Schuberts ist undurchsichtig. Von den Kompositionen sind mindestens zwei in seinen Besitz gelangt, wobei die speziellen Umstände bei der „Unvollen-deten“ im einschlägigen Kapitel detailliert dargestellt sind. Ein zweites Kompo-sitionsfragment erwähnt Hüttenbrenner im Zusammenhang mit einer Kritik an Schuberts Fugenkompositionen und bestätigt dabei, dass er im Besitz einer „angefangenen“ Fuge aus dem Jahr 1813 sei.¹⁵ Otto Erich Deutsch vermutet in seinem Kommentar zu diesem Dokument, dass es sich dabei um die *Fuge in d D 13* gehandelt habe. Diese Komposition ist allerdings nicht nur angefangen, son-dern auch zu Ende geführt und trägt überdies keine Datierung. Die *Fuge in e für Klavier D 71B*, die nach zwanzig Takten abbricht und mit Juli 1813 datiert ist, scheint dafür ein weit besserer Kandidat zu sein. Das Einzelblatt, auf dem Schubert vier Jahre später das Klavierlied *Iphigenia D 573* eingetragen hat, ist nach Jahren im Privatbesitz über die Sammlung Wertitsch in den Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek gelangt.¹⁶

Unklar ist, ob Hüttenbrenner jemals im Besitz der Partitur (oder Teilen da-von) von *Der Spiegelritter D 11* war. Ferdinand Schubert gibt in der an Diabelli gerichteten Liste der nachgelassenen Werke Franz Schuberts an: „Eine 10te Oper (*Der Spiegelritter*) soll in den Händen des Hn. Hüttenbrenner sein.“¹⁷ Ein Bruch-stück dieser Oper, das ab Nr. 3 den gesamten Notentext enthält, wird jedoch nach Ferdinands Tod bei seiner Familie aufgefunden,¹⁸ eine Reinschrift der Ouvertüre ist extra überliefert.

Ebenso undurchsichtig ist Hüttenbrenners Verhalten in Bezug auf die beiden Überlieferungsfragmente *Claudine von Villa Bella D 239* und die zweite Fassung von *Des Teufels Lustschloss D 84*. Beide Singspiel-Partituren waren vollständig, als sie in seinen Besitz kamen. Nach dem Bericht von Kreißle sind sowohl die letzten beiden Akte von D 239, eine Kopie der gesamten Komposition, als auch der mittlere Akt von D 84 in Abwesenheit von Hüttenbrenner 1848 „von seinen Hausgenossen eingehetzt worden.“¹⁹ Es ist schwer vorstellbar, dass zum einen Hüttenbrenner wertvolle autographhe Partituren nicht unter besonderem Verschluss ver wahrt hatte, zum anderen die sogenannten „Hausgenossen“ – bei noch so großer Ignoranz – Notenmaterial von solchem Umfang einfach in den Ofen beförderten. Was tatsächlich zum Verlust der Manuskripte geführt hat, werden wir wohl nie erfahren.

Ein enthusiastischer Schubert-Verehrer von ganz anderer Art war Josef Wittec-zek. Auch er kannte Schubert bereits aus seinen frühen Jahren, ist Widmungsträ-

15 Josef Hüttenbrenner an einen Unbekannten, Wien, am 7. und 12. März 1868, abgedruckt in: *Deutsch, Erinnerungen* S. 220f; S. 221.

16 Dort trägt es die Signatur Mus. Hs. 41.420. Vgl. dazu auch: Beiträge zur musikalischen Quellenkunde. Katalog der Sammlung Hans P. Wertitsch in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, hg. von G. Brosche, Tutzing 1989 (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 15), S. 375–379.

17 *Deutsch, Erinnerungen* S. 481.

18 S. Kreißle, *Schubert* S. 75f.

19 *Kreißle, Schubert* S. 71 und S. 42.

ger der drei Lieder Opus 80, scheint aber nie zum engsten Freundeskreis gehört zu haben. Als langjähriger Veranstalter von Schubertiaden hatte er nach dem Tod des Meisters Schubertiana aller Art zusammengetragen, die heute als „Sammlung Witteczek-Spaun“ im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde verwahrt sind. Die mehr als 80 Bände umfassende Sammlung von Abschriften gedruckter, aber auch ungedruckter Kompositionen Schuberts bildet dabei einen besonderen Schatz. Erstaunlich und für die Wertschätzung unvollendeter Werke von Bedeutung ist die Tatsache, dass Witteczek auch offensichtlich abgebrochene Kompositionen in seine Sammlung aufnahm: die Klavierlieder *An den Mond* D 311, *Lied eines Kindes* D 596, *Mahomets Gesang* D 721, sowie die in den Ecksätzen unvollständig ausgeführte *Klaviersonate in f* D 625. D 596 ist sogar das Eröffnungsstück eines Bandes.²⁰

Tabelle 6.1.: Kompositionsfragmente in der Sammlung Witteczek-Spaun (Wgm)

<i>Band</i>	<i>Inhalt</i>	<i>Fragment</i>	<i>Anmerkung</i>
30	Klavierlieder und Ensemblemusik	Mahomets Gesang D 721	
38	Klavierlieder	Lied eines Kindes D 596	Nr. 1 des Sammelbandes
56	Sonaten für Klavier zu 2 Händen	An den Mond D 311 Sonate in f D 625	Inhaltsverzeichnis: „Fragment“, mit Korrekturen von Ferdinand Schubert
		Rondo in E D 506	Inhaltsverzeichnis: „Sonate [...] Fragment“
60a	Klaviersonate und Klavierstücke	Adagio in Des D 505	Inhaltsverzeichnis: „Fragment“ zu 2 Händen

Zwei weitere, vollständige Kompositionen sind im Inhaltsverzeichnis der jeweiligen Bände als „Fragment“ angeführt: das *Adagio in Des* D 505 und das *Rondo in E* D 506, die von Diabelli in bearbeiteter Form posthum als Opus 145 gedruckt wurden. Diese Bezeichnung und die zusätzliche Anmerkung „Sonate“ bei D 506 haben wiederholt Anlass zur Vermutung gegeben, dass beide Klavierstücke ursprünglich Sätze von vollständigen Klaviersonaten bildeten. In drei Fällen, bei D 596, 625 und 505, ist die Abschrift in dieser Sammlung heute die einzige Quelle für die originale Komposition.

20 Vgl. dazu Walther Dürr, Franz Schuberts Werke in Abschriften: Liederabben und Sammlungen, Kassel etc. 1975 (NGA VIII/8), „Die Sammlung Witteczek-Spaun“ S. 69ff.

2. ÜBERLIEFERUNGSGESCHICHTE

Fragmente im Nachlass: Ferdinand Schubert – Schneider – Dumba

Als Franz Schubert im November 1828 starb, waren seine Autographe im Wesentlichen an drei Orten gelagert: im Elternhaus, in das er zeitlebens immer wieder zurückkehrte; in der Wohnung seines Freundes Franz Schober, bei dem er zuletzt wohnte; und in der Wohnung seines Bruders Ferdinand Schubert, bei dem er die letzten Wochen vor seinem Tod verbrachte. Einzelne Werke waren über den Freundeskreis zerstreut, andere in den Händen von Verlegern. Ferdinand, der als ältester Bruder zum Nachlassverwalter bestimmt wurde, trug alle ihm zugänglichen und rechtmäßig zustehenden Manuskripte zusammen und verwahrte vollständige wie auch unvollständige Kompositionen angeblich in einem eigenen, schwarz polierten Kasten.²¹

Ferdinand sah in den folgenden Jahren seine Aufgabe darin, den großen Bestand an unpublizierten Werken der Öffentlichkeit zugänglich zu machen (wodurch er auch finanziell profitierte). Bereits zwei Monate nach Schuberts Tod begann er mit dem Verkauf einzelner Autographe an den Verleger Tobias Haslinger, der die als „Schwanengesang“ edierten Lieder D 957 sowie die drei letzten großen Klaviersonaten D 958–960 erwarb.²² Ein wirklich großer Handel, der beinahe einer Teilung der bei Ferdinand aufbewahrten Manuskripte gleichgekommen sein mag, erfolgte ein Jahr später. Ende 1829 verkaufte Ferdinand nicht nur alle für den Druck tauglichen Lieder, sondern auch Kammermusik, Klaviermusik, Orchesterouvertüren sowie kirchenmusikalische Werke an den Verleger Anton Diabelli, der vor allem die Edition der Lieder als „nachgelassene Dichtungen“ forcierte. Fragmente waren für Diabelli grundsätzlich nicht von Interesse und gingen nur dann in seinen Besitz über, wenn sie gemeinsam mit vollendeten Kompositionen überliefert waren.²³ Aus der „Erklärung der Erben Schuberts über Diabellis Verlagsrechte“ geht hervor, dass Diabelli aber auch den ersten Akt von *Lazarus* D 689 übernommen hatte, der – als „Osterkantate“ bezeichnet – eigenständigen Werkcharakter annahm.²⁴ Alle anderen Fragmente blieben zunächst in der Hand des Bruders.

Die abgeschlossenen großdimensionierten Werke waren in Wien schwer in den Handel zu bringen, und auch ausländische Verleger interessierten sich eher für Lieder, Kammermusik und Klaviermusik als für Messen, Sinfonien oder gar Bühnenwerke. Da die Lieder aber bereits alle vergeben waren, versuchte Ferdinand nach Anfrage von Karl Friedrich Whistling, Leipzig, erstmals bewusst ein Fragment zu veräußern. Auf einen Brief von Anfang 1842 antwortete er:

„Ihrer werten Anfrage vom 22. d. M. zufolge beeile ich mich, Ihnen ergebenst anzugeben, dass ich zwar über die Klavier- und Lieder-Kompositionen meines Bruders Franz nicht

21 Deutsch, *Erinnerungen* S. 441 und Dürr, NGA VIII/8 S. 111ff.

22 Deutsch, *Erinnerungen* S. 444f.

23 Z.B. die Lieder *Der Morgenstern* D 172, *Mahomets Gesang* D 721 oder der *Liedentwurf in a ohne Text* D 555.

24 Deutsch, *Erinnerungen* S. 445ff.

mehr zu disponieren habe, weil ich dieselben sämtlich der Kunsthändlung des Herrn Diabelli allhier überließ; dafür aber noch im Besitze der *Sinfonien*, *Messen*, *Opern* sowie einiger *Fragmente* von Klavier-Sonaten u. dgl. bin.“²⁵

Außer der Fünften Sinfonie bot Ferdinand Whistling die *Sonate in e* D 566 an, „welche eine sehr wertvolle Komposition wäre, würde nicht das letzte Stück mangeln.“²⁶ Whistling kaufte beide Manuskripte, eine Drucklegung kam allerdings nicht zustande.

Etwa zur selben Zeit muss Ferdinand auch in Kontakt mit einem anderen Leipziger Verleger, Carl August Klemm, gestanden sein. Um dessen Wünsche bezüglich der Publikation eines Schubertschen Werkes zu befriedigen, übermittelte er ihm mehrere Manuskripte mit zweihändiger Klaviermusik, die zumindest teilweise fragmentarisch waren: die unvollständig notierte *Sonate in E* D 459, den Kopfsatz einer anderen Sonate in E D deest (= D 459A/1 + D 349), sowie zwei einzelne Sätze, die möglicherweise ebenso einmal einen Teil einer Klaviersonate bildeten. Zusammengestellt als „Fünf Klavierstücke“ ging dieses Konglomerat 1843 in Druck.²⁷

Noch einmal sollte Ferdinand Schubert Gelegenheit haben, ein Fragment gewinnbringend zu veräußern. Im Herbst 1844 kauft der damalige Direktor des Konservatoriums in Rom und Freund Felix Mendelssohns, Ludwig Landsberg, für seine Autographensammlung mehrere Schubertiana, ohne damit auch das Verlagsrecht zu erwerben. Unter diesen Manuskripten, die mit dem Tod Landsbergs an die heutige Staatsbibliothek zu Berlin gelangten, befand sich auch die Reinschrift des ersten Satzes von jener *Sonate in e* D 566, deren erste Niederschrift Ferdinand kurz davor bereits an Whistling verkauft hatte.²⁸

Im Wesentlichen waren Fragmente aber keine Handelsware, sondern eigneten sich bestenfalls als persönliche Geschenke. Was und wieviel Ferdinand im Laufe seines Lebens an Freunde und Bekannte weitergab, bleibt eine offene Frage.²⁹ Dokumentiert ist lediglich der Besitzerwechsel von Fragmenten an zwei berühmte Musikerpersönlichkeiten: Robert Schumann und Felix Mendelssohn. An Schumann, der sich in besonderer Weise für das Schaffen von Schubert einsetzte, ging bei seinem Wien-Besuch im Winter 1838/39 als Zeichen der Wertschätzung das Autograph der *Sonate in C* D 840, später „Reliquie“ genannt;³⁰ Felix Mendelssohn erhielt 1845 für sein Bemühen um die Aufführung der *C-Dur Sinfonie* D 944 das Fragment der *Sinfonie in E* D 729 übermittelt, welches er

25 Deutsch, *Erinnerungen* S. 462.

26 Deutsch, *Erinnerungen* S. 463. Ferdinand beschreibt die Sonate zunächst als vieräugig, führt aber dann nur drei Sätze an.

27 Vgl. dazu Andrea Lindmayr-Brandl, Die ‘wiederentdeckte’ unvollendete Sonate in E D 459 und die *Fünf Klavierstücke* von Franz Schubert, in: Archiv für Musikwissenschaft LVII (2000), S. 130–150.

28 Deutsch, *Erinnerungen* S. 442 und S. 477.

29 Brown, Maurice J.E.: Schubert. A Critical Biography, London 1958; dt. Übersetzung von G. Sievers, Wiesbaden 1969, S. 313f.

30 s. dazu Hans-Joachim Hinrichsen, Zum Manuskript, in: Franz Schubert. „Reliquie“ Sonate in C für Klavier D 840. Faksimile-Ausgabe nach den Autographen, hg. von dems., Tutzing 1992 (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 9), S. 21ff.

besonders schätzte.³¹ Fragmentarische Kompositionen dürfte Ferdinand Schubert aber auch innerhalb der Familie weitergegeben haben. So war sein Sohn Karl laut seinem eigenhändigen Verzeichnis unter anderem im Besitz von mehreren unvollständigen Kompositionen, darunter die beiden Vertonungen von „Die Schlacht“ (D 387 und 249) sowie der Particellentwurf zur „Unvollendeten“ D 759.³²

Der immer noch umfangreiche Nachlass Schuberts und insbesondere die Fragmente waren durch den Tod von Ferdinand im Jahr 1859 in Gefahr, in alle Winde zerstreut zu werden. Eine finanziell schwierige Situation muss die Witwe Ferdinands veranlasst haben, einen ganzen „Notenpack“ von Autographen an den Beethoven-Biographen Alexander Thayer zu veräußern.³³ Andere Manuskripte sind in das Konkursverfahren über den Nachlass hineingezogen und um ein geringes Entgelt öffentlich zum Verkauf angeboten worden. Dem Engagement von Johann Ritter von Herbeck, Nikolaus Dumba (von denen im Folgenden noch die Rede sein wird) und dem Schubert-Biographen Heinrich Kreißle von Hellborn ist es zu verdanken, dass der Großteil der Autographen der Witwe zurückgestattet werden konnte, und ein kleinerer Teil in die sichere Verwahrung des Archivs der Musikfreunde gelangte. Dennoch hat der Bestand der Manuskripte und insbesondere der Fragmente unter diesen Manipulationen gelitten. So ist etwa der Großteil des zweiten Aktes von *Lazarus* an Thayer gelangt, ein daran anschließendes Faszikel fand sich bei der Witwe Ferdinands.³⁴ Bei ihr ist auch, wie bereits oben erwähnt, unerwartet ein Bruchstück des *Spiegelritters* aufgetaucht, das Ferdinand noch 1848 in den Händen von Hüttenbrenner vermutete und von dem vor allem die ersten Nummern fehlten.³⁵

Was vom Nachlass noch übrig war und an die Familie wieder zurückgeführt wurde, übernahm schließlich ein Neffe von Franz Schubert in Verwahrung. Dr. Eduard Schneider, Amateurmusiker und Jurist, dürfte entgegen anfänglichen Bedenken, die in der Wiener Presse geäußert wurden,³⁶ die Autographen doch halbwegs verantwortungsbewusst zusammengehalten haben. Aus jener Zeit, in der er im Besitz des Nachlasses war, ist nichts Konkretes von einem Abgang aus dem Fragmentbestand bekannt. Von Max Friedlaender wissen wir nur, dass Schneider ihm einige „Manuskripte [...] abzutreten die Güte hatte“, worunter sich drei Übungsblätter befanden.³⁷ In den 60er-Jahren des 19. Jahrhunderts kommen sogar einige Kompositionsfragmente wieder an die Öffentlichkeit: 1865 wird die „Unvollendete“ D 759 bei Anselm Hüttenbrenner entdeckt, 1868 identifiziert

31 Deutsch, *Erinnerungen* S. 478. Vgl. dazu auch das der Einleitung vorangestellte Zitat.

32 Franz Krautwurst, Die Autographen Franz Schuberts im Besitz seines Neffen Karl Schubert. Ein Beitrag zur Geschichte des Schubert-Nachlasses, in: Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch 6 (1997), S. 163–175.

33 Kreißle, *Schubert* S. 179.

34 Kreißle, *Schubert* S. 178f.

35 Ferdinand Schubert an Anton Diabelli & Co. Wien, am 29. Februar 1848. abgedruckt in: Deutsch, *Erinnerungen* S. 481; Kreißle, *Schubert* S. 75ff.

36 S. Deutsch, *Erinnerungen* S. 499f.

37 Max Friedlaender, Beiträge zur Biographie Franz Schuberts, Berlin 1887, S. 22. Friedlaender beschreibt hier die Niederschrift von D 25, das sich heute in der Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek befindet.

Johann Herbeck die Autographe der Bühnenwerke *Der Graf von Gleichen* D 918, *Rüdiger* D 791 und *Adrast* D 137, und Johannes Brahms kommt in den Besitz des *Streichquartetts in c* D 703 und des *Requiems in c* D 453.

In wirklich sicherer Verwahrung war der verbleibende Autographenschatz aber erst, als Anfang der Achtzigerjahre der gesamte Nachlass von dem bereits erwähnten Nikolaus Dumba aufgekauft wurde. Dumba war als Politiker, Industrieller und Kunstmäzen eine zentrale und hochgeschätzte Persönlichkeit im Wiener Gesellschaftsleben und nahm sich in besonderer Weise um das musikalische Erbe Schuberts an.³⁸ Durch seine einflussreiche Position und durch zahlreiche persönliche Kontakte gelang es ihm sogar, den Nachlass durch den Kauf von Manuskripten aus Privatbesitz und von Wiener Verlegern zu erweitern. Das eindrucksvolle „Verzeichnis der im Besitze von Nicolaus Dumba befindlichen Handschriften von Franz Schubert“ listet eine Fülle von Fragmenten auf, die entweder unter der jeweiligen Werkgattung oder im letzten Kapitel, „Skizzen, Entwürfe, u. dgl.“, verzeichnet sind.³⁹ Mit dem Tod von Dumba im Jahr 1900 wurde eine der umfangreichsten Privatsammlungen von Schubert-Autographen testamentarisch zwei Wiener Institutionen überlassen: Die Sinfonien – und damit auch die Autographe zur *h-moll Sinfonie* D 759, nicht aber die sinfonischen Entwürfe – gingen an die Gesellschaft der Musikfreunde, der Rest an die Wiener Stadtbibliothek, die damit die wichtigste und umfangreichste Schubert-Sammlung verwahrt. Heute ist in dieser Bibliothek mehr als die Hälfte aller erhaltenen Kompositionenfragmente vereint.

Das Manuskriptkonvolut im Wiener Männergesang-Verein

Als Christa Landon im Jahr 1969/70 im Zusammenhang mit der Neuen Schubert-Ausgabe systematisch Wiener Archive und Bibliotheken nach unbekannten Quellen durchsuchte, gelang ihr ein für die Schubert-Forschung überaus wichtiger Fund: Im Archiv des Wiener Männergesang-Vereins entdeckte sie ein Manuskriptkonvolut von 68 autographen Blättern mit Aufzeichnungen zu 27 Kompositionen Schuberts, von denen siebzehn bislang unbekannt waren. Das Konvolut besteht aus Studien, Entwürfen und einer nicht geringen Anzahl von ausgeschiedenen Blättern aus Manuskripten von ausgefertigten Kompositionen, meist ohne jede Bezeichnung. In den Augen von Schubert muss es sich um so etwas wie „Ausschussware“ gehandelt haben.

Die Autographe wurden von Landon verzeichnet und in einundzwanzig Faszikeln (Ms. A-V) weitgehend chronologisch geordnet.⁴⁰ Die so zusammengestellte Sammlung beginnt mit den frühesten Kompositionen, die wir von Schubert kennen, hat einen Schwerpunkt in Jugendarbeiten, erstreckt sich aber insge-

38 Elvira Konecny, *Die Familie Dumba und ihre Bedeutung für Wien und Österreich*, Wien 1986 (Dissertation der Universität Wien 179), Kapitel „Nicolaus Dumba und die Musik“ (S. 50–80).

39 Wst Handschriftensammlung, Signatur 51680 J a.

40 Landon, *Neue Funde*.

samt über die gesamte Schaffenszeit, und endet mit einer der letzten Aufzeichnungen vor seinem Tod. Versucht man, den Bestand mit Hilfe der in dieser Arbeit entwickelten Fragmentkategorien zu klassifizieren, so entsteht ein buntes Bild von Überlieferungsfragmenten (D 25C, D 24E, D 988A, D Anh. II,1), einem Manuskriptfragment (D 18), Entwurfsfragmenten (D 12, D 740, D 757, D 958, D 866) und Reinschriftfragmenten (D 1B, 1C) aus allen Gattungen, sowie von zwei Studienfragmenten (D 2D, D 2F).

Tabelle 6.2: Kompositionsfragmente im Manuskriptkonvolut des Wiener Männergesang-Vereins

Ms. A (c. 1810 – spätestens 1812)

Gesang in c für Bassstimme und Klavier D 1A (textlos, abgebrochen)

Lebenstraum D 39 (T. 221f, textlos, abgebrochen)

Ms. K (1812–1813?)

Komposition (Terzett?) in D, unter D 24C (textlos, Bruchstück)

Ms. O (nicht vor 1818)

Zwei Tänze für Klavier (?) D 980E (einzelige Melodieaufzeichnungen, abgebrochen)

Ms. Q (nach 1819)

Entwürfe für ein Orchesterstück in A D 966B (3 Ausschnitte)

Ms T (1822)

Sinfonie Nr. 7 in h D 759 (letzte Seite der Partitur, abgebrochen)

Es ist auffällig, dass sich rein äußerlich die Kompositionsfragmente kaum von den Beispielen der anderen genannten Fragmentkategorien und auch nicht von den ausgeschiedenen Blättern aus Manuskripten ausgefertigter Niederschriften unterscheiden. Ihre Anzahl ist mit sieben relativ klein (siehe Tabelle 6.2.), wobei die Niederschriften fast ausschließlich entwurfsartig, die Überlieferung vielfach bruchstückhaft ist: Ein *Gesang in c für Bassstimme und Klavier* D 1A blieb ohne Text und bricht nach 231 Takten mit Seitenende unvermittelt ab; von einer *Komposition in D*, unter D 24C,⁴¹ in Bleistift notiert und vermutlich Schluss eines noch untextuierten Terzetts, haben sich nur die letzten acht Takte erhalten; und von den *Entwürfen für ein Orchesterstück in A* D 966B finden wir drei unzusammenhängende Passagen in Particellform vor (u.a. fehlt der Beginn). Zwei einzeln notierte Tanzmelodien (D 980E), möglicherweise für die Aufführung am Klavier gedacht, brechen nach etwas mehr als 30 Takten ab.⁴² Schließlich bilden auch die ausgeschiedenen Aufzeichnungen von dem Klavierlied *Lebenstraum* („Ich saß an einer Tempelhalle“) D 39 sowie das ausgeschiedene Blatt aus dem Manuskript der „Unvollendeten“ D 759 ein Kompositionsfragment. Bei letzte-

⁴¹ Bei Kompositionen, denen im Deutsch-Verzeichnis keine eigene Nummer zugewiesen wurde, wird mit der Anmerkung „unter ...“ zu jener Deutsch-Nummer verwiesen, unter der sie im Deutsch-Verzeichnis erwähnt sind.

⁴² Siehe dazu auch S. 178f.

⁴³ Siehe dazu Abbildung 10, S. 234.

rem Blatt (Ms. T) handelt es sich um die letzte beschriebene Partiturseite der Sinfonie, die zugleich den Abbruch an der Komposition dokumentiert.⁴³

Wann und unter welchen Umständen dieses umfangreiche und für die Erhellung des Schubertschen Arbeitsprozesses hochinteressante Manuskriptkonvolut in den Besitz des Wiener Männergesang-Vereins kam, ist nicht dokumentiert und kann nur vermutet werden. In der Geschichte der Institution gibt es mehrere Gelegenheiten für die Übernahme der wohl lange als wertlos betrachteten Autographen.

Der Wiener Männergesang-Verein wurde 1843 gegründet und widmete sich bald intensiv der Pflege von Schuberts Vokalmusik. 1846 trat Schuberts Halbbruder Andreas als ausübendes Mitglied bei, und der Verdacht liegt nahe, dass dieser mit der Übermittlung der Manuskripte an den Verein zu tun hatte. Mit größerer Wahrscheinlichkeit war der Besitzerwechsel aber in jenen kritischen Jahren vor sich gegangen, als nach dem Tod Ferdinands (1859) der Nachlass auseinanderzufallen drohte. Einer der Männer, die das Schlimmste verhindern konnten, war Johann Herbeck, zu dieser Zeit engagierter Chorleiter des Männergesang-Vereins mit besonderem Interesse für unbekannte und verschollene Kompositionen Schuberts. Möglicherweise war er es, der aus dem Autographenbestand die wenig „brauchbaren“ und in damaligen Augen wertlosen Blätter zusammengestellt und in das Archiv „seines“ Vereins gleichsam als Relique überstellt hat.

An dieser Transaktion mag aber auch Nikolaus Dumba beteiligt gewesen sein, der in jenen Jahren aus beruflichen Gründen zwar gerade nicht Mitglied des Vereins, diesem aber freundschaftlich verbunden war.⁴⁴ 1865 bis 1872 war Dumba Vorstand des Vereins, und 1897 wurde er zum Ehrenmitglied ernannt. Dass das Manuskriptkonvolut aus der Sammlung Dumba stammt und dem Verein etwa anlässlich der Ehrenmitgliedschaft überlassen wurde, halte ich für weniger wahrscheinlich. Die Übergabe wäre gewiss offiziell dokumentiert, und die Anlage von Dumbas Autographenverzeichnisses zeigt, dass dieser auch Arbeitsmaterial von Schubert durchaus geschätzt hat.⁴⁵

Die von Werner Aderhold im Vorwort zur Edition der „Unvollendeten“ geäußerte Vermutung, dass es sich dabei um einen „kaum verwertbaren Rest von Schuberts Nachlass beim Vater“ handelt,⁴⁶ kann gewiss nicht für den gesamten Bestand gelten. Beim Vater lagen ja vor allem die frühen Arbeiten Schuberts, was nicht zur chronologischen Breite des Konvoluts passt. Zumindest das Manuskript mit den *Fugenübungen D 965B* aus den letzten Wochen seines Lebens war mit großer Wahrscheinlichkeit in der Sterbewohnung, also bei seinem Bruder und Nachlassverwalter Ferdinand, zurückgeblieben.

Bemerkenswert ist hingegen das von Franz Krautwurst kürzlich publizierte Verzeichnis von Schubert-Autographen aus dem Besitz von Karl Schubert, ei-

44 Dumba war 1852 beigetreten, 1854 wieder ausgetreten, 1865 wieder beigetreten und erst durch seinen Tod abgegangen.

45 Vgl. dazu Karl Adametz, Hundert Jahre Wiener Männergesang-Verein, Wien 1843; ders., Franz Schubert in der Geschichte des Wiener Männergesang-Vereines, Wien 1938; Konecny, op. cit.

46 NGA V/3 S. IX.

nem Sohn von Ferdinand Schubert.⁴⁷ Das zwischen 1883 und 1887 entstandene Verzeichnis listet als letzte Nummer „Verschiedene Studien, Fragmente und Skizzen“ auf, die nicht näher bestimmbar sind. Karl Schubert, der 1889 starb, stand zwar in keiner nachweisbaren Verbindung zum Wiener Männergesang-Verein, die Institution muss ihm aber zumindest bekannt gewesen sein. Sein Autographen-Nachlass ist in verschiedene, wohl kompetente Hände gelangt, denn kein einziges Manuskript ist nach Krautwurst bis heute verloren gegangen. Möglicherweise ist der letzte Sammelposten als Dank für die treue Schubert-Pflege dem Wiener Männergesang-Verein übergeben worden.

3. AUFFÜHRUNGEN UND DRUCKLEGUNG

Der Musikmarkt im 19. Jahrhundert

Die Drucklegung von Fragmenten nach dem Tod Schuberts begann mit der Edition der sogenannten Reliquiensonate. Als Ferdinand Schubert 1839 das Autograph der *Klaviersonate in C D 840* Robert Schumann „zum Abdruck in den Beilagen“ der Neuen Zeitschrift für Musik überließ,⁴⁸ dachte er gewiss nicht an eine Drucklegung der gesamten, unvollendeten Komposition. Schumann brachte noch im selben Jahr nur den vollständig ausgeführten zweiten Satz in Druck, der zunächst als Satz einer „unvollendet gebliebenen Sonate“ angekündigt wird, im Notentext aber nur ganz neutral „Andante aus einer Sonate“ heißt.⁴⁹ Der fragmentarische Zustand der Komposition wird von Schumann also eher verschwiegen und keineswegs in den Vordergrund gestellt.

Entgegen der Ankündigung Schumanns, das Autograph an Ferdinand Schubert zurückzuschicken, vermittelte er dieses dem Leipziger Verleger Karl Friedrich Whistling.⁵⁰ Whistling war bereits Eigentümer einer anderen fragmentarischen Klaviersonate, der *Sonate e D 566*, welcher der Schlussatz fehlte, und zu deren Druck er sich offensichtlich nicht hat entschließen können. Als Whistling 1861 die zwar viersätzige, aber in zwei Sätzen nicht zu Ende notierte c-moll Sonate edierte, war er gewiss von Schumanns Engagement für Schubert im Allgemeinen, insbesondere aber von dem Vorabdruck des Andantes inspiriert. Ganz im Gegensatz zu dessen Vorgangsweise stellte er jedoch das Fragmentarische der Sonate ins Zentrum.⁵¹ Schon der am Titelblatt vorangestellte Name „Reliquie“ gibt der Edition eine besondere Note. Vermutlich nimmt dieser Bezug auf einen

47 Franz Krautwurst, Die Autographen Franz Schuberts im Besitz seines Neffen Karl Schubert, in: Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch 6 (1997), S. 163–175.

48 Neue Zeitschrift für Musik Bd. 11, Nr. 47, 10.12. 1839, S. 188.

49 S. obige Fußnote und Joachim Hinrichsen, Beitrag zum Faksimile-Druck der Sonate (*Schubert. „Reliquie“*), S. (24), Abb. 4.

50 Siehe dazu Marie Luise Maintz, Franz Schubert in der Rezeption Robert Schumanns, Kassel etc. 1995, S. 65, Anm. 295.

51 Siehe dazu die Briefstelle in Maintz, *Schubert* S. 65, Anm. 295, nach der Schumann Whistling diese Vorgangsweise empfohlen hatte.

gleich überschriebenen Beitrag Schumanns von 1839, in dem dieser Briefe, Gedichte und die Erzählung „Mein Traum“ von Schubert erstmalig abdruckt.⁵² Die weitere Bezeichnung „Letzte Sonate“ und der Zusatz „unvollendet“ (siehe Abbildung 19) suggerieren, dass der Tod Schubert gleichsam die Feder aus der Hand genommen habe. Das war gewagt, denn das Autograph ist datiert, und wenn Whistling auch nicht den Überblick über Schuberts Sonatenschaffen hatte, so muss er doch gewusst haben, dass diese Sonate nicht die letzte war.

Erstaunlich ist, wie konsequent der Verleger bei der Edition des Notentextes vorgegangen ist. Er scheut sich nicht, außer den beiden vollendeten Sätzen auch das Menuett und das Rondo-Finale abzudrucken und den Abbruch im Autograph auch im Druck darzustellen (siehe Abbildung 18 a.b.). Die Ausgabe verliert damit – zumindest in den beiden Schlussässen – den Praxisbezug und vermittelt dem Benutzer eine neue Fragmentästhetik, die mit dem Titel der Sonate nicht besser hätte umschrieben werden können: die Verehrung der „Überreste“ des Meisters.



Abbildung 18: Erstdruck der *Sonate in C* D 840, Leipzig (Whistling) 1861
a) Menuetto. Allegretto, T. 72–80 (Abbruch)



b) Rondo. Allegro, T. 267–272 (Abbruch)

Abgesehen von der oben bereits erwähnten Edition der *Fantasie in c für Klavier vierhändig* D 48, hat sich diese Ästhetik in der Publikation von Fragmenten aber nicht durchsetzen können. Das Fragmentarische wird, wie bei den bereits 1843 bei Klemm erschienenen „Fünf Klavierstückchen“, in den Folgepublikationen unterschlagen oder zumindest abgeschwächt, indem nur abgeschlossene Teile der jeweiligen Komposition publiziert werden: 1865 erscheint das Oratorium *Lazarus* D 689 bis zum Ende des „Chors der Freunde“ im Klavierauszug, 1867 die beiden ersten Sätze der *Sinfonie in h* D 759, beides bei Anton Spina (Wien), der Nachfolgefirma von Diabelli; und 1870 wird der *Quartettsatz in c* D 703 bei Bartholf Senff in Leipzig gedruckt. Johannes Brahms, der damalige Besitzer des Autographs von D 703, überließ die Entscheidung dem Verleger, bloß einen einzelnen Satz eines Streichquartetts zu publizieren:

⁵² Neue Zeitschrift für Musik Bd. 10, Nr. 10, 1. Februar 1839; s. dazu auch Abb. 3 in Hinrichsen, op.cit., S. (23).



Abbildung 19 : Titelseite vom Erstdruck der *Sonate in C D 840*

„Lieber Herr Senff.

Hierbei übersende ich den Quartettsatz von Schubert zu beliebigem Gebrauch. Lassen Sie sich ihn von David vorspielen, den ich dazu herzlich grüße. Meint dieser und meinen Sie, daß der einzelne Satz druckenswert ist, so tun Sie es.

Wäre das Quartett so fertig gemacht, da wär's keine Frage. [...]“⁵³

In allen genannten Fällen ist der Drucklegung der Werke jeweils die Aufführung des fragmentarischen Werkes vorangegangen, diese freilich ebenso nur auf der

53 Johannes Brahms an Bartolf Senff, Wien, 23.4.1869; abgedruckt in: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Bartolf Senff, J. Rieter-Biedermann, C.F. Peters, E.W. Fritzsch und Robert Lienau, hg. von W. Altmann (Brahms-Briefwechsel XIV), Berlin 1921/ Reprint Tutzing 1974, S. 179f.

Basis von abgeschlossenen Werkteilen. Der c-moll Streichquartettsatz ist – entgegen der Aussage gegenüber Senff, dass dieser „ganz unbekannt war“⁵⁴ – das erste Mal 1867 durch das Quartett Josef Hellmesberger erklingen, das in seinem Repertoire einen besonderen Schubert-Schwerpunkt hatte. „Lazarus“ und die „Unvollendete“ verdanken ihre Aufführung und ihre Drucklegung dem Engagement von Johann Ritter von Herbeck.

Herbeck war im Wien der zweiten Jahrhunderthälfte als Vorstand des Singvereins der Gesellschaft der Musikfreunde, Leiter der Gesellschaftskonzerte, als Hofmusikkapellmeister und späterer Direktor der Hofoper eine einflussreiche Persönlichkeit des Musiklebens der Stadt. Seine Karriere begann er als Chormeister des oben bereits genannten Wiener Männergesang-Vereines, mit dem er seine enthusiastische Schubert-Begeisterung teilen konnte. Die Wiederentdeckung des Autographs vom *Gesang der Geister über den Wassern* D 714, die ihm in einem Hinterzimmer von Spina gelang, war ihm ein Schlüsselerlebnis für das besondere Bemühen, bislang unbekannte Werke von Schubert aufzustöbern, öffentlich aufzuführen und oft auch noch zu edieren. Der folgende Brief an Spina ist ein Zeugnis dafür, wieviel Mühe es bereitet hat, solche Werke in Druck zu bringen. Stimmen oder Partitur von Lazarus sind bei Spina nie erschienen.

„Nicht berechtigt und auch nicht Willens[,] mich in Ihre Geschäftsverhältnisse zu mischen[,] muss ich mir doch, als bei der Sache Schubert betheiligt, erlauben, einige Worte [...] an Sie zu richten. [...]

Es ist länger als Jahresfrist, seit ich E.W. [= Euer Wohlgeborenen] den *Morgengesang im Walde* von Schubert, orchestriert von Herbeck übergeben – bis zur Stunde ist selbst[ig]er noch nicht erschienen – die *Musik zu Rosamunde*[,] deren baldigste Completierung durch die noch fehlenden Nummern, Ballettmusiken, Entreats Sie versprachen[,] ebenfalls nicht. Das Erscheinen meines Arrangements der *Einen Ballettmusik* verzögerte sich durch einen vollen Monat. [Von], „Rüdigers Heimkehr“ – „Nur wer die Sehnsucht kennt“ kommen wohl die Singstimmen, von Partituren od. Clavierauszügen existiert keine Spur – selbe wurden mir bis jetzt nicht einmal abverlangt. Welch lange Zeit ist schon seit dem Erscheinen des Clavierauszuges vom ‚Lazarus‘ verstrichen, von gestochenen Stimmen – von der Partitur gar nicht zu reden – ist nichts zu sehen. [...]⁵⁵

In dem Dokument wird auch deutlich, dass Herbeck nicht nur originale Schubert-Kompositionen aufführte, sondern je nach Bedarf bearbeitete bzw. einzelne Nummern von Fragmenten ergänzte.⁵⁶ In einem Gesellschaftskonzert der Musikfreunde hat er sogar unter dem Titel „Sinfonische Fragmente“ mehrere Sätze von verschiedenen Jugendsinfonien zu einer „neuen“ Sinfonie zusammengestellt.⁵⁷

Auch wenn seine Schubert-Aktivitäten nicht ohne Kritik blieben – Eduard Hanslick etwa sprach sich wiederholt gegen eine „übereifrige Schubert-Pietät

⁵⁴ Johannes Brahms an Bartolf Senff, Wien, 26.1.1869; abgedruckt in: *Brahms-Briefwechsel XIV*, S. 171.

⁵⁵ Konzept eines Briefes an den Verleger C.A. Spina in Wien, zitiert nach *Mühlhäuser, Lund* H 104, S. 117f.

⁵⁶ Siehe dazu auch S. 309.

⁵⁷ 2. Gesellschaftskonzert, 2. Dezember 1860. Siehe dazu Johann Herbeck. Ein Lebensbild von seinem Sohne Ludwig, Wien 1885, S. 101f und S. 166.

und Reliquien-Verehrung“ aus⁵⁸ –, so war die Uraufführung der *Sinfonie in h D* 759 am 17. Dezember 1865 im Redoutensaal, die Herbeck geschickt in die Wege leitete und selbst dirigierte, ein durchschlagender Erfolg. Selbst Hanslick kann sich in seiner Konzertkritik der Begeisterung über die „Schubert’sche Novität, die einen außerordentlichen Enthusiasmus erregte“, nicht entziehen und verfällt in einen poetisierenden Sprachstil, der an Schumanns literarische Rezension der großen C-Dur Sinfonie erinnert:

„Wenn nach ein paar einleitenden Tacten Clarinette und Oboe einstimmig ihren süßen Gesang über dem ruhigen Gemurmel der Geigen anstimmen, da kennt auch jedes Kind den Componisten, und der halbunterdrückte Ausruf ‘Schubert’ summt flüsternd durch den Saal. Er ist noch kaum eingetreten, aber es ist, als Kennte man ihn am Tritt, an seiner Art, die Thürklinke zu öffnen. [...] Auch am Schluß [des] Andantes scheint sein Flug sich in’s Unabsehbare zu verlieren, aber man hört noch immer das Rauschen seiner Flügel. [...] Wir zählen das neu aufgefondene Symphonie-Fragment von Schubert zu seinen schönsten Instrumentalwerken [...].“⁵⁹

Den heute noch populären Namen, der gezielt auf das Fragmentarische des Werkes verweist und sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts eingebürgert hat, erhielt die Sinfonie in Anlehnung an den Titel im Erstdruck: „Zwei Sätze der unvollendeten Sinfonie (in H moll) von Franz Schubert“.

Die Schubert-Gesamtausgaben

Die „Alte“ Gesamtausgabe

Als Anfang der 1880er-Jahre die schon ansehnliche Autographensammlung von Nikolaus Dumba um den Nachlass aus dem Besitz der Schubert-Familie noch erweitert wurde, war eine gute Basis für eine Gesamtausgabe gegeben: viele Quellen waren in einer Hand vereint und dort leicht verfügbar. Dumba erkannte die historische Chance und initiierte sowie finanzierte die – wie sie heute genannt wird – *Alte Gesamtausgabe* als erste „kritisch durchgesehene Gesamtausgabe“ Schubertscher Werke (1884–1897). Als Herausgeberteam wurden Carl Ferdinand Pohl, Archivleiter bei der Gesellschaft der Musikfreunde, der junge Eusebius Mandyczewski und, als Kopf, Johannes Brahms engagiert.

Brahms war seit 1869 in Wien ansässig und bemühte sich von Beginn seines Aufenthalts an in vielfältiger Weise um das Erbe Schuberts.⁶⁰ Seine Vorstellun-

58 Eduard Hanslick, Aus dem Concert-Saal. Kritiken und Schilderungen aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens. 1848–1868, Wien 1897/2, S. 393; ders. in: Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885, Berlin 1886/2, S. 120: „Die Schubert-Ausgrabungen um jeden Preis, wie sie hier seit Jahren betrieben werden, vermehren weder seinen Ruhm noch unsern Genuß.“

59 Hanslick, *Concert-Saal* S. 392f.

60 Zum Verhältnis Schubert-Brahms siehe Andrea Lindmayr-Brandl, Johannes Brahms und Schuberts ‚Drei Klavierstücke‘ D 946: Entstehungsgeschichte, Kompositionsprozess und Werkverständnis, in: Die Musikforschung 53 (2000), S. 134–144 und die dort angegebene einschlägige Sekundärliteratur.

gen, was eine „Gesamtausgabe“ leisten sollte, verbunden mit einem überkritischen Werkverständnis (das er auch auf eigene Kompositionen anwendete), werden unter anderem in zwei Briefen deutlich. In einem Schreiben an Ernst Rudorff heißt es:

„Von einer guten Anzahl Werke von Händel oder Mozart verlange ich nicht, daß sie mein Zimmer enger machen, wenn ich sie nur, und mit ihnen die wirklichen sämtlichen Werke z.B. Haydns u.a., zur Benutzung auf der Bibliothek fände.“⁶¹

Im Zusammenhang mit der Kritik an dem Schubert-Forscher und Herausgeber Max Friedlaender konkretisiert er seine Ansichten und stellt selbst einen Bezug zu Schubert her:

„Friedländer ist denn eigentlich der gefährlichste „Schubert-Forscher“. Aber fabelhaft, daß er auch jetzt noch fast täglich Ungedrucktes und Unbekanntes aufstöbert. Niemand kann mehr Sinn und Neigung haben, so den Spuren großer Menschen nachzugehen, als ich. Aber solche Schwärmerei gehört ins Kämmerlein, und es ist pietätlos, jeden Wunsch vor den Leuten auszubreiten. Denen muss ein großes, einfaches Bild unnahbar, unberührbar sein. Mir ist ein Goethe-Jahrbuch [ebenso] unsympathisch wie ein „nachgelassener“ Schubert – ob[wohl] ich schon glücklich bin, die geringste Kleinigkeit finden oder verfolgen zu können.“⁶²

In den Augen Brahms' stellt eine Gesamtausgabe also die Präsentation eines Komponisten in der breiten Öffentlichkeit dar. Sie richtet sich ausschließlich an den praktischen Musiker und an Musikliebhaber, und sollte daher nicht alles, sondern nur das Beste enthalten. Der wissenschaftlich Arbeitende kann sich seiner Meinung nach mit Hilfe von Abschriften der nicht edierten Werke, die in großen Bibliotheken zum Studium verfügbar sein sollen, leicht ein Bild vom Gesamtschaffen machen. In diesem Sinn war auch Brahms' Verhältnis zu den Jugendwerken, Entwürfen und Fragmenten zu verstehen: Er schätzte sie persönlich sehr und studierte sie intensiv, für den Gegenstand einer Publikation hielt er sie aber für ungeeignet.

Da Brahms der Meinung war, dass von Schubert ohnehin schon alles Druckenswerte ediert war, konnte er nur mit Mühe für das Projekt der Gesamtausgabe gewonnen werden.⁶³ Als er schließlich doch von der Notwendigkeit einer solchen Edition überzeugt wurde, übernahm er die beiden Sinfonien-Bände der ersten Serie, mit denen er allerdings nicht glücklich war: „Daß ich keine besondere Freude habe, den Druck dieser Sinfonien zu besorgen, habe ich Ihnen nicht verhehlt.“⁶⁴

- 61 Johannes Brahms an Ernst Rudorff, Wien 1. November 1877, abgedruckt in: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler u.a., hg. von Wilhelm Altmann (Brahms-Briefwechsel III), Berlin 1908, S. 172.
- 62 Johannes Brahms an Fritz Simrock, 2. Juni 1886, abgedruckt in: Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock, hg. von Max Kalbeck, 3. Band (Brahms-Briefwechsel XI), Berlin 1919, S. 122.
- 63 Otto Erich Deutsch, Schubert: The Collected Works, in: Music & Letters 32 (1951), S. 226–234.
- 64 Johannes Brahms an Breitkopf & Härtel, Wien 26. März 1884, in: Brahms-Briefwechsel XIV, S. 353.

Die Alte Schubert-Ausgabe war ursprünglich so angelegt, dass die vollständigen Kompositionen die einundzwanzig Serien des Hauptteils bildeten und die Fragmente geschlossen in der zweiundzwanzigsten Serie erscheinen sollten. Der Sonderfall der „Unvollendeten“, die – obwohl Fragment geblieben, seit ihrer Wiederentdeckung mit großem Erfolg in das Konzertrepertoire aufgenommen wurde – hat dieses Prinzip jedoch ins Wanken gebracht. Selbst Johannes Brahms hat die „Verbannung“ dieser Sinfonie in den Anhang der Gesamtausgabe als unangemessen empfunden und dem Verleger dies wissen lassen. Breitkopf antwortete ihm im November 1884:

„Ihrem [...] Vorschlag, auch die nur aus 2 Sätzen bestehende H moll-Symphonie in die erste Serie aufzunehmen, konnten wir selbst nur zustimmen. Der Ordnung halber haben wir Herrn Mandyczewski davon Mitteilung gemacht, der, mit dem Vorschlag sich vollkommen einverstanden erklärend, noch die Frage aufwirft, ob es nicht wohl zweckmäßig sei, alle Werke der 22. Serie gleich in die betreffende Hauptserie einzureihen, mithin jene Serie fallen zu lassen.“

Im Grunde genommen ließe sich dagegen wohl nichts einwenden; denn es ist nur folgerichtig, daß, wenn ein unvollständiges Werk einmal in die Hauptserie einverlebt wird, auch mit den übrigen in gleicher Weise verfahren wird [...]“⁶⁵

Die folgerichtige Konsequenz, die auch moderne Editionsprinzipien leitet, war allerdings in keiner Weise in Brahms' Sinn. Für die von ihm betreuten Bände hätte dies bedeutet, dass auch die *Sinfonie in E D 729*, von der nur ein Partiturentwurf existiert, in den Hauptteil einzureihen gewesen wäre. Brahms hat jedoch von Anfang an deutlich gemacht, dass er dieses Fragment – in seinen Augen ein „lieblich-trauriger Anblick“⁶⁶ – überhaupt nicht in die Gesamtausgabe aufnehmen will, geschweige denn in den Hauptteil.⁶⁷ Sein Antwortschreiben an den Verlag fällt entsprechend ärgerlich und bestimmt aus:

„Ich kann nur wiederholen, dass die Skizzen von der E Dur-Sinfonie sich so wenig zur Veröffentlichung eignen wie die ganz gleichen zu den Opern „Sacontala“ und „Adrast“. Auch über Bearbeitungen [= Klavierauszug der E Dur-Sinfonie] habe ich nichts Neues zu sagen und bitte nur, endlich diese Antwort auch für künftige Anfragen gelten zu lassen.“⁶⁸

Brahms' Autorität als Musiker und seine führende Position in der Editionsleitung der Alten Gesamtausgabe hat offensichtlich keinen Widerstand gegen seine offen deklarierte Meinung zugelassen. Die E-Dur Sinfonie liegt bis heute nicht in einer kritischen Edition vor. Seinem Einfluss dürfte auch zuzuschreiben sein, dass manches Jugendwerk und andere unvollendete Werke, wie etwa das *Klaviertrio in B D 28*, das *Requiem in c D 453* sowie die Bühnenwerke *Der Graf von*

65 Breitkopf & Härtel an Johannes Brahms, 22. November 1884, in: *Brahms-Briefwechsel XIV*, S. 361.

66 Johannes Brahms an Josef Joachim, Dezember 1868, in: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet von Herzogenberg, hg. von Max Kalbeck (*Brahms-Briefwechsel II*), Berlin 1908, S. 60.

67 Johannes Brahms an Breitkopf & Härtel, Wien 26. März 1884, in: *Brahms-Briefwechsel XIV*, S. 353.

68 Johannes Brahms an Breitkopf & Härtel, Wieden-Wien 7. März 1885, in: *Brahms-Briefwechsel XIV*, S. 362.

Gleichen D 918 und *Sakuntala* D 701, schließlich aus dem Editionsplan der Gesamtausgabe eliminiert wurden.⁶⁹

Die Konsequenzen dieser Editionspolitik – Deutsch nennt sie „sins of omissions“⁷⁰ – waren für die Schubertschen Fragmente folgenschwer: Die Editionsleitung entschloss sich schließlich, die gesamte zweiundzwanzigste Serie fallenzulassen. Die noch verbliebenen Fragmente sind unsystematisch in den einzelnen Bänden verteilt. Manche von ihnen erschienen in Serie 21, dem Supplement zur Instrumental- und zur Vokalmusik, manche in Band 10 zur Serie 20, einem „Anhang“ zu den „Liedern und Gesängen“, und wieder andere sind so platziert, dass ihre vollständigen Abschnitte im Hauptteil, die unvollständigen Teile im Revisionsbericht abgedruckt sind.

Die Neue Gesamtausgabe

In der „Neuen Ausgabe sämtlicher Werke“ von Franz Schubert, die zu Beginn der 1960er-Jahre in Angriff genommen wurde, werden die „Sünden“ der Alten Gesamtausgabe wiedergutmacht. Ein gewandeltes Verständnis dessen, was eine Gesamtausgabe leisten soll, bringt es mit sich, dass nicht nur alle überliefer-ten Skizzen, Vorentwürfe, Fassungen und Veränderungen einer vollständigen Komposition abgedruckt werden, sondern auch alle heute bekannten Fragmente. Diese erscheinen entweder im Anhang der einzelnen Bände, oder, wenn das Fragment umfangreicher ist, in einem separaten Band.

Der Abbruch des Notentextes wird in der Neuen Gesamtausgabe mit einem Asteriskus gekennzeichnet, der zu einer Fußnote verweist. Diese Fußnote gibt an, welcher Art das Fragment ist, wobei die dafür verwendeten Begriffe jedoch uneinheitlich sind. Einmal heißt es sehr allgemein „Die Komposition bricht hier ab“, oder „Das Fragment bricht hier ab“, an anderer Stelle wird dagegen versucht, zwischen Kompositionsfragment und Überlieferungsfragment zu unterscheiden, indem man von einer abgebrochenen Niederschrift bzw. einem abgebrochenen Manuskript spricht. Aber auch Angaben wie „Der Entwurf/ die Fuge/ die Quelle bricht hier ab“ sind zu finden.

Der jüngst erschienene Band der Messen-Sätze und Messen-Fragmente macht deutlich, dass in der gegenwärtigen Editionsleitung der NGA eine zunehmende Sensibilität gegenüber der Fragmentproblematik entstanden ist.⁷¹ Bewusst wird hier zwischen einer strikten Trennung der im Titel angesprochenen Kategorien verzichtet, und ein eigener Abschnitt im Vorwort der Ausgabe diskutiert in Hypothesen sehr umsichtig den fragmentarischen Zustand der edierten Werke. Dass fragmentarische Kompositionen eine wichtige Rolle spielen für das Verständnis des Gesamtœuvres, scheint heute keine Frage mehr zu sein.

69 Siehe dazu den ursprünglichen Editionsplan von Pohl in: *Deutsch, Collected Works* S. 227f.

70 *Deutsch, Collected Works* S. 231.

71 NGA I/5, vorgelegt von Manuela Jahrmärker und Volkmar von Pechstaedt, Kassel etc. 1998.

4. VERVOLLSTÄNDIGUNGEN

Ein für die Rezeption von Fragmenten wesentlicher Faktor ist die musikalische Realisation, das „Hörbar-machen“ für ein breiteres Publikum, was aber gerade bei unvollständigen Kompositionen Probleme aufwirft. Denn ist zwar die musikalische Öffentlichkeit im Allgemeinen an diesem Spezialrepertoire interessiert, so steht diesem Interesse eine Hörtradition entgegen, die von Werken des 19. Jahrhunderts eine zumindest äußerlich abgeschlossene Darstellung einfordert und die Realisation eines abgebrochenen oder bloß im Entwurf vorliegenden Notentextes als unbefriedigend klassifiziert und letztlich für aufführungspraktisch inakzeptabel hält.

Die Ursache für dieses Rezeptionsverhalten ist vielleicht nur in einer bisher fehlenden Hörerfahrung zu suchen. Sie mag aber auch tiefer liegen und mit der Komplexität von Musikwerken und der begrenzten Aufnahmefähigkeit unserer Sinne zusammenhängen. Die Realisation eines akustischen Fragments lässt uns in der Regel unzufrieden zurück, da wir nur schwer in der Lage sind, das intendierte Ganze annäherungsweise zu imaginieren. Die Konsequenz davon ist, die überlieferten Fragmente musikalisch zu vervollständigen und so einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Unabhängig vom Fragmenttypus der unvollständigen Komposition, jedoch in engem Zusammenhang mit der Beschaffenheit des erhaltenen Notentextes, der Werkgattung und des Arbeitsfortschrittes, sind Vervollständigungen in sehr verschiedener Art und Weise unternommen worden. Im Wesentlichen können drei Typen unterschieden werden: Vervollständigung durch

- Zusammenstellen mit anderen Werken zu einem neuen Werkganzen, wobei die ergänzten Werke im Allgemeinen vom selben Komponisten wie das Fragment stammen;
- Ergänzen des Fragments durch Rekonstruktion des fehlenden Notentextes durch Dritte, mit dem Bestreben, die unvollständige Komposition im Sinne Schuberts fertigzustellen;
- Weglassen des Unvollständigen, indem etwa von Zyklusfragmenten nur abgeschlossene Teile aufgeführt werden (indirekte Vervollständigung).

Die Unvollendete

Als Merkmal einer besonders erfolgreichen Rezeption finden sich in der Aufführungsgeschichte der *Sinfonie in h* D 759, genannt „Die Unvollendete“, alle drei genannten Typen von Vervollständigungen. Bei der Uraufführung am 17. Dezember 1865 war unter der Leitung ihres „Entdeckers“ Johann Herbeck eine dreisätzige Sinfonie auf dem Programmzettel angekündigt. In einem Nachsatz wurde klargestellt, dass der eigentliche dritte Satz der Sinfonie von Schubert nicht vollendet wurde und der erklingende Satz, ein *Presto vivace in D*, der die beiden ersten Sätze zu einem vollständigen Werk komplettiert, aus einer anderen „kleinen Sinfonie in D“ (= D 200) stammt (siehe Abbildung 11, S. 245).

Knapp ein Jahr später, am 4. November 1866, setzte Herbeck das Werk erneut aufs Programm. Aufgrund des großen Erfolges der Uraufführung konnte angenommen werden, dass sich die fragmentarische Sinfonie auch als zweisätziges Werk im Repertoire halten könne, und so ließ man die Ergänzung weg. In dieser gegenüber dem Autograph reduzierten Form – der unvollständig gebliebene dritte Satz von D 759 wurde dabei ja nach wie vor unterschlagen – ist die „Unvollendete“ auch erstmals abgedruckt. Sie erschien als „Zwei Sätze der unvollendeten Sinfonie“ Anfang 1867 bei Spina, Wien. Die „unvollständige“ Satzzahl und das Weglassen des bloß begonnenen Scherzos erwies sich unter dem Schlagwort der „Unvollendeten“ als erfolgreiche Aufführungsstrategie, die sich in der Praxis bis heute bewährt hat.

Unabhängig davon gab und gibt es aber auch Versuche, den dritten Satz auf der Basis des abgebrochenen Particellentwurfs und der begonnenen originalen Partituraussetzung zu vervollständigen und zum Klingen zu bringen. Sozusagen den Startschuss dafür gab ein Kompositionswettbewerb, der 1928 anlässlich des hundertsten Todestages Schuberts von einer Institution namens „Schubert Centennial“ initiiert und durch die Plattenfirma Columbia finanziell unterstützt wurde. Die Aufgabe bestand darin, entweder die „Unvollendete“ auf der Basis des autographen Materials „fertig zu schreiben“, oder ein eigenes zweisätzliches Werk zu komponieren, das vom Geist Schubertscher Musik inspiriert sein und auf die „Unvollendete“ Bezug nehmen sollte. Die Ausschreibungsbedingungen, vor allem die Aufforderung zur Vervollständigung, zogen bald heftige Kritik mit sich. In Fachkreisen sowohl in den Vereinigten Staaten als auch in Europa empfand man es als Verunglimpfung und Geschmacklosigkeit, eine mittlerweile in den hehren Kreis der „Meisterwerke“ aufgenommene Komposition auf diese Weise antasten zu wollen. Obwohl schließlich der erste Punkt der Ausschreibung fallen gelassen wurde, gingen doch vier verschiedene Vervollständigungen der Sinfonie ein.⁷² Seit damals ist das Tabu gebrochen, in unregelmäßigen Abständen erscheinen bis heute immer wieder neue „Realisationen“, die den dritten Satz der „Unvollendeten“ vollenden.⁷³

Einer der erfolgreichsten Bearbeiter von fragmentarischen Schubert-Sinfonien ist der englische Komponist und Musikwissenschaftler Brian Newbould. Seine Vervollständigung des Scherzos ist auch die Vorlage für die gegenwärtig einzige Aufnahme, realisiert vom *Orchestra of the Age of Enlightenment* unter Sir Charles Mackerras.⁷⁴ Bei dieser Aufnahme schließt an den vollendeten dritten Satz die erste Zwischenaktmusik zu *Rosamunde* D 797 an. Damit wird an eine langjährige Aufführungspraxis angeknüpft, die vor allem in England Tradition hat und deren Ausgangspunkt in der englischen Schubert-Rezeption des 19. Jahrhunderts liegt. Ähnlich wie bei der Wiener Uraufführung, hat man auch bei der Erstaufführung in London im Jahr 1867 nicht gewagt, eine nur zweisätzige

72 Siehe dazu Gabriele Eder, „Finishing Schubert's Symphony“ – Chronik eines fehlgeschlagenen Vollendungsversuches, in: *Schubert durch die Brille* 8 (1992), S. 80–85.

73 Siehe dazu z.B. Gerald Abraham, Finishing the Unfinished, in: *The Musical Times* 112 (1971), S. 547–548.

74 Virgin Classics 1996/ Veritas (VER 5 61305 2 PM 516).

Sinfonie vorzustellen. George Grove überzeugte den Leiter der berühmten Konzertreihe im Crystal Palace, August Manns, das Fragment mit dem bereits im Vorjahr erfolgreich aufgeföhrten Orchestersatz zu ergänzen.⁷⁵ Im Gegensatz zur Rezeption am Kontinent, ging diese Vervollständigung der „Unvollendeten“ mit einem fremden Werk hier eine dauerhaftere Verbindung ein.

Der relative Erfolg dieser „Vervollständigung durch Ergänzung“ hat gewiss auch damit zu tun, dass die besagte Zwischenaktmusik zu *Rosamunde* musikalisch weitaus besser passt als der Finalsatz der frühen D-Dur Sinfonie. Hier stimmt sowohl die Dimension des Satzes als auch die ungewöhnliche Tonart h-Moll, in der das ergänzte Werk nun auch harmonisch schließt. Außerdem ist die *Musik zu Rosamunde* zeitlich der Entstehung der beiden ersten Sätze näher und entstammt der gleichen emotionalen Sphäre. Brian Newbould, dessen Wort als anerkannter Schubert-Forscher zählt, glaubt sogar, einen ursprünglichen Zusammenhang zwischen dem einzelnen Orchestersatz und der Sinfonie zu erkennen. Er vermutet, dass der Finalsatz der *h-moll Sinfonie* als Particellentwurf vorlag, aber zunächst nicht ausgearbeitet wurde. Als Schubert etwa ein Jahr später in großer Eile die Musik zu *Rosamunde* zusammenstellen musste, konnte er auf das Liegengeliebte zurückgreifen und den für eine Zwischenaktmusik eigentlich zu groß angelegten Satz in Partitur ausarbeiten.⁷⁶

Gegen diese Hypothese spricht der Quellenbefund. Der Particellentwurf bricht ja bekanntermaßen mit dem Thema des Trios im dritten Satz ab, und auch die restlichen Systeme der Seite sowie die Rückseite des letzten Manuskriptblattes sind unbeschrieben geblieben. Die davon unabhängige (ehemalige) Existenz eines extra notierten, verloren gegangenen vierten Satzes ist aufgrund der Einsichten zu Schuberts Arbeitsweise, die im Zusammenhang mit den Fragmenten gewonnenen werden könnten, unwahrscheinlich. Zudem gesteht Newbould selbst ein, dass Schubert möglicherweise diesen hypothetischen vierten Satz, der Basis für den Orchestersatz bei *Rosamunde* war, als Finalsatz seiner Sinfonie verworfen hätte. Unter diesen Voraussetzungen würde eine Vervollständigung der Sinfonie mit der Rosamunde-Musik der Intention des Komponisten diametral entgegenstehen.

Andere Fragmente

Doch nicht nur ein so berühmtes Werk wie die „Unvollendete“ hat Vervollständigungen erfahren. Bereits wenige Jahrzehnte nach Schuberts Tod hat man aus verlegerischem Interesse vor allem im Bereich der Klaviermusik aus den greifbaren fragmentarischen Kompositionen „neue“ Werke kompiliert. Eine solche „Vervollständigung durch Ergänzung“ betraf nicht nur die beiden Einzelsätze *Adagio*

75 Siehe dazu Abraham, *Finishing the Unfinished* S. 547 und George Grove, Appendix zur englischen Übersetzung von Kreißle, *Schubert* (London 1869; Reprint New York 1972), S. 299.

76 Brian Newbould, *Schubert and the Symphony: A New Perspective*, London 1992 (Symphonic Studies 1), S. 202–207; 294–296.

in *Des D 505* und *Rondo in E D 506*, die in bearbeiteter Form miteinander kombiniert wurden und als Opus 145 bei Diabelli in Druck gingen. Auch bei den „Fünf Klavierstücken“ D 459+459A, erschienen 1843 bei Klemm, Leipzig, und bei den „Drei Klavierstücken“, 1868 bei Rieter-Biedermann publiziert, handelt es sich nicht um originale Werkgruppen, sondern um spätere Zusammenstellungen bzw. um eine Ergänzung des fehlenden Notentextes, die als solche lange Zeit unentdeckt blieben.⁷⁷

Im Zuge der erfolgreichen Chorbewegung des 19. Jahrhunderts, die unter anderem zur Gründung des Wiener Männergesang-Vereins und des Wiener Schubertbundes führte, gewannen auch Schuberts mehrstimmige Vokalkompositionen zunehmend an Interesse. Vokalsätze, die ohne Instrumentalbegleitung komponiert waren, wurden in der musikalischen Praxis oft vom Klavier aus unterlegt, um den meist unausbildeten Stimmen eine gewisse Sicherheit zu geben. So sind offensichtlich verloren gegangene, originale Klavierstimmen vermutlich auch ohne großes Aufhebens bei der Drucklegung von Dritten ergänzt worden: beim bereits 1844 erschienenen Trinklied *Funkeln im Becher* D 356 von keinem Geringerem als Carl Czerny, und bei dem rund zwanzig Jahre später erschienenen Männerquartett *Der Wintertag* D 984 von Johann Peter Gotthard, dem Geschäftsführer des Verlags Spina. Letzteres Werk wurde kurz davor, vermutlich in der gedruckten Fassung, vom Kaufmännischen Gesangverein Wien zur Uraufführung gebracht.

Ende der 1850er-Jahre übernahm der oben bereits genannte Johann Herbeck eine führende Position im Wiener Männerchorwesen. Sein enthusiastisches Interesse für Schuberts Musik im Allgemeinen und dessen mehrstimmige Vokalkompositionen im Besonderen führte zu zahlreichen Neuentdeckungen und Erstaufführungen. Dabei erwiesen sich vor allem die bislang unbekannten Opern-Fragmente als Fundus, aus dem Herbeck schöpfen konnte, indem er Nummern herausnahm und als eigenständige Kompositionen auf das Programm setzte. Dabei scheute er sich nicht, Überlieferungsfragmente zu ergänzen und Partitur- oder Particellentwürfe in vollständige Partitur auszuarbeiten. Auf diese Weise wurden einzelne Nummern aus der von Schubert bloß als Particell ausgeführten Oper *Der Graf von Gleichen* D 918, von dem nicht zu Ende notierten, teilweise bruchstückhaften Singspiel *Adrast* D 137 sowie die erste Nummer (Introduktion, Solotenor und Chor) des Partiturentwurfs zu *Rüdiger* D 791 erstmals dem Wiener Publikum vorgeführt. Zu der letztgenannten Vervollständigung hat sich Hanslick 1868 in einer Konzertrezension in der Neuen Freien Presse positiv geäußert:

„Von Schubert's Compositionen ist eine Anzahl flüchtiger Skizzen, welche blos die Singstimmen, den Grundbaß und einige Begleitungsfiguren, aber keine Andeutung der Instrumentation enthalten, in Herbeck's Besitz, also an den rechten Mann gekommen. Herbeck

⁷⁷ Siehe dazu Andrea Lindmayr-Brandl, Johannes Brahms und Schuberts „Drei Klavierstücke“ D 946: Entstehungsgeschichte, Kompositionsprozess und Werkverständnis, in: Die Musikforschung 53 (2000), S. 134–144; diess., Die „wiederentdeckte“ unvollendete Sonate in E D 459 und die Fünf Klavierstücke von Franz Schubert, in: Archiv für MusikwissenschaftLVI (2000), S. 130–150.

hat zwei Nummern daraus instrumentirt und in dem Festconcerfe zur Aufführung gebracht. [...] Auch die beiden Schubert'schen Chöre: „Rüdiger's Heimkehr“ und „Sehnsucht“ fand Hofcapellmeister Herbeck unter einem Wust unbeachteter Skizzen und Papierschnitzel aus Schubert's Nachlaß. Mit dem Finden allein war die Arbeit aber keineswegs abgethan. Das uns vorliegende Original-Manuskript von Schubert's „Rüdiger“ (vom Jahre 1823) enthält z.B. den Gesang vollständig, die Instrumentirung aber nur auf der ersten Seite, mit Ausnahme einiger später angedeuteten Eintritte der Bläser; Herbeck mußte demnach aus der Physiognomie dieser ersten Seite die ganze Orchesterpartie gleichsam errathen und heraus-construiren.“⁷⁸

Vervollständigungen von fragmentarischen Kompositionen wurden aber bereits damals auch kritisch gesehen. Im selben Jahr, als Hanslicks Rezension erschienen ist, schreibt Johannes Brahms an seinen Freund Joseph Joachim zum Partiturerntwurf der *Sinfonie in E D 729*:

„Lieber Freund. Dir ist wohl bekannt, daß Schuberts letzte Sinfonie [sic!] durch Ferd. Schubert an Mendelssohn kam. [...] Diese Skizze nun hat man lange eigentlich verloren geglaubt. Jetzt hat sie Paul Mendelssohn nach London an Mr. G. Grove geschickt! [...] Es wird nun wohl, wenn es irgend möglich, recht schleunig die Sinfonie für eine Aufführung tauglich gemacht. Kannst und willst Du nicht aber doch versuchen, einstweilen eine beschwichtigende Hand darauf zu legen? Du bist mit Mendelssohn und mit den beteiligten Engländern befreundet. Lust mag mancher verspüren, die Partitur vollzuschreiben, auch Costa oder Benedict. Hat nun aber Mendelssohn der Mut gefehlt, und kommt er dir nicht, wenn du sie siehst – so laß doch keine Unzucht damit getrieben werden.“⁷⁹

Brahms' Intervention konnte eine Vervollständigung von der Hand Dritter nicht verhindern. Am 5. Mai 1883 wurde die Sinfonie in einer von John Francis Barnett ergänzten Orchesterfassung im Rahmen der Crystal Palace Concerts das erste Mal klanglich realisiert. Eine Drucklegung im Klavierauszug bei Breitkopf & Härtel schloss unmittelbar daran an. Hat diese Aufführung zwar bei der Nummerierung der Sinfonien von Schubert eine Rolle gespielt,⁸⁰ so war ihr Erfolg jedoch nicht nachhaltig. Auch eine Neuinstrumentierung von Felix Weingartner, 1934 im Wiener Musikvereinssaal zur Aufführung gebracht und bei der Universal Edition ediert, sowie spätere Vervollständigungen, u.a. von Leonid Butir (Moskau 1969) und Brian Newbould (1978), konnten der Sinfonie keinen festen Platz im Konzertrepertoire sichern.

20. Jahrhundert

Im zwanzigsten Jahrhundert, als das breite Spektrum von Schuberts Œuvre nach und nach ins Bewusstsein der Öffentlichkeit trat und in das Konzertleben aufgenommen wurde, hat sich die Idee der Vervollständigungen von einzelnen herausragenden Werken auf ganze Werkgattungen verlagert. Im Bereich der Klavier-

78 Eduard Hanslick, Aus dem Concert-Saal. Kritiken und Schilderungen aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens. 1848–1868, Wien 1897/2, S. 518f.

79 Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim, hg. von Andreas Moser, 2. Band, Berlin 1908, Reprint Tutzing 1974, Nr. 298 S. 60f. (Dezember 1868).

80 Siehe dazu den Exkurs „Die Nummerierung der Sinfonien“, S. 53.

musik waren es vor allem die Herausgeber der praktischen Sammelausgaben von Sonaten, die sich dem Problem zu stellen hatten, ob sie nur die vollendeten Kompositionen, oder auch die zahlreichen unvollendet gebliebenen Klaviersonaten aufnehmen sollten – und wenn, ob in originaler Form oder vervollständigt. Die Lösungen waren unterschiedlich, meist wählte man jedoch einzelne musikalisch interessantere Fragmente aus und fügte die fehlenden Takte im Kleinststich bei. Dieses Vorgehen wurde durch die Tatsache begünstigt, dass Schubert fast alle Klaviersonaten in den abgebrochenen Sätzen bis zum Eintritt der Reprise ausführte. Ist man sich über die Anschlussstelle klar, so kann auf der Basis des vorhandenen musikalischen Materials mit einiger Fachkenntnis die Komposition ohne großen kreativen Aufwand zumindest formal korrekt zu Ende geführt werden. Beispielgebend soll hier Paul Badura-Skoda genannt werden, der einen eigenen Band „frühe und unvollendete Sonaten“ von Franz Schubert edierte. Dieser ist sorgfältig dokumentiert und erst jüngst in neuer, verbesserter Ausgabe erschienen.⁸¹

Sobald allerdings das traditionelle Formschema verlassen wird, sind Vervollständigungen weit stärker der Gefahr ausgesetzt, sich von der von Schubert intendierten Komposition – sofern sie zum Zeitpunkt des Abbruchs überhaupt schon klar vor Augen stand – zu entfernen. Das ist der Fall bei der *Sonate in C* D 840, genannt „Reliquiensonate“, die als letztes Sonatenfragment und als Werk der Reifezeit seit ihrer Drucklegung im Jahr 1861 ein besonderes Interesse erweckte. Zwei abgeschlossenen Sätzen folgen im Autograph ein abgebrochenes Menuett sowie ein abgebrochenes Rondo, wobei bei dem Menuett vor allem harmonische Experimente, bei dem Finalsatz formale Ambiguitäten eine normgerechte Fortsetzung erschweren.⁸² Als Konsequenz dieser Schwierigkeiten haben kritische Herausgeber wie etwa Ernst Ratz die Sonate zwar in ihre Ausgabe aufgenommen, jedoch in der originalen, abgebrochenen Gestalt wiedergegeben.⁸³ In der Aufführungspraxis werden von bekannten Pianisten wie Wilhelm Kempff, Alfred Brendel und András Schiff nur die ersten beiden, abgeschlossenen Sätze gespielt – also, nicht unähnlich zur „Unvollendeten“, eine „Vervollständigung durch Weglassen“ erzeugt.⁸⁴ Zugleich wagten sich aber auch Herausgeber mit kompositorischen Ambitionen an das Fragment heran. Bereits im 19. Jahrhundert, 1877, hat Josef Stark bei Breitkopf & Härtel eine Vervollständigung vorgelegt. Es folgten Komplettierungen von Armin Knab (1920, ediert bei Peters, Leipzig 1962), Ernst Krenek (Wien: Universal Edition 1923), Walter Rehberg

81 Paul Badura Skoda (Hg.), Franz Schubert. Klaviersonaten Band III, München: Henle 1976, zweite verbesserte Ausgabe 1997. Siehe dazu Johann Zürcher, Alte und neue Ergänzungen zu den fragmentarischen Sonatensätzen Schuberts. Notizen zum 3. Band der im Henle-Verlag erschienen neuen Urtextausgabe, in: Die Musikforschung 31 (1978), S. 467–474.

82 Siehe dazu den Abschnitt V.4. Die *Sonate in C für Klavier* D 840 (genannt „Reliquiensonate“), S. 294.

83 Erwin Ratz (Hg.), Franz Schubert. Klaviersonaten, Wien: Universal Edition 1953.

84 Geoffrey Saba, Wie kann man Schuberts unvollendete Klaviersonaten aufführen?, in: Franz Schubert. „Reliquie“ Sonate in C für Klavier D 840. Faksimile-Ausgabe, Tutzing 1992 (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 9), S. 91–99.

(Leipzig: Steingräber 1927/28) und Paul Badura-Skoda in der oben genannten Ausgabe.⁸⁵ Der jüngste Vervollständigungsversuch stammt von dem Pianisten Noel Lee und wurde beim Schubert-Kongress 1997 in Paris der Fachwelt vorgestellt.⁸⁶

Vervollständigungen von Fragmenten, bei denen bis zum Abbruch alle Stimmen ausnotiert sind, bieten sich außer bei den Klaviersonaten vor allem bei den unvollständigen Liedkompositionen an. Insbesondere, wenn bei Überlieferungsfragmenten nur wenige Schlusstakte verlorengegangen sind, liegt eine Fertigstellung von fremder Hand nahe, um so die Komposition für eine Aufführung zu „retten“. Mit dieser Absicht hat vermutlich auch Eusebius Mandyczewski, der Mitherausgeber der Alten Schubert-Ausgabe, die letzten sechs Takte von *Der 13. Psalm D 663* ergänzt und damit die erste Aufführung durch Julius Patzak 1927 im Wiener Burggarten ermöglicht.⁸⁷ Ebenso ist das fragmentarische *Lied in der Abwesenheit D 416* von Mandyczewski in den letzten fünf Takten vervollständigt worden.

Aber auch bei anderen Liedfragmenten, bei denen sich entweder aufgrund des Umfangs oder aufgrund der Qualität des bereits Bestehenden eine Realisierung aufdrängt, ist das Bestreben nach einer Vervollständigung verständlich. So etwa wäre die Unkenntnis der über 30 Takte vollständig ausgeführten Komposition *Über allen Zauber Liebe D 682* wirklich ein Verlust. Als Forscherpersönlichkeit, der die Vervollständigung dieses Repertoires ein echtes Anliegen war, ist hier Reinhard van Hoorickx zu nennen. Der verdienstvolle belgische Franziskanerpater, der 1997 verstorben ist, war ein Schubert-Forscher mit Passion und einem besonderen Interesse für Fragmente, insbesondere Liedfragmente. Seine Werkliste umfasst nicht weniger als 68 Vervollständigungen von Schubert-Werken, in der überwiegenden Mehrzahl Vokalkompositionen, die er meist im Eigenverlag publiziert hat.⁸⁸ Daneben veranstaltete er aber auch Konzerte mit seinen Ergänzungen am Programm und leitete eine Aufnahme bei der Deutschen Grammophon Gesellschaft in die Wege, bei der dieses Repertoire zum Erklingen gebracht wurde.⁸⁹ Van Hoorickx hat bei seinen Vervollständigungen allerdings keine Grenzen gekannt. Er scheute sich nicht, aus so minimalen Aufzeichnungen wie 6 Takten textloser Melodiestimme (*Das war ich*, unter D 174), 7 Takten Singstimme mit rechter Hand Klavierbegleitung (*Mignon D469*) oder 12 Takten

85 Siehe dazu Thomas A. Denny, Schubert as self-critic: the problematic case of the unfinished Sonata in C Major, D 840, in: Journal of Musicological Research 8 (1988), S. 91–117, insbesondere Anmerkung 1; Armin Knab, Schuberts unvollendete Klaviersonate in C-Dur und ihre Ergänzungen (1920), abgedruckt in: Denken und Tun, Berlin 1920, S. 151–157; Zürcher, *Alte und neue Ergänzungen* S. 471ff.

86 Noel Lee, L'achèvement des mouvements 3 et 4 de la Sonate pour en do majeur D840, in: Cahier F. Schubert 11 (1997), S. 7–33.

87 Die Ergänzung ist in der NGA IV/12 S. 215 abgedruckt.

88 Luciaan Ceyssens, P. Reinhard van Hoorickx 1918–1997, Instituut van Franciscaanse Geschiedenis [o.O.] 1998, S. 58ff; siehe auch Mühlhäuser, Lund H 108, S. 119ff.

89 Am 2. Oktober 1990 wurde in Wiesbaden am Hessischen Staatstheater ein Konzert ausschließlich mit Liedfragmenten, vervollständigt von van Hoorickx, gegeben. Die erwähnte Aufnahme trägt den Titel „Onbekende Schubert liederen“ und ist 1981 erschienen.

untextierter Singstimme (*An den Mond* D 311) eine umfassende Liedkomposition zu rekonstruieren. Bei den zwölf Takten untextierter Melodie (unter D 33), die Schubert als Bassstimme einzeitig in Bleistift festgehalten hat, ergänzte van Hoorickx nicht nur die Klavierbegleitung, sondern unterlegte auch einen zeitgenössischen Text von Johann Wyss („Heimweh“, 1811).⁹⁰

Die Vervollständigung von Sinfoniefragmenten hat durch die Entdeckungen im Schubert-Jahr 1978 einen neuen Aufschwung erfahren. Die bislang *einer* Sinfonie in D zugeordneten bekannten Particellentwürfe entpuppten sich als Entwürfe zu drei verschiedenen Sinfonien der gleichen Tonart aus drei unterschiedlichen Zeiten. Die dritte dieser Sinfonien ist zugleich die letzte Komposition dieses Genres, an der Schubert die letzten Wochen vor seinem Tod noch gearbeitet hat. Im Zuge der öffentlichen Aufmerksamkeit, die das neu bewertete Manuskript weckte, wurde der Dirigent und Musikwissenschaftler Peter Gülke mit einer Konkretisierung der Aufzeichnungen beauftragt. Gülke entledigte sich der Aufgabe mit großer Verantwortung und verfasste sowohl eine vollständige Umschrift der Particellentwürfe als auch eine Einrichtung in Orchesterfassung, die er in sogenannten „Werkstattkonzerten“ auch selbst dirigierte und erläuterte. Die Edition bei Peters wird außerdem in einem Anhang ausführlich kommentiert.⁹¹

Dieser Kommentar ist auch nötig, handelt es sich doch um eine Art von Vervollständigung, die über das bisher Diskutierte weit hinausgeht. Die flüchtigen Particellentwürfe sind nicht nur graphisch oft schwer zu entziffern, sondern stellen nur eine erste privatschriftliche Fixierung dar, die von einer ausgefertigten Orchesterpartitur in all ihren Dimensionen noch weit entfernt ist. Hinzu kommt, dass kein einziger Sinfoniesatz bis zum Schlussstrich geführt ist und auch der Ort des Abbruchs eine bloß reprensenartige Vervollständigung nicht immer möglich macht. Als Konsequenz davon hat Gülke und in der Folge auch Brian Newbould, der wenige Jahr später eine ebenso kompetente Orchestrierung der Sinfonieentwürfe vorlegte, nur das Scherzo von D 708A als formal vollständigen Satz gearbeitet. Die Realisierung der anderen Sätze dieser Sinfonie sowie von D 615 enden etwa am selben Punkt wie die Particellentwürfe, brechen also im Klangfluss ab.

Bei der dritten und chronologisch letzten Sinfonie D 936A verdichten sich die Probleme noch mehr. Hier hat Schubert nicht, wie bisher gewohnt, linear gearbeitet, sondern Partien wieder ausgestrichen und im Verlauf der ersten Niederschrift an anderer Stelle neu gearbeitet. Dadurch ist ein Manuskript von äußerlich unzusammenhängenden Eintragungen entstanden, deren Bezug und formaler Ort für Außenstehende nicht immer klar ist.⁹² Auch ob das Scherzo, von dem Schubert zwei Fassungen notiert haben dürfte, das Finale bilden sollte, oder

90 Ceyssens, Hoorickx S. 58, # 9; Mühlhäuser, Lund H. 108., S. 120.

91 Franz Schubert. Drei Sinfonie-Fragmente D 615, D 708A, D 936A. Umschrift der Fragment-Skizzen, Partitur und Kommentar, hg. von Peter Gülke, Leipzig [1982].

92 Siehe dazu Brian Newbould, A Working Sketch by Schubert (D. 936A), in: Current Musicology 43 (1987), S. 22–32; ders., Schubert's Last Symphony, in: Musical Times 126/1707 (1985), S. 272–275.

ob die vermeintliche zweite Fassung ein Anlauf zu einem nicht weitergeföhrten Schlusssatz sein sollte, ist nicht mit letzter Sicherheit zu entscheiden. Trotz dieser Schwierigkeiten haben sowohl Gülke als auch Newbould gerade diese Sinfonie in drei formal vollständigen Sätzen in Partitur gesetzt. Dies mag durch die besondere biographische und kompositorische Bedeutung der Komposition gerechtfertigt sein, hat aber auch zum Vorwurf geführt, dass damit auf die Erwartungen des kommerziellen Musikmarktes reagiert wurde.⁹³

Beide „Bearbeiter“ der Sinfonieentwürfe sind sich der angesprochenen Problematik bewusst, wissen ihre Arbeit aber auch zu rechtfertigen. Peter Gülke etwa bemerkt zu seinen Orchesteraussetzungen:

„Die beigegebenen Partituren sind dem Mißverständnis ausgesetzt, daß eine Einrichtung für Orchester viel mehr Vollendung und Abgeschlossenheit des Kompositionsvorganges simuliert, als die Fragmente für sich beanspruchen können [...] Nirgends jedoch kann eine Orchestrierung im vorliegenden Falle mehr erstreben, als möglichst konkret dasjenige zu vergegenwärtigen, was Schubert im Augenblick der Skizzierung vermutungsweise vorgeschwabt hat.“⁹⁴

„Jedes der Stücke hätte, von Schubert beendigt, anders ausgesehen als in unserer Partitur [...]. Daß wir von einem Genie wie Schubert nicht genug wissen können, muß nicht betont werden; und über Kompositionen, die für Orchester gedacht waren, bekommt man ein Maximum nur zu wissen, wenn man sie eben in der Dimension wahrnimmt, in die der Autor sie hineingedacht hat.“⁹⁵

Brian Newbould verteidigt vor allem seine Vervollständigung der letzten, von ihm in englischer Tradition als Zehnte gezählten Sinfonie:

„[...] a performing version of the Tenth Symphony must inevitably be a propounding of possibilities rather than of certainties. [...] But phenomena of such historical interest as the belated discovery of a last symphony by one of the major composers a century-and-a-half after his death are somewhat rare, and if this much speculation is needed to bring such a windfall to the public ear, I hope I may be forgiven for thinking it admissible.“⁹⁶

Bedenken aus Pietät gegenüber den fragmentarischen Werken aus Schuberts Œuvre hat es, wie wir am Beispiel Brahms' gesehen haben, schon von Anbeginn der Rezeptionsgeschichte gegeben. In den letzten Jahrzehnten scheint sich aber eine ablehnende Haltung gegenüber Vervollständigungen generell zu verstärken. So etwa hat man auf die Realisation von Beethovens Zehnter Sinfonie im Jahr 1988 sehr skeptisch reagiert und ist diesem Projekt auch in wissenschaftlichen

93 Hartmut Lück, Die symphonischen Fragmente Franz Schuberts. Zwischen wissenschaftlichem Eifer und Kommerzialisierung, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 40 (1985), S. 431–433. Newboulds Ergänzungen wurden 1984 mit der Academy of St. Martin-in-the-Fields unter Neville Marriner eingespielt. Eine neuere Aufnahme liegt vom Scottish Chamber Orchestra unter Sir Charles Mackerras vor (hyperion CDA67000) und kündigt am Deckblatt groß Schuberts „Symphony No 10“ an.

94 Kommentar zur Edition bei Peters, S. 101.

95 Peter Gülke, Neue Beiträge zur Kenntnis des Sinfonikers Schubert. Die Fragmente D 615, D 708A und D 936A, in: *Musik-Konzepte*. Sonderband Franz Schubert, München 1979, S. 187–220, S. 203f.

96 Brian Newbould, Schubert's Last Symphony, in: *Musical Times* 126/1707 (1985), S. 272–275; S. 275.

Kreisen mit kritischen Worten begegnet.⁹⁷ Möglicherweise wirken dabei Ideen der historischen Aufführungspraxis, die der authentischen Klang- und Werkgestalt neuen Wert beimisst. Aber auch die Erfahrungen mit Neuer Musik mögen einen Wandel in den Hörerwartungen nach sich gezogen und starre Traditionen gelockert haben. Erst jüngst ist im Wiener Musikverein das Finale der 9. Sinfonie von Anton Bruckner als „Dokumentations-Partitur“ aufgeführt worden. Der teilweise schon vollständig instrumentierte Partiturentwurf erklang im Konzertsaal genau so, wie er von Bruckner zurückgelassen wurde, wobei das Publikum aufgefordert wurde, „sich die von Bruckner vermutlich aufgetürmten Klangmassen zu imaginieren. Wo das erhalten gebliebene Material lückenhaft ist, wo ein von Bruckner durchnummerierter Bogen fehlt, [wurde] der Satzablauf kurz unterbrochen.“⁹⁸

Es ist auffällig, dass auch bei Schubert gegenwärtig Tendenzen bestehen, Fragmente tatsächlich auch als Fragmente erklingen zu lassen. Bei der jüngsten Gesamtaufnahme der Lieder bei Hyperion scheute man sich nicht, die wenigen Takte der beiden Mignon-Fragmente D 469 aufzunehmen, auch wenn sie klingend nur jeweils etwa dreißig Sekunden lang sind.⁹⁹ András Schiff spricht sich deutlich für eine unbearbeitete Aufführung der fragmentarischen Klaviersonaten aus,¹⁰⁰ die Möglichkeit von *attacca*-Anschlüssen zwischen abgebrochenen Sätzen wird in der Fachliteratur diskutiert.¹⁰¹

Aber auch andere Wege sind gangbar. Wenn Richard Dünser 1997 nicht nur die Particellentwürfe der Oper *Der Graf von Gleichen* D 918 für die Styriarte Graz komplettiert, sondern auch den fehlenden Schluss mit eigenem kompositorischen Material ergänzt, verwendet er das Fragment gleichsam als Sprungbrett für selbständige kreative Arbeit.¹⁰² Noch weiter ging Luciano Berio in seiner

⁹⁷ Siehe dazu Barry Cooper, Beethovens Zehnte Symphonie. Eine Rekonstruktion des ersten Satzes, in: Österreichische Musikzeitschrift 53 (1998), S. 6–15; Robert S. Winter, Of Realizations, Completions, Restorations and Reconstructions: From Bach's The Art of Fugue to Beethoven's Tenth Symphony, in: Journal of the Royal Musical Association 116 (1991), S. 96–126; S. 101ff.

⁹⁸ Herbert Vogg im Programmheft der Gesellschaft der Musikfreunde, November 1999. Das Fragment wurde in zwei Konzerten, am 13. bzw. 14. November 1999, von den Wiener Symphonikern unter Nikolaus Harnoncourt aufgeführt.

⁹⁹ The Hyperion Schubert Edition 24: A Goethe Schubertiad (1995), CD J33024.

¹⁰⁰ András Schiff, Schubert's piano sonatas: thoughts about interpretation and performance, in: Schubert Studies, hg. von B. Newbould, Aldershot etc. 1998, S. 191–208; S. 192. In seiner Gesamtaufnahme der Sonaten spielte Schiff die fragmentarischen Sonaten D 571 und D 625 ein.

¹⁰¹ Andreas Krause, Die Klaviersonaten Franz Schuberts. Form, Gattung, Ästhetik, Kassel etc. 1992, S. 122ff.

¹⁰² Dieses Bühnenwerk ist wenige Jahre vorher (1996), von Wolfgang Hocke ergänzt, im Staatstheater Meiningen erfolgreich aufgeführt worden. 1994 hat Gunter Elsholz für die halbszenische Aufführung in Cincinnati die Finalszene mit dem Benedictus des *Messe in Es* D 950 bestritten. Siehe dazu Hans-Klaus Jungheinrich, Eine weitere Schubert-Opernentdeckung. Das Fragment „Der Graf von Gleichen“ in Wolfgang Hockes Ergänzung, in: Musica 50/4 (1996), S. 283–284; Gunter Elsholz, Schuberts Opernentwurf „Der Graf von Gleichen“, in: *Schubert durch die Brille* 22 (1999), S. 115–125.

Orchesterkomposition *Rendering* (1989/90), bei der er Material aus dem Particellentwurf zur letzten Sinfonie Schuberts verarbeitete und dabei ein autonomes Werk des 20. Jahrhunderts schuf. Diese Form der Fragmentrezeption geht über eine Vervollständigung weit hinaus und gehört zu einem anderen Kapitel, das hier aber nicht mehr eröffnet werden soll.

ANHANG 1

MANUSKRIFTBESCHREIBUNGEN

1.	Das Entwurfsmanuskript CA MS Mus 99.1	340
2.	Das Fragmentmanuskript Lst H 22	342
3.	Das Tänzemanuskript Wgm A 268 (= Brown Ms. 38)	343
4.	Das Stimmenmanuskript Wmgv Ms. C	345
5.	Das Entwurfsblatt Wmgv Ms. O	346
6.	Das Blattfragment Wmgv Ms. P	347
7.	Das Studienblatt Wst MH 61/c	348
8.	Das Liedmanuskript Wst MH 89/c	349
9.	Das Entwurfsmanuskript Wst MH 138/c	350
10.	Das Entwurfsmanuskript Wst MH 148/c	351
11.	Das Manuskriptkonvolut Wst MH 154/c	352
12.	Das Entwurfsmanuskript Wst MH 182/c	353
13.	Das Arbeitsblatt Wst MH 184/c	354
14.	Das Entwurfsblatt Wst MH 185/c	355
15.	Das Entwurfsblatt Wst MH 1864/c (= Brown Ms. 31).....	356

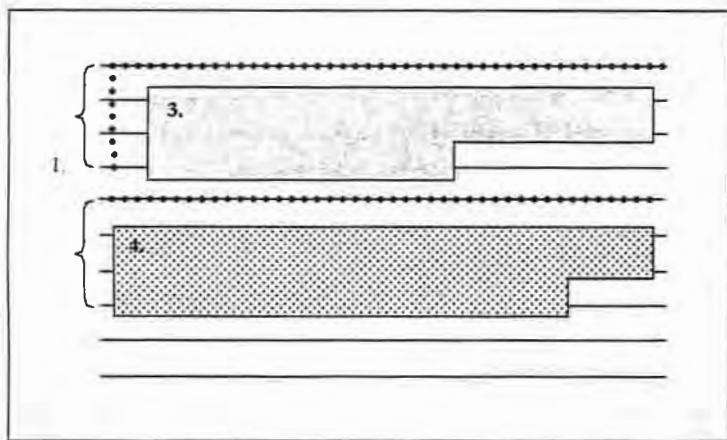
I | DAS ENTWURFSMANUSKRIFT CA MS Mus 99.1

I Doppelblatt, quer, 10–zeilig rastriert

Inhalt:

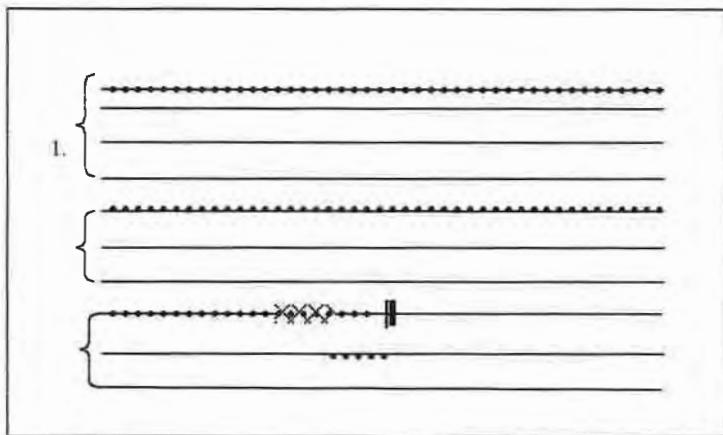
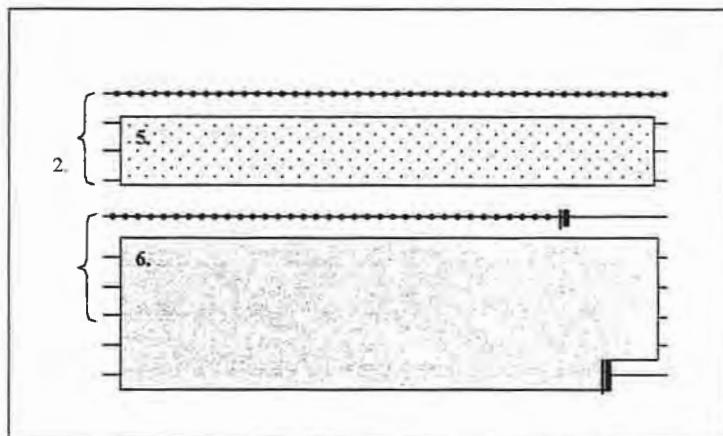
- | | | |
|---|-------------------------|---|
| 1. Polonaise in B für Klavier zu vier Händen, D 618A | fol. 1r–1v | Partiturentwurf |
| 2. Trio zur Polonaise in B für Klavier zu vier Händen,
D 618A
(= Polonaise Nr. 4 für Klavier zu vier Händen, D 599) | fol. 2r–2v | Partiturentwurf |
| 3. Trio zur Polonaise Nr. 3 für Klavier zu vier Händen
D 599 | fol. 1r ^{2–4} | abgebrochene
einstimmige
Melodieauf-
zeichnung |
| 4. Französisches Lied für Klavier zu vier Händen, D 624 | fol. 1r ^{6–8} | einstimmige Melo-
dieaufzeichnung |
| 5. Trio zur Polonaise Nr. 2 für Klavier zu vier Händen[??], fol. 2v ^{2–4}
D 599 | | abgebrochene ein-
stimmige Melodie-
aufzeichnung |
| 6. Polonaise Nr. 2 für Klavier zu vier Händen, D 599 | fol. 2v ^{6–10} | einstimmige Melo-
dieaufzeichnung |

folio I recto¹



1 Vgl. dazu das Faksimile in *NGA VII/1–4* S. XIX.

folio 1 verso

folio 2 verso²

2 Vgl. dazu die Faksimile in NGA VII/I–4 S. XX.

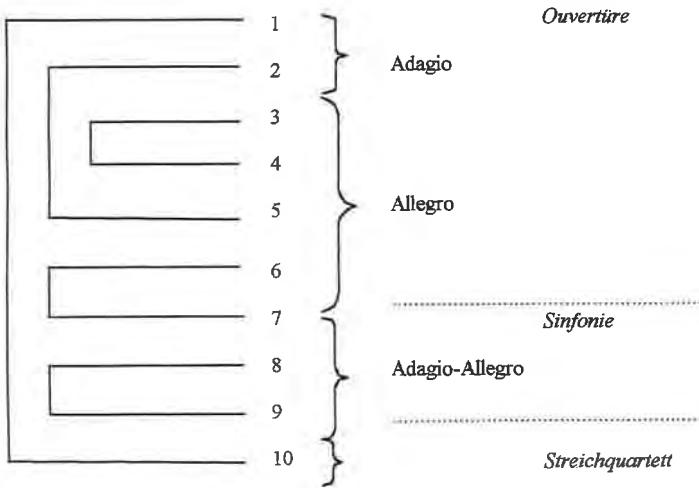
2. DAS FRAGMENTMANUSKRIFT Lst H 22

5 Doppelblätter, hoch (ca. 24 x 32 cm), 12-zeilig rastriert; obere Ränder beschnitten³

Inhalt:

fol. 1r–7r	Ouvertüre in D, D 2A	Partitur
fol. 7v–9v	Sinfonie in D, D 2B	Partitur
fol. 10r–v	Bruchstück aus einem Satz in d oder F für Streichquartett, D 2C	Partitur

Lagenübersicht



3 Nach Mühlhäuser, Lund S. 34f.

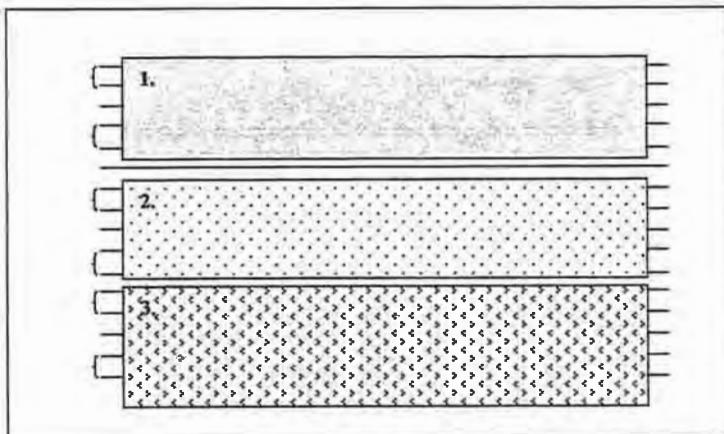
3. DAS TÄNZEMANUSKRIFT Wgm A 268 (= BROWN MS. 38)

1 Doppelblatt, quer (ca. 31,5 x 24,5 cm), 16-zeilig rastriert; 1 vertikale und 3 horizontale Faltspuren

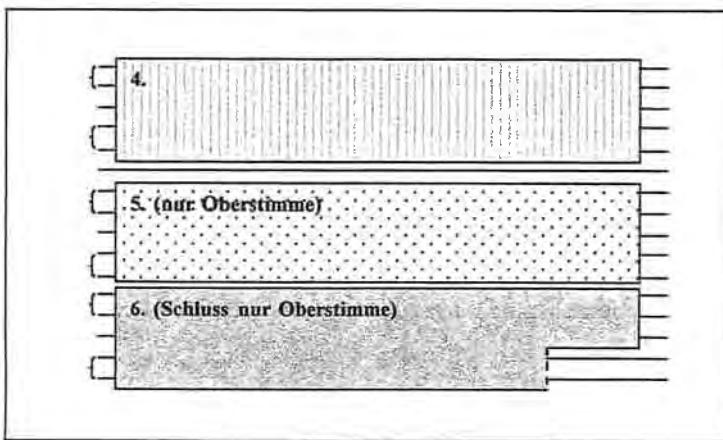
Inhalt: 8 Ländler in Des, am linken Rand durchnummeriert

1. Ländler in Des op. 18, Nr. 4	D 145	fol. 1r ¹⁻⁵	Klaviersatz
2. Ländler in Des op. 18, Nr. 6	D 145	fol. 1r ⁷⁻¹¹	Klaviersatz
3. Ländler in Des op. 18, Nr. 7	D 145	fol. 1r ¹²⁻¹⁶	Klaviersatz
4. Ländler in Des op. 18, Nr. 8	D 145	fol. 1v ¹⁻⁵	Klaviersatz
5. Ländler in Des, Nr. 1	D 980C	fol. 1v ⁷⁻¹¹	Klaviersatz, nur Oberstimme
6. Ländler in Des, Nr. 2	D 980C	fol. 1v ¹²⁻¹⁶	Klaviersatz, Schluss nur Oberstimme
7. Ländler in Des op. 18, Nr. 9	D 145	fol. 2r ¹⁻⁵	Klaviersatz, nur Oberstimme
8. Ländler in Des op. 18, Nr. 12	D 145	fol. 2r ⁷⁻¹¹	Klaviersatz, nur Oberstimme
<i>[leer]</i>		fol. 2v	

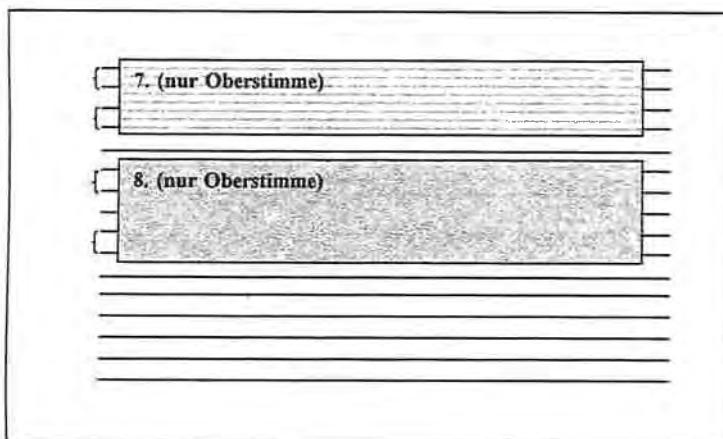
folio 1 recto



folio 1 verso



folio 2 verso



4. DAS STIMMENMANUSKRIFT Wmgv MS. C

7 Einzelblätter, hoch (ca. 22 x 31,5 cm), 12-zeilig rastriert; ehemals eingebunden (Durchstichlöcher und Falz erkennbar)

Inhalt: 2 unvollständige Kompositionen für Klavier zu vier Händen in Stimmenschreibweise
 1. Sonate in F für Klavier zu vier Händen, D 1C fol. 1v–2r Stimmen
 2. Fantasie in G für Klavier zu vier Händen, D 1B fol. 3v–7v + lr Stimmen

Lagenübersicht

	Primo, ⁴ T. 80–114	<i>Fantasie in G</i> D 1B
1	Secondo, Largo, T. 1–32	<i>Sonate in F</i> D 1C, „Sonato. I.“
	Primo, Largo, T. 1–32	
2	{leer}	
	{leer}	
3	Secondo, Adagio, T. 1–36	<i>Fantasie in G</i> D 1B, [ohne Titel]
	Primo, Adagio, T. 1–36	
4	Secondo, Allegro, T. 37–79	
	Primo, Allegro, T. 37–79	
5	Secondo, T. 80–126	
	Primo, T. 80–126	
6	Secondo, T. 127–181	
	Primo, T. 127–181	
7	Secondo, T. 182–184	

4 beschrieben bis ca. Mitte der vorletzten Akkolade.

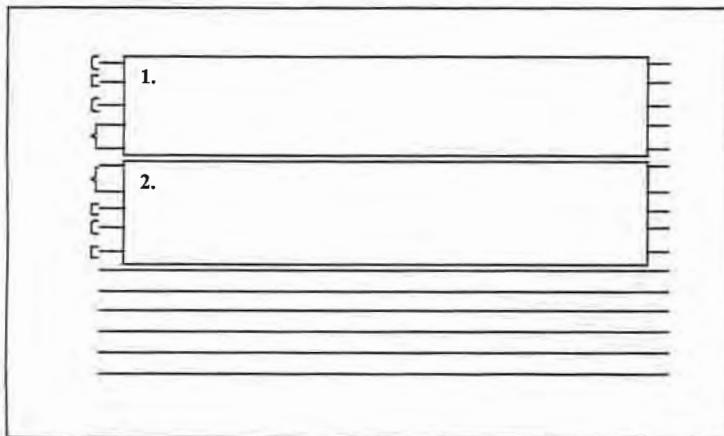
5. DAS ENTWURFSBLATT Wmgv MS. O⁵

1 Einzelblatt, quer (31 x 24,5 cm), 16–zeilig rastriert
 Schriftduktus stark entwurfsartig, sehr unsauber, viele *ad hoc*-Korrekturen;
 auf der unteren Blatthälfte ein größerer verwischter Tintenfleck

Inhalt: 2 einstimmig notierte,⁶ nicht zu Ende geführte Tanzmelodien

1. [Tanz in g (?)]	D 980E/1	fol. 1r ^{1–5}	einstimmiger Melodieentwurf
2. [Tanz in F (?)]	D 980E/2	fol. 1r ^{6–9}	einstimmiger Melodieentwurf
<i>[leer]</i>		fol. 1v	

folio 1 recto



5 Vgl. dazu Landon, *Neue Funde* S. 314.

6 Die 4. und 5. Akkolade sind zwar über je zwei Systeme geklammert, jedoch nur in der Oberstimme ausgeführt.

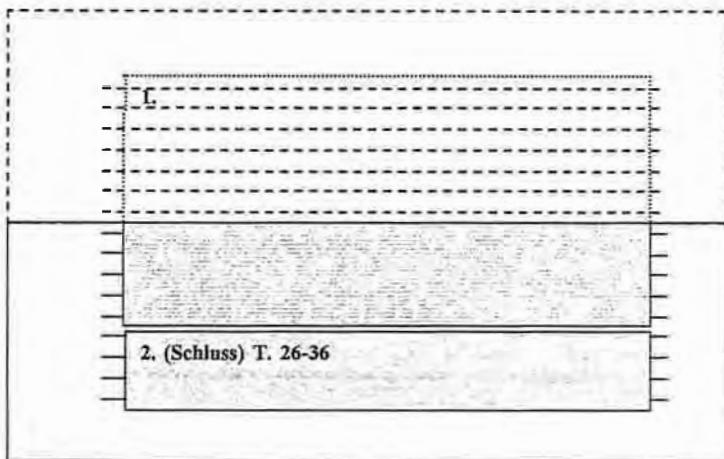
6. DAS BLATTFRAGMENT Wmvg MS. P⁷

1 halbiertes Einzelblatt (untere Hälfte), quer (ca. 29 x 14,5 cm), 9 1/2 Zeilen

Inhalt:

- | | | |
|--|--|--|
| 1. Messe in As, D 678 (Credo) | fol. 1r ⁽¹⁾ -12 | untere Hälfte
einer Partitur
Klavierstimme |
| 8 Takte, mit Blei kanzelliert | | |
| 2. Begleitung für Klavier in B, D 988A | fol. 1v ⁸⁻¹⁶ -1r ¹³⁻¹⁶ | |
| 36 Takte (vollständig), „Begleitung“/ „Pianoforte“ | | |

folio 1 recto



⁷ Vgl. dazu Landon, *Neue Funde* S. 314.

7. DAS STUDIENBLATT Wst MH 61/C

1 Einzelblatt, quer (ca. 30,5 x 24 cm), 12-zeilig rastriert

Inhalt: (nach der vermuteten Chronologie der Eintragungen)⁸

1. Die zwei Tugendwege, D 71 (Terzett) fol. 1r-1v/1-3 Bleistift/Tinte

„Juli 1813“, „Fine“

vollständige Niederschrift

2. Alleluja in F, D 71A (Kanon)⁹ fol. 1v/5 Bleistift

vollständige Niederschrift

3. Kanon in G, unter D 71¹⁰ fol. 1v/6-8 Bleistift

Studienfrag-
ment

(Blatt umgedreht)

4. Fuge in e für Klavier, D 71B fol. 1v/12-9 Tinte

Entwurfs-
fragment

5. Thema zu einem Menuett in C, D deest¹¹ fol. 1v/7b Tinte

Skizze

6. Schreibübungen fol. 1v/6, 7a Tinte

Übung

7. Thema zu einem Menuett in G, D deest¹² fol. 1v/6b, 4b Tinte

Skizze

8. Text zu D 71 (siehe 1.) fol. 1v/4a, 5a Tinte

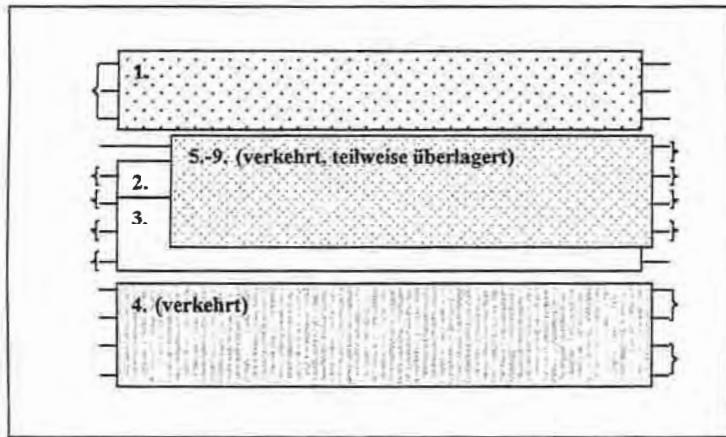
Text

(Blatt nochmals umgedreht)

9. Text mit Skandierungszeichen fol. 1v/6a Tinte

Text

folio 1 verso¹³



8 Siehe dazu auch Hilmar, Verzeichnis S. 42.

9 ediert in NGA VIII/2 S. 137.

10 ediert in NGA VIII/2 S. 100, Beispiel 17a.

11 ediert in NGA VII/2-6, Anhang 1. I, S. 150.

12 ediert in NGA VII/2-6, Anhang 1. II, S. 150.

13 vgl. dazu das Faksimile in NGA VIII/2 S. 89.

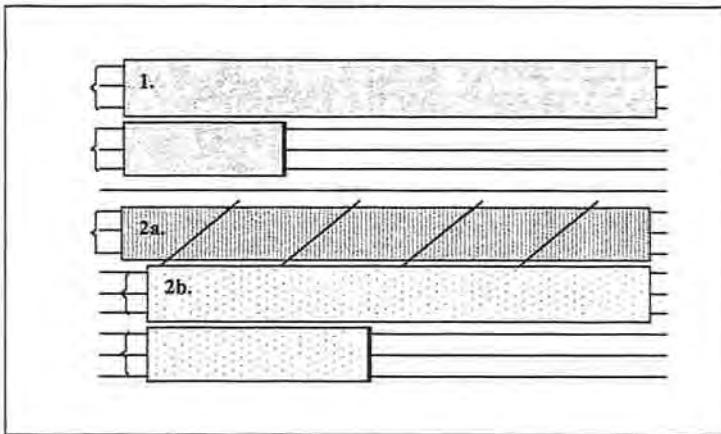
8. DAS LIEDMANUSKRIFT Wst MH 89/C

2 Einzelblätter, quer (ca. 31 x 24 cm), 16-zeilig rastriert; jeweils nur auf der Vorderseite rastriert, Rückseite leer

Inhalt:

1. Gesänge des Harfners aus „Wilhelm Meister“
op 12, D 478
 1. Fassung, Nr. 2, 2. Bearbeitung fol. 1r + 2r/1–6 „Sept. 1816“
„Harfenspieler III“
2. Mignon („So laß mich scheinen, bis ich werde“),
D 469
 - 2a. verworfener Beginn fol. 2r/8–10 kanzelliert
 - 2b. Einschub (andere Tinte und Feder als 2a
und 1.) fol. 2r/11–16

folio 2 recto



9. DAS ENTWURFSMANUSKRIFT Wst MH 138/C

2 ineinanderliegende Doppelblätter, quer (ca. 31 x 24,5 cm), 10–zeilig rastriert

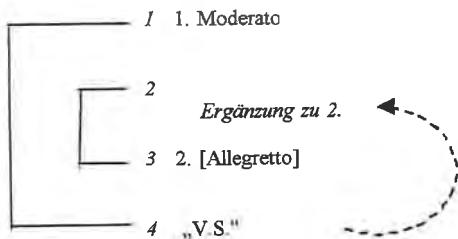
Inhalt:

Sonate in C für Klavier, D 613

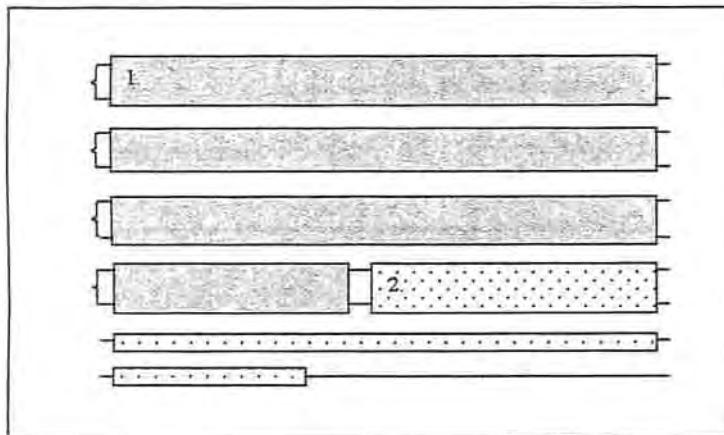
1.	Moderato	fol. 1r-2v ^{7/8}	abgebrochene Niederschrift
2.	[Allegretto] 6/8	fol. 3r-4v + ^a	abgebrochene Niederschrift

fol. 2v^{7/8,9,10} (Bleistift)

Lagenübersicht



folio 2 verso



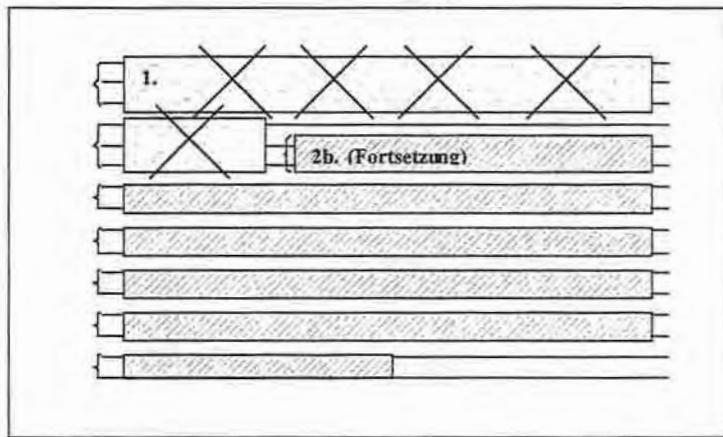
10. DAS ENTWURFSMANUSKRIFT Wst MH 148/C

1 Doppelblatt, quer (ca. 31,5 x 23 cm), 16–zeilig rastriert

Inhalt:

- | | | |
|---|-------------------------------|--|
| 1. Lorma, D 327 (T. 42–47) | fol. 1r ^{1–6} | kanzelliert |
| 2. Scherzo in D und Allegro in fis für Klavier, D 570 | | |
| 2a. Scherzo in D | fol. 1v | |
| 2b. Allegro in fis | fol. 2r–v, 1r ^{7–16} | vollständige
Niederschrift
abgebrochene
Niederschrift |

folio 1 recto



11. DAS MANUSKRIFTKONVOLUT Wst MH 154/C

13 Einzelblätter, quer (ca. 30,5 X 24 cm), 12–zeilig rastriert

Inhalt:

30 Menuette mit Trios für Klavier	D 41	Überlieferungsfragment
Fuge in e	D 41A	Studienfragment
Andantino in C für Klavier	D 348	Überlieferungsfragment
Adagio in C für Klavier	D 349	Überlieferungsfragment
Allegro patetico in E	D 459A, Nr. 3	Manuskriptfragment
Wiegenlied	D 498	Klavierbearbeitung von Ferdinand Schubert
Sehnsucht	D 516	Entwurfsfragment

1r–4v	Menuett+Trio D 41, Nr. 1–8 [Blattverlust]	1813
5r–8v	Menuett+Trio D 41, Nr. 11–18 [Blattverlust]	1813
9r	Menuett+Trio D 41, Nr. 20	1813
9v	<i>Fuge in e</i> D 41A (Bleistift-Entwurf) <i>Wiegenlied</i> D 498 (tw. D 41 überschrieben)	
10r	Menuett+Trio D 41, Nr. 21	1813
10v	<i>Allegro patetico in E</i> D 459A, Nr. 3 (8 Schlußtakte)	August 1816 (?)/Sommer 1817
10v	<i>Adagio in C für Klavier</i> D 349 (T. 1–31)	1816 (?)/Sommer 1817
11r	<i>Sehnsucht</i> D 516 (abgebrochene Entwurfspartitur)	1816 (?)/Frühjahr 1817
11v	<i>Adagio in C für Klavier</i> D 349 (T. 32–84)	1816 (?)/Sommer 1817
12r	Menuett+Trio D 41, Nr. 22	1813
12v	<i>Andantino in C für Klavier</i> D 348 (Fortsetzung von fol. 13v)	1816 (?)/Sommer 1817
13r	Menuett+Trio D 41, Nr. 23	1813
13v	<i>Andantino in C für Klavier</i> D 348 (Beginn) [Blattverluste]	

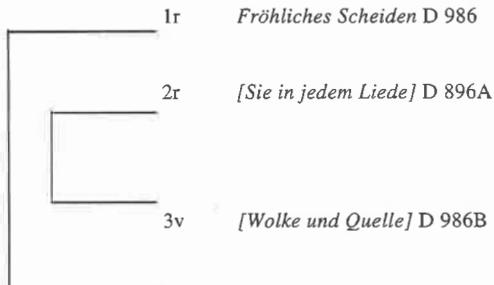
12. DAS ENTWURFSMANUSKRIFT Wst MH 182/C

1 Lage aus 2 Doppelblättern, quer (ca. 31 x 24 cm), 16–zeilig rastriert

Inhalt: 3 abgeschlossene Partiturentwürfe mit Liedern nach Texten von Leitner

- | | | |
|-------------------------------|------------|---|
| 1. Fröhliches Scheiden, D 896 | fol. 1r–1v | Kompositionfragment |
| 2. Sie in jedem Liede, D 896A | fol. 2r–3r | Kompositionfragment;
ohne Titel und Text |
| 3. Wolke und Quelle, D 986B | fol. 3v–4v | Kompositionfragment;
ohne Titel und Text |

Lagenübersicht



13. DAS ARBEITSBLATT Wst MH 184/C¹⁴

1 Einzelblatt, quer (ca. 32 x 23,5 cm), 16-zeilig rastriert

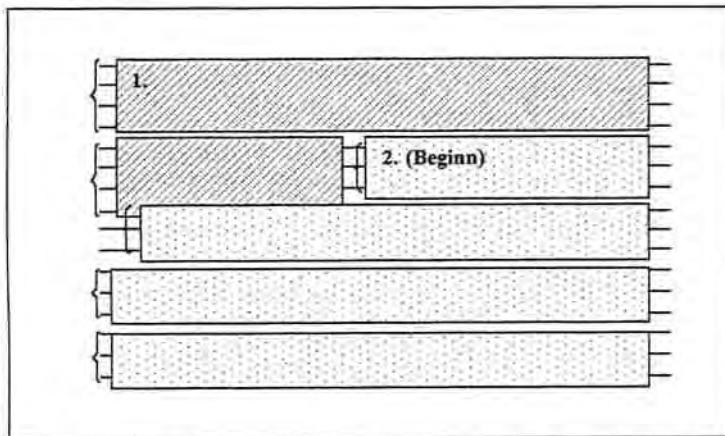
Inhalt:

- | | | |
|-----------------------|-------------------------------------|---|
| 1. An Emma, D 113 | fol. 1r ¹⁻⁸ | abgebrochene Reinschrift |
| 2. Erinnerungen, D 98 | fol. 1r ^{5-1v⁴} | abgebrochene Erste Niederschrift |
| 3. Die Betende, D 102 | fol. 1v ⁶⁻⁸ | einzeiliger abgeschlossener Melodie-entwurf |

3 Arbeitsphasen, durch verschiedene Tintenfarben und unterschiedliche Feder erkennbar:

1. D 113 am Kopf der Vorderseite begonnen, nach 8 Takten abgebrochen; Tinte wässrig-braun, weiche Feder
2. D 113 durch einzelne schräge Federstriche kanzelliert; D 87 in direktem Anschluss an D 113 begonnen, am Schluss der 2. Akkolade auf der Rückseite des Blattes abgebrochen; dunkelbraune, konzentrierte Tinte, härterer, schwungvollerer Strich
3. Im Anschluss daran D 102, 15 Takte, bis Wiederholungszeichen; helle Tinte, scharfe Feder mit feinem Strich

recto



14 Siehe dazu auch Abbildung 7, S. 115.

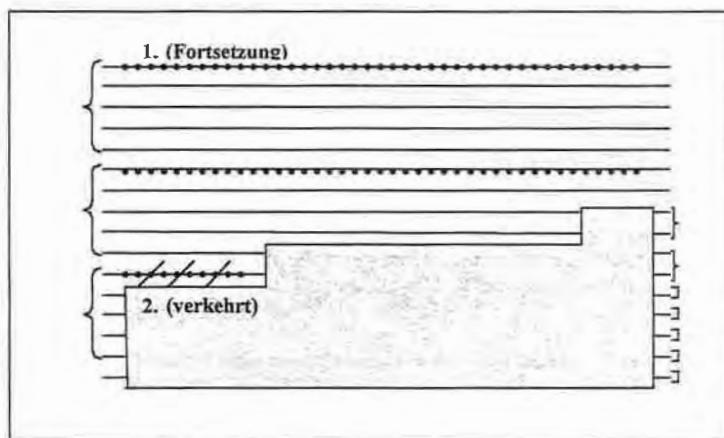
14. DAS ENTWURFSBLATT Wst MH 185/C

1 Einzelblatt. quer (ca. 31.5 x 24.7 cm), 16-zeilig rastriert

Inhalt:

- | | | |
|---------------------------------------|--------------------------|--|
| 1. Das stille Lied. D 916 | fol. lr-lv ¹⁵ | Entwurf
(nur Tenor I notiert, letzte Akkolade
ausgestrichen) |
| 2. Liedentwurf in C ohne Text, D 916A | fol. lv ¹⁶⁻⁸ | Entwurf, Kompositionfragment
(Blatt auf den Kopf gestellt) |

folio 1 verso



15. DAS ENTWURFSBLATT Wst MH 1864/C (= BROWN MS. 31)

I Einzelblatt, quer (ca. 31,5 x 24 cm), 16–zeilig rastriert; horizontale und vertikale Faltpuren

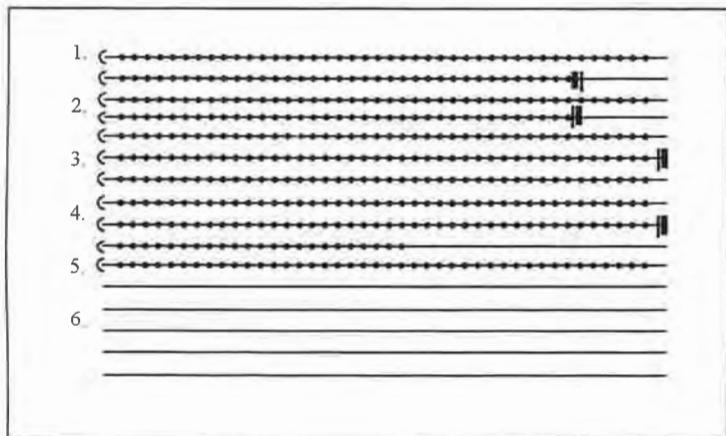
Inhalt: I unbegleitetes Männerquartett, 6 einstimmige, original durchnummierte Melodieentwürfe für Klavierätzne

() Leise, leise laßt uns singen	D 635	fol. 1r	ausgefertigte Partitur
1. 36 Originaltänze für Klavier op. 9, Nr. 17	D 365	fol. 1v ^{1–2}	einstimmiger Melodieentwurf
2. 36 Originaltänze für Klavier op. 9, Nr. 28	D 365	fol. 1v ^{3–4}	einstimmiger Melodieentwurf
3. 36 Originaltänze für Klavier op. 9, Nr. 18	D 365	fol. 1v ^{5–6}	einstimmiger Melodieentwurf
4. 36 Originaltänze für Klavier op. 9, Nr. 25	D 365	fol. 1v ^{7–8}	einstimmiger Melodieentwurf
5. Zwei Tänze, Nr. 1	D 980A	fol. 1v ^{9–10}	einstimmiger Melodieentwurf
6. Zwei Tänze, Nr. 2	D 980A	fol. 1v ¹¹	einstimmiger Melodieentwurf

2 Arbeitsphasen:

- 1.: recto-Seite – mittelbraune Tinte mit feiner Feder, ausgeglichene Schrift, sorgfältiges Layout, „öffentlich“
- 2.: verso-Seite – dunkelbraun/scharze Tinte, grobe Feder, bewegter Schriftduktus, privatschriftlich

folio 1 verso¹⁵



15 Edition in NGA VII/2–6, S. 152 (4. Sechs Entwürfe für Tänze)

ANHANG 2

FRAGMENTKATEGORIEN IM ÜBERBLICK

1.	Überlieferungsfragmente	358
2.	Manuskriptfragmente	359
3.	Entwurfsfragmente	361
4.	Reinschriftfragmente	362
5.	Studienfragmente	362
6.	Pseudofragmente	363
7.1.	Kompositionsfragmente (nach Gattungen)	364
7.2.	Kompositionsfragmente (chronologisch)	367

ANMERKUNGEN ZUR ANLAGE DES ANHANGS

Werktitel entsprechen in der Regel der Eintragung im *Deutsch-Verzeichnis*, auch wenn sie in den Übersichten nicht immer in der ganzen Länge und bei Vokalwerken ohne Textinzipit angegeben werden.

Fragezeichen beim Werktitel haben verschiedene Bedeutung. Unsicherheiten in der Gattung oder in der Besetzung werden wie im *Deutsch-Verzeichnis* durch *nachgestellte* Fragezeichen in *runden* Klammern ausgedrückt. Unsicherheiten im Fragmentstatus sind durch dem Werktitel *vorangestellte* Fragezeichen in *eckiger* Klammer angedeutet. Die Zahl der Fragezeichen entspricht dem Maß der Unsicherheit.

Werknummern: Kompositionen, die im *Deutsch-Verzeichnis* nicht unter einer eigenen Nummer geführt werden, sondern nur im Zusammenhang mit anderen Kompositionen genannt werden, erscheinen mit dem Zusatz „unter D ...“.

Bibliothekskürzel werden in den „Abkürzungen“ aufgelöst.

Datierungen basieren ebenfalls auf den jeweiligen Angaben im *Deutsch-Verzeichnis*, wurden aber gegebenfalls mit Hilfe der Erkenntnisse aus der *NGA* und den Papierforschungen von Winter auf den neuesten Stand gebracht.

Die Übersichten können keinen Anspruch auf Vollständigkeit haben (auch wenn ich mich darum bemüht habe).

1. ÜBERLIEFERUNGSFRAGMENTE

<i>Titel</i>	<i>D-Nr.</i>	<i>Autograph</i>	<i>Kriterien</i>
[??] Ouvertüre in D	2A	Lst H 22:1	Abbruch am Seitenende
[??] Sinfonie in D	2B	Lst H 22:2	Abbruch am Blattende
[?] Satz in C für Streichquartett	3	Lst H 1:2	Abbruch am Blattende, Bindebögen
Sieben Variationen in F für Klavier	24	verschollen	Beschreibung: Schluss vorhanden
[?] Messe in F	24E	Wmgv Ms. L	Abbruch am Blattende
[?] Fuge in F für 2 Stimmen	25C	Wmgv Ms. G	Abbruch am Seitenende
30 Menuette mit Trios für Klavier	41	Wst MH 154/c	Beschreibung, Manuskriptstruktur
Komposition für Violine (?)	unter D 47	Wst MH 181/c	Schlusstakt vorhanden
Klavierkomposition (?)	unter D 48	Wst MH 153/c	Manuskriptstruktur, Überklebung
Dreifach ist der Schritt der Zeit	70	Wst MH 15.600/c, privat	Schluss und Beginn vorhanden
Fragment eines Orchesterstückes in D	71C	Wst MH 196/c	Manuskriptstruktur, Schriftcharakter
Oktett in F für Bläser	72	Wst MH 132/c (PhA 1199)	Schluss vorhanden
Andante in C für Streichquartett (?)	87A	Wmgv Ms. N	Stimmen fehlen
[?] Don Gayseros (Nr. 2 und 3)	93	B Mus. ms. autogr. Schubert 41	Schluss vorhanden
[??] Streichquartett in c	103	Wgdm A 248 (PhA 1010)	Abbruch am Blattende (= Lagenende); Bindebogen
Liebesrausch	164	US-NYpm; Kopie: Wst MH 12305/c	Schluss vorhanden
[?] Sonate in E	154	Wst MH 134/c	Abbruch am Blattende
Das Traumbild Claudine von Villa Bella	204A 239	PHci Wgdm A 207, privat; Kopie: Wst MH 14472/c	Manuskriptstruktur Beschreibung, Einzelnummern
[??] Sonate in C für Klavier	279	Wst MH 136/c	Manuskriptstruktur
[?] Die drei Sänger	329	Wst MH 80/c	Abbruch am Blattende
Andantino in C für Klavier	348	Wst MH 154/c	Manuskriptstruktur
Adagio in C für Klavier	349	Wst MH 154/c	Manuskriptstruktur
Trinklied	356	Wst MH 35/c	Stimme fehlt
An Chloen	363	Lst H 12:1	Manuskriptstruktur
[?] Lorma	376	Wst MH 84/c	Abbruch am Blattende, Schriftcharakter

<i>Titel</i>	<i>D-Nr.</i>	<i>Autograph</i>	<i>Kriterien</i>
[?] Gruppe aus dem Tartarus	396	US-Cn (PhA 1031)	Abbruch am Blattende
[?] Lied in der Abwesenheit	416	privat; Kopie: Wst MH 11386/c	Abbruch am Blattende
[?] Pflicht und Liebe	467	Wst MH 16.214	Abbruch am Blattende
Mignon	469	Wst MH 89/c	Einschub
[?] Gesang der Geister über den Wassern	484	Wst MH 88/c	Abbruch am Blattende
unbekanntes Lied	unter D 509	Wgm A 221 (PhA 1212)	Schluss vorhanden
[?] Mahomets Gesang	549	Wst MH 91/c	Abbruch am Blattende
[??] Gesang der Geister über den Wassern	538	verschollen/ Abschrift	leeres Stimmensystem
[?] Gretchen im Zwinger	564	Fgm Hs. 6003; Kopie: Wst MH 12329/c	Abbruch am Blattende
[??] Lied eines Kindes	596	verschollen/ Abschrift	Abbruch am Seitenende?
[?] Fantasie in C für Klavier	605	Wst MH 149/c	Abbruch am Blattende
[?] Der 13. Psalm	663	verschollen (PhA 1066)	Abbruch am Blattende
[??] Lazarus	689	Wn Mus. Hs.27666 Wst MH 26/c	Abbruch am Blattende
Die Verschworenen (Ouvertüre)	787	Wst MH 11800/c	Schluss vorhanden
[?] Lebensmut	937	Wgdm A 236	Abbruch am Seitenende
Der Wintertag, op. post. 169	984	Wst MH 43/c	Stimme fehlt
Begleitung für Klavier in B	988A	Wmgv Ms. P	Stimme fehlt
Drum Schwester und Brüder	Anh. I,25	Wmgv Ms. N	Stimmen fehlen
Generalbassübungen	Anh. I,32	B; privat; privat	Schluss vorhanden; Abbruch am Blattende
Chr.W. Gluck: Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis“	Anh. II,1	Wmgv Ms. A	Schluss vorhanden
W. Matiegka: Notturno in G	Anh. II,2	privat (PhA 1032)	Vorlage, Abbruch am Blattende

2. MANUSKRIFTFRAGMENTE

<i>Titel</i>	<i>D-Nr.</i>	<i>Quelle</i>	<i>alternative Quelle</i>
Hagars Klage	5	privat; Kopie: Wst MH 12346/c	Abschrift
Streichquartett in g/B	18	Wmgv Ms. B	Stimmensatz
[?] Te solo adoro (2. Fassung)	34	Wst MH 48/c	1. Fassung
Thronend auf erhabnem Sitz	62	Wst MH 190/c	Abschrift, AGA 1897
[??] Erinnerungen (1. Fassung)	98	Wst MH 184/c	2. Fassung

<i>Titel</i>	<i>D-Nr.</i>	<i>Quelle</i>	<i>alternative Quelle</i>
Der Geistertanz	116	Bp M.Cab. 1.61 (PhA 1003)	Erstausgabe 1840, Abschrift
[?] Am See (1. Fassung)	124	Wst MH 105/c	2. Fassung
[?] Adagio in G für Klavier (2. Fassung)	178	Wst MH 150/c	1. Fassung
[?] Ossians Lied nach dem Falle Nathos (1. Fassung)	278	Wst MH 72/c	2. Fassung
Die Nacht	358	Lst H 12	Erstausgabe 1849
Klage	371	privat	Abschrift
Geist der Liebe	414	privat; Kopie: Wst MH 14469/c	Abschrift
Klage	415	privat; Kopie: Wst MH 14469/c	AGA 1895
Allegro patetico in E (= „Drei Klavier- stücke“, Nr. 3)	459A	Wst MH 154/c	Erstausgabe 1843
[?] Lied des Orpheus, als er in die Hölle ging (1. Fassung)	474	Wst MH 87/c	Abschrift, 2. Fassung
Adagio e Rondo concertante in F für Klavierquartett	487	Lst H 16; privat	Abschrift
Rondo in E für Klavier (aus op. post. 145)	506	Wst MH 15524/c	Abschrift
[?] Leiden der Trennung (1. Fassung)	509	NYp; Kopie: Wst MH 12326/c	2. Fassung
Leiden der Trennung (2. Fassung)	509	Wgm A 221 (PhA 1212)	Abschrift
Der Tod und das Mädchen, op. 7,3	531	Wgm A 223 (PhA 1129)	Abschrift, Erstausgabe 1821
Am Strome, op. 8,4	539	Wst MH 90/c	Erstausgabe 1822
Philoktet	540	Wst MH 90/c	Erstausgabe 1831
Sonate in As für Klavier	557	US-NYm; Kopie: Wst MH 12184/c	Abschrift
Sonate in Des für Klavier (1. Fassung der Sonate in Es für Klavier)	568	Wst MH 14943/c (PhA 1077); Wst MH 86/c und Wst MH 162/c	2. Fassung
[?] Der Knabe in der Wiege (2. Fassung)	579	Pn Ms. 272 (PhA 1051)	1. Fassung
Polonaise in B für Violine und Klavier	580	privat (PhA 1088)	Abschrift
Elysium	584	Wst MH 94/c	Erstausgabe 1830
Der Knabe	692	B N. Mus. ms. 52	Abschrift
Der Fluss	693	Wst MH 2106/c	Abschrift
Heliopolis I, op. 65,3	753	Ou; Kopie: Wst 11373/c	Abschrift, Erstausgabe 1826
Lied (Des Lebens Tag ist schwer und schwül)	788	Wst MH 101/c	Abschrift
Der Pilgrim (1. Fassung)	794	B N. Mus. ms. 5	Abschrift, 2. Fassung
Der Sieg	805	Wgm A 233	Abschrift
Streichquartett in d („Der Tod und das Mädchen“)	810	US-NYp (PhA 1085)	Erstausgabe 1831

<i>Titel</i>	<i>D-Nr.</i>	<i>Quelle</i>	<i>alternative Quelle</i>
Deutsche Messe (1. Fassung)	872	privat (PhA 1079); Kopie: Wst MH 14448/c	Abschrift, 2. Fassung
Kaiser Maximilian auf der Martinswand 990A		Wst MH 67/c	Bearbeitung von Ferdinand Schubert

3. ENTWURFSFRAGMENTE

<i>Entwurf zu</i>	<i>D-Nr.</i>	<i>Quelle</i>	<i>Bestand</i>
Ouvertüre in c für Streichquintett	8	Wmgv Ms. D	13 Takte einer ausgeschiedenen Fortsetzung von T. 253
Ouvertüre in D	12	Wmgv Ms. A	T. 1–9 als Particellentwurf
Fuge in C	24A	Wmgv Ms. H	16 Takte zur Änderung vom Schluss
Streichquartett in B	36	Wgm A 246 (PhA 1009)	3 ausgestrichene Entwürfe zum 2. Satz
Unendliche Freude durchwallt das Herz	54	Wst MH 49/c	33 Takte, Kanonkomposition (1. Fassung)
Fuge in e für Klavier (Studienfragment)	71B	Wst MH 61/c	T. 1.–12
Erinnerungen	98	Wst MH 184/c	T. 1–28 (1. Fassung)
Die Nonne	208	Wst MH 75/c + Wn Mus.Hs. 19487	T. 1–158 (1. Fassung)
36 Originaltänze für Klavier, Nr. 25	365/25	Wst MH 1864/c	12 Takte Melodieentwurf
An die untergehende Sonne, op. 44	457	privat (PhA 1003)	21 Takte Partiturentwurf
[??] Mignon (So lass mich scheinen)	469	Wst MH 89/c	7 Takte verworfener Liedbeginn (= 1. Fassung?)
[?] Ouvertüre in B (Fassung für Bläser und Streicher)	470	Wst MH 141/c	T. 102–133 (Fassung für Streichquartett)
Sehnsucht	516	Wst MH 154/c	42 Takte Partiturentwurf
Sonate in Des für Klavier, 2. Satz	568	Wgm A 13	T. 1–63
Sonate in H für Klavier op. post. 147, 1., 2. und 4. Satz	575	Wgm A 252 (PhA 1171)	1. und 2. Satz: bis zum Reprisenbeginn, 4. Satz T. 1–238
Polonaise Nr. 2 und Nr. 3, Trio für Klavier zu vier Händen	599	CA MS Mus 99.1	20 bzw. 23 Takte einzeiliger Melodieentwurf

<i>Entwurf zu</i>	<i>D-Nr.</i>	<i>Quelle</i>	<i>Bestand</i>
Sinfonie Nr. 7 in h „Unvollendete“, 3. Satz	759	Wgm A 244	T. 1 bis Trio T. 16 Particellentwurf
Sonate in c für Klavier, 1.[?] und 4. Satz	958	Wst MH 170/c Wmgv Ms. U	T. 1 bis Ende Exposition bzw. T. 1 bis Überleitung in die Coda
Sonate in A für Klavier, 1. Satz	959	Wst MH 171/c	T. 1 bis Ende Exposition
Tenor-Arie mit Chor (Intende voci)	963	B Mus. ms. Schubert 14	T. 1–135

4. REINSCHRIFTFRAGMENTE

<i>Werk</i>	<i>D-Nr.</i>	<i>Quelle</i>	<i>Bestand / alternative Quelle</i>
Fantasie in G für Klavier zu vier Händen	1B	Wmgv Ms. C	148 Takte (Adagio-Allegro) in Stimmen/Werkfragment
Sonate in F für Klavier zu vier Händen	1C	Wmgv Ms. C	32 Takte (Largo) in Stimmen/Werkfragment
An Emma (1. Fassung)	113	Wst MH 184/c	9 Takte/ Abschrift und Erstdruck der 2. Fassung
[?] Allegro moderato in C für Klavier	347	Wst MH 142/c	73 Takte
[?] Drei Menuette mit je zwei Trios für Klavier	380	Wst MH 160/c (PhA 1196)	Abbruch am Seitenende im Trio I von Menuett 3; volti-Subito-Zeichen/ Werkfragment
[?] Sonate in e für Klavier	769A	Wst MH 173/c	38 Takte des 1. Satzes/ Werkfragment

5. STUDIENFRAGMENTE

<i>Titel</i>	<i>D-Nr.</i>	<i>Quelle</i>	<i>Bestand</i>
Sechs Menuette für Bläser	2D	Lst H 21:2 Wmgv Ms. D Wmgv Ms. E	Particellentwürfe zu Nr. 1 und zu Nr. 2; Nr. 1–3 in Partitur; Nr. 4–6 als Particellentwurf, Trio Nr. 6 abgebrochen

<i>Titel</i>	<i>D-Nr.</i>	<i>Quelle</i>	<i>Bestand</i>
[?] Menuett mit zwei Trios	D deest + 2F + 2D/6	Wmgv Ms. E	Menuett verloren; Particellentwürfe zu Trio 1 und Trio 2 (vollständig)
Kontrapunktübungen	16	Wst MH 191/c	7 offene Zeilen
Fuge in C für Klavier	24D	Wst MH 14 273/c	18 Takte (2. Durch- führung)
Serbate, o Dei custodi, Nr. 3	35	verschollen (Beschreibung nach Orel)	T. 7–8, T. 28 bis Schluss, urspr. vollständiger Entwurf
Fugenentwürfe für Klavier	37A	Wst MH 142/c	vier aufeinanderfol- gende Entwürfe mit demselben Themenkopf (16, 56/ 14, 10, 12 Takte)
Fuge in e für Klavier (?)	41A	Wst MH 154/c	13 Takte (Exposi- tion)
Misero pargoletto (2. Fassung der 1. Bearbeitung)	42	Lzw (PhA 1018)	vollständiger Entwurf
Schmerz verzerrt ihr Gesicht (dreistimmiger Kanon)	65	Wst MH 51/c	19 1/2 Takte (nach 3. Stimmeneinsatz)
Dreistimmiger Kanonentwurf in G	unter D 71	Wst MH 61/c	11 Takte (von 12?), textlos
Fuge in e für Klavier	71B	Wn Mus. Hs. 41.420	T. 1–20 (2. Durch- führung, 2. Themen- einsatz)
Fuge in F für Klavier	unter D 72	Wst MH 132/c (PhA 1199)	4 Takte, durch- gestrichen
Das Grab (vierstimmiger Kanon)	329A	Lst H 11	12 Takte
[??] Kanon zu 6 Stimmen in A	873	B Mus. ms. Schubert 21	48 Takte (vollstän- dig), textlos autogr. Schubert 21 dig), textlos

6. PSEUDOFRAGMENTE

<i>Titel</i>	<i>D-Nr.</i>	<i>Quelle</i>	<i>Bestand /Bemerkung</i>
Ouvertüre	14	verschollen/ Bericht von Weiße	Deutsch-Verzeich- nis: „Klavier- entwurf“
Acht Ländler in fis für Violine (?)	355	Wst MH 159/c	einstimmig notierte Tänze
Neun Ländler in D für Violine (?)	370	Wst MH 159/c	einstimmig notierte Tänze
Elf Ländler in B für Violine	374	Wst MH 407/c	einstimmig notierte Tänze
Neun Tänze	unter D 528	B Mus.ms. autogr. Schubert 15	Inzipits, in Serie notiert

<i>Titel</i>	<i>D-Nr</i>	<i>Quelle</i>	<i>Bestand /Bemerkung</i>
[??] Gesang der Geister über den Wassern	538	Wgm, Sig. W-Sp. (Abschrift)	hinzugefügte Klavierstimme?
[?] Kanon in C	unter D 871	Wgm A 237a	14 Takte (vollständig), untextiert
[??] Kanon zu 6 Stimmen in A	873	B Mus. ms. autogr. Schubert 21	48 Takte (vollständig), untextiert

7.1. KOMPOSITIONSFRAGMENTE (NACH GATTUNGEN)

Geistliche Musik

[?] Kyrie für eine Messe in d	D 31	25. September 1812
[?] Kyrie für eine Messe in d	D 49	15. April 1813 beendet
Requiem in c	D 453	Juli 1816
Kyrie für eine Messe in a	D 755	Mai 1822

Bühnenwerke

Der Spiegelritter (Kotzebue)	D 11	Dezember 1811 (?) - Frühjahr 1813 (?)
Die Bürgschaft (Textdichter unbekannt)	D 435	2. Mai 1816 begonnen
Adrast (Mayrhofer)	D 137	1819?/1820
Sakontała (Neumann)	D 701	Oktober (- Dezember?) 1820
Entwürfe für eine Oper [Sophie?] (Textdichter unbekannt)	D 982	Mitte Sept.-Oktober 1820/ Frühjahr 1821 (?)
Rüdiger (Werner)	D 791	begonnen Mai 1823
Der Graf von Gleichen (Bauernfeld)	D 918	begonnen 19. Juni 1827

Werke für Vokalensembles

[?] Komposition in D	unter D 24C	1812–1813 (?)
Dithyrambe (Schiller)	D 47	29. März 1813
Punschlied (Schiller)	unter D 277	29. August 1815
Die Schlacht (Schiller)	D 387	März 1816
✓Gesang der Geister über den Wassern (Goethe)	D 705	Dezember 1820
Linde Weste wehen (Textdichter unbekannt)	D 725	April 1821
Nachklänge (ohne Text)	D 873A	ca. Januar 1826
Die Allmacht (Pyrker)	D 875A	Januar 1826
Ich hab in mich gesogen (Rückert)	D 778B	1827 (?)

Lieder

Gesang in c für Bassstimme und Klavier (ohne Text)	D 1A	vor 1810 (?)
Lebenstraum (Baumberg)	D 39	Anfang 1810 (?)
Der Geistertanz (Matthisson)	D 15	1812 (?)
Der Geistertanz (Matthisson)	D 15A	1812 (?)
untextierte Melodie	unter D 33	Oktober 1812 (?)

Der Morgenstern (Körner)	D 172	12. März 1815
Auf den Tod einer Nachtigall (Hölty)	D 201	25. Mai 1815
Die Schlacht (Schiller)	D 249	1. August 1815
An den Mond (ohne Text)	D 311	19. Oktober 1815 (?)
Lorma (Ossian)	D 327	28. November 1815
Romanze (Stolberg)	D 144	April 1816
Das war ich (Körner)	unter D 174	Juni 1816 (?)
↙ [??] Mignon (Goethe) (1. Bearbeitung)	D 469	September 1816
Wer nie sein Brot mit Tränen aß, „Harfenspieler Nr. 3“ (Goethe, Wilhelm Meister) („0.“ Bearbeitung)	D 478/2	September 1816
Nur wer die Liebe kennt (Werner)	D 513A	Jänner 1817 (?)
Liedentwurf in a ohne Text	D 555	Mai 1817 (?)
Entzückung an Laura (Schiller)	D 577	August 1817
[??] Lied eines Kindes (Textdichter unbekannt)	D 596	November 1817
Abend (Tieck)	D 645	Anfang 1819
Über allen Zauber Liebe (Mayrhofer)	D 682	Ende 1820/ Anfang 1821 (?)
Mahomets Gesang (Goethe)	D 721	März 1821
Johanna Sebus (Goethe)	D 728	April 1821
O Quell, was strömst du rasch und mild (Schulze)	D 874	Januar 1826 (?)
Liedentwurf in C ohne Text	D 916A	Mai 1827 (?)
Fröhliches Scheiden (Leitner)	D 896	Frühjahrsbeginn 1828 (?)
Sie in jedem Liede (Leitner)	D 896A	Frühjahrsbeginn 1828 (?)
Wolke und Quelle (Leitner)	D 896B	Frühjahrsbeginn 1828 (?)
Orchesterwerke		
[??] Ouvertüre in D	D 2A	1811 (?)
[??] Sinfonie in D	D 2B	1811 (?)
Entwürfe für zwei Sätze einer Sinfonie in D	D 615	Mai 1818
Entwürfe für ein Orchesterstück in A	D 966B	nach 1819?
Entwürfe für eine Sinfonie in D	D 708A	Anfang 1821 (?)
Sinfonie in E	D 729	August 1821
Sinfonie Nr. 7 in h („Die Unvollendete“)	D 759	30. Okt. 1822 Partitur begonnen
Entwürfe für eine Sinfonie in D	D 936A	September-Oktober 1828 (?)
Kammermusik		
Bruchstück aus einem Satz in d oder F für Streichquartett	D 2C	1811 (?)
[??] Streichquartett in c	D 103	23. April 1814
Streichtrio in B	D 111A	5. September 1814
Streichtrio in B	D 471	September 1816
[?] Variationen in A für Violine	D 597A	Dezember 1817
Streichquartett in c	D 703	Dezember 1820
Klaviermusik zu 4 Händen		
Polonaise in B für Klavier zu 4 Händen	D 618A	Juli 1818
Tänze für Klavier zu zwei Händen		
Zwei Tänze für Klavier (?)	D 980E	nicht vor 1818
Zwei Tänze	D 980A	1819–20 (?)

Zwei Ländler in Des für Klavier D 980C vor 1823, zwischen 1819 und 1820 (?)

Sonaten und Einzelwerke für Klavier zu 2 Händen

[??] Sonate in E für Klavier	D 157	18./ 21. Februar 1815
[??] Sonate in C für Klavier	D 279	September 1815
Rondo in C für Klavier	unter D 279	16. Oktober 1815
Allegretto in C für Klavier	D 346	1815 oder 1816 (?)
[?] Sonate in E für Klavier	D 459	August 1816
[??] Sonate in E für Klavier (D 459A/3+349)	D deest	1816/17?
[??] Sonate in e für Klavier	D 566	Juni 1817
Scherzo in D und Allegro in fis für Klavier	D 570	Juli 1817 (?)
Sonate in fis für Klavier	D 571	Juli 1817
Sonate in C für Klavier	D 613	April 1818
Sonate in f für Klavier	D 625	September 1818
Sonate in cis für Klavier	D 655	April 1819
Allegretto in c für Klavier (?)	D 900	1822–23 (?)
Sonate in C für Klavier („Reliquie“)	D 840	April 1825
Klavierstück in C	D 916B	Sommer-Herbst 1827 (?)
Klavierstück in c	D 916C	Sommer-Herbst 1827 (?)

7.2. KOMPOSITIONSFRAGMENTE (CHRONOLOGISCH)

Datierung	Komposition	Gattung	Quelle	Kurzbeschreibung
vor 1810 (?)	<i>Gesang in c für Bassstimme und Klavier D 1A</i>		Wmgv Ms. A	7 Seiten ohne Kopf als Partiturentwurf; Klavier und textlose Singstimme bis zum Abruch am Seitenende vollst. ausgeführt, zahlreiche Korrekturen
Anfang 1810 (?)	<i>Lebenstraum</i> D 39	Lied	Pn Ms. 281 (PhA 1042) + privat; Wmgv Ms. A	4 Seiten ohne Kopf in vollständiger Partitur, nur Beginn mit Text; Abbruch am Blattende, letzte Akkolade ausgestrichen; von letztem Abschnitt eigener Partiturentwurf, Abbruch mit Seitenende
1811 (?)	[??] <i>Ouvertüre in D D 2A</i>	Orchestermusik	Lst H 22	13 Seiten mit Titel "Ouvertüre" in vollständiger Partitur, 14. Seite nur Vorsatz und Stichnoten; viele Korrekturen
1811 (?)	[??] <i>Sinfonie in D D 2B</i>	Orchestermusik, Sinfonie	Lst H 22	5 Seiten mit Titel "Sinfonie" in vollständiger Partitur; direkt anschließend an D 2A; Abbruch am Seitenende; viele Korrekturen
1811 (?)	Bruchstück aus einem Satz in d oder F für Streichquartett, D 2C	Kammermusik, Streichquartett	Lst H 22	2 Seiten in vollständiger Partitur, Beginn fehlt; Abbruch sukzessive
Dezember 1811(?) – Frühjahr 1813 (?)	<i>Der Spiegelritter</i> D 11	Bühnenwerk	Wst MH 3/c und 63/c; privat	Ouvertüre mit 8 Nummern (= ca. 1 Akt), einzelne Nummern als Partiturentwurf oder erweitertes Particell
1812 (?)	<i>Der Geistertanz</i> D 15	Lied	Wst MH 16.235/c (PhA 1007)	2 Seiten mit Titel in vollständiger Partitur, in Bleistift, sukzessiver Abbruch am Beginn der 3. Seite
1812 (?)	<i>Der Geistertanz</i> D 15A	Lied	Wst MH 16.235/c (PhA 1007)	4 Seiten ohne Kopf in vollständiger Partitur in Bleistift (Klavierspiel auf 2 Systemen, bei Einsatz Singstimme auf 3 erweitert); direkter Anschluss an D 15; abrupter Abbruch am Beginn der letzten Akkolade

Datierung	Komposition	Gattung	Quelle	Kurzbeschreibung
1812–13 (?)	[?] Komposition in D, unter D 24C	vokal, Terzett (?)	Wmgv Ms. K	8 Schlussakte Particell in Bleistift, untextiert; ev. Entwurf für ein Terzett
25. September 1812	[?] <i>Kyrie für eine Messe in d</i> D 31	Kirchenmusik, Messe	Wst MH 21/c	31 Seiten Partititur mit Titelblatt; Abbruch mit Doppelpunkt, „finit prima parit“, Datum
Oktober 1812 (?)	untextierte Melodie, unter D 33	vokal (?)	Wst MH 45/c	12 Takte einzellig notierte, untextierte Melodie für Bass ohne Kopf („Allegretto“) in Bleistift; endet mit Schlußstrich
29. März 1813	<i>Dithyrambe</i> D 47	Vokalensemble	Wst MH 181/c, MH 15.522/c	4 + 4 Seiten mit Titel und Datum in Partitur (48 Takte) bzw. als Partiturentwurf, Bruchstück aus Mitte fehlt; textiert bis gegen Schluss hin; Abbruch mit Manuskriptende
beendet 15. April 1813	[?] <i>Kyrie für eine Messe</i> in d D 49	Kirchenmusik, Messe	Wst MH 22/c	13 Seiten Partititur mit Titel und Datum, letztes Blatt bis zur Hälfte vertikal abgeschnitten; Abbruch mit Doppelschleife
23. April 1814	[?] <i>Streichquartett in c</i> 103	Kammermusik, Streichquartett	Wgm A 248 (PhA 1010)	16 Seiten ohne Kopf in vollständiger Partitur in Tinte (davon 3 Seiten in Bleistift), Abbruch mit Blattende; nimmt nach und nach Entwurfscharakter an
5. September 1814	<i>Streichtrio in B</i> D 11/A	Kammermusik	Wn Mus. Hs. 42.070	2 Seiten mit Kopftitel in vollständiger Partitur, Abbruch Mitte letzte Akkolade; beide Seiten kreuzweise ausgestrichen
18./21. Februar 1815	[?] <i>Sonate in E für Klavier</i> D 157	Klavier, Sonate	Wst MH 135/c	3 Sätze in B-e-H; letzter Satz Mennett
12. März 1815	<i>Der Morgenstern</i> D 172	Lied	Hhl fMS Mus 99 (PhA 1034)	5 Takte mit Kopftitel in vollständiger Partitur, abrupter Abbruch mit Vorsatz zur 2. Akkolade; verworfen

25. Mai 1815	<i>Auf den Tod einer Nachtigall</i> D 201	Lied	verschollen; Abschrift W gm o. Kl. 47.685	8 Takte mit Kopftitel in vollständiger Partitur (vermutlich = 1 Akkolade) + 2 Takte untextierte Singstimme (Beginn 2. Akkolade?)
1. August 1815	<i>Die Schlacht</i> D 249	Lied	privat; Kopie: Wst MH 14476/c	35 Takte mit Kopftitel, Klaviervorspiel auf 2 Systeme, Abbruch mit Einsatz der Singstimme zu Beginn der 6. Akkolade (Erweiterung auf 3 Systeme)
29. August 1815	<i>Punschiied</i> , unter D 277	Vokalensemble	Lst H 10	7 Takte mit Titel und Datum als Partiturentwurf, nur Singstimmen ausgeführt, sukzessiver Abbruch am Beginn der 2. Akkolade mit 1 Takt texloser Oberstimmen; verworfen
September 1815	[?] <i>Sonate in C für Klavier</i> D 279	Klavier, Sonate	Wst MH 136/c	3 vollst. Sätze (Allegro, Andante, Menuetto+Trio) mit Kopftitel im Klavierpartitur; Abbruch mit Manuskriptende
16. Oktober 1815	<i>Rondo in C für Klavier</i> , unter D 279	Klavier, Einzelsatz	Wn L 14 Münze 1+2 A/Schubert 20	6 Takte mit Kopftitel, sukzessiver Abbruch am Akkoldadene; verworfen
19. Oktober 1815 (?)	<i>An den Mond</i> D 311	Lied	Wst MH 2030/c	12 Takte mit Titel als Partiturentwurf, nur Singstimme ohne Text; Abbruch Mitte der 3. Akkolade
28. November 1815	<i>Lorma</i> D 327	Lied	privat (PhA 1103), Kopie: Wst MH 14480/c; Wst MH 148/c	2 Seiten + 6 Takte mit Kopftitel in Partitur; sukzessiver Abbruch Mitte der Akkolade, letzte Seite verworfen
1815 oder 1816 (?)	<i>Allegretto in C für Klavier</i> D 346	Klavier, Einzelsatz	Wst MH 140/c	3 Seiten ohne Kopf in Klavierpartitur, nur Tempoagabe; abrupter Abbruch gegen Ende der Akkolade bei Wiederholungszeichen; dicht und fast ohne Korrekturen notiert
März 1816	<i>Die Schlacht</i> D 387	Vokalensemble	Wst MH 186/c	8 Seiten mit Kopftitel als Particell (Singst. + Bass), ab 2. Drittel ohne Text; Abbruch mit Schlußstrich

Datierung	Komposition	Gattung	Quelle	Kurzbeschreibung
April 1816	<i>Romanze D 144</i>	Lied	privat; Kopie: Wst MH 12308/c	7 Takte mit Kopftitel in vollständiger Partitur, sukzessiv ver Abbruch nach 2 textlosen Taktten Singstimme zu Beginn der 2. Akkolaide; verworfen
2. Mai 1816 begonnen	<i>Die Bürgschaft D 435</i>	Bühnenwerk	Wst MH 6/c, MH 41/c	1.+2. Akt mit Titel und Datum, Entreact zum 3. Akt; Nr. 16: 8 Seiten vollständige Partitur + 12 Seiten als Partiturentwurf, nur Singstimmen, gegen Ende ohne Text; Abbruch am Seitenende; Schrift zunehmend flüchtiger
Juni 1816 (?)	<i>Das war ich, unter D 174</i>	Lied	Pn Ms. 282 (PhA 1046); Kopie: Wst MH 11744/c	6 Takte mit Titel als Partiturentwurf, nur textile Melo- diesstimme ausgeführt, Abbruch mit Akkolaendende; ver- worfen
Juli 1816	<i>Requiem in c D 453</i>	Kirchenmusik, Messe	Wgm A 205	9 Seiten (Anfang fehlt) in vollständiger Partitur; Ab- bruch nach Anfang der Kyrie-Fuge (2 Takte) im Chor bei Seitenende
August 1816	[?] <i>Sonate in E für Klavier</i> D 459	Klavier, Sonate	verschollen (PhA 1089)	2 Sätze (Allegro moderato, Allegro) in verschiedenen Arbeitsstadien mit Kopftitel, 2. Satz nur im Erstdruck (1843) vollständig, ev. von fremder Hand ergänzt; im Autograph Abbruch am Ende der Durchführung
September 1816	[?] <i>Mignon D 469</i>	Lied	Wst MH 89/c	7 Takte mit Kopftitel als Partiturentwurf, nur Sing- stimme und oberes Klaviersystem ausgeführt; abrupter Abbruch mit Akkolaendende; verworfen
September 1816	<i>Wer nie sein Brot mit Tränen äβ</i> (Hartenspieler Nr. 3), D 478/2 (vor 1. Bearbeitung)	Lied	Wst MH 88/c	4 Takte mit Kopftitel als Partiturentwurf, nur Singstimme ohne Text ausgeführt; verworfen
September 1816	<i>Streichtrio in B D 471</i>	Kammermusik	Wst MH 130/c	7 Seiten mit Kopftitel in Partitur; abrupter Abbruch auf Mitte der letzten Seite; Entwurfschrift

1816/1817?	[?] <i>Sonate in E für Klavier</i> D deest (= D 459A/3 + D 349)	Klavier, Sonate	Wst MH 154/c	1. Satz als Nr. 5 der "Fünf Klavierstücke" gedruckt; 2. Satz Bruchstück
Jänner 1817 (?)	<i>Nur wer die Liebe kennt</i> D 513A Lied		Wst MH 36/c	1 Seite ohne Kopf in vollständiger Partitur (2 Akk.) bzw. als Partiturentwurf (2 Akk.+1 T.) mit textierter Singstimme; Abbruch mit Melodieende; Entwurfsschrift, verworfen
Mai 1817 (?)	Liedentwurf in a ohne Text, D 555	Lied	privat	1 Seite ohne Kopf in Partitur ohne Text; abrupter Abbruch am Blattende; Entwurfsschrift
Juni 1817	[?] <i>Sonate in e für Klavier</i>	Klavier, Sonate	verschollen	3 vollst. Sätze in e-E-As, letzter Satz Scherzo
July 1817 (?)	D 566 <i>Scherzo in D und Allegro in fis für Klavier</i> D 570	Klavier, Einzelsatz?	Wst MH 148/c	4 Seiten mit Überschrift „Scherzo“ als Klavierentwurf; abrupter Abbruch auf Akkolaendenmitte (Ende Durchführung vom Allegro); Entwurfsschrift
July 1817	<i>Sonate in fis für Klavier</i> D 571	Klavier, Sonate	Wst MH 137/c	4 Seiten mit Kopftitel in Klavierentwurf; abrupter Abbruch vor Ende der 4. Akkolaide (Ende Durchführung des 1. Satzes); Entwurfsschrift
August 1817	<i>Entzückung an Laura</i> D 577	Lied	B Mus. ms. autogr. Schubert 2	2 Seiten mit Kopftitel in vollständiger Partitur (Titelblätter überschrieben) + 2 Seiten in Partitur (mittleres Bruchstück fehlt); Abbruch mit Blattende, letzte Akkolaide nur Singstimme; Entwurfsschrift
November 1817	[?] <i>Lied eines Kindes</i> D 596 D 597A	Lied	verschollen	Abschrift: 24 Takte in vollständiger Partitur; abrupter Abbruch
Dezember 1817	[?] <i>Variationen in A für Violine</i>	Kammermusik	verschollen	? Seiten mit Datum (?) als Entwurf ("skizziert")
April 1818	<i>Sonate in C für Klavier</i> D 613	Klavier, Sonate	Wst MH 138/c	8 Seiten mit Kopftitel als Klavierentwurf; Abbruch des 1. Satzes S. 4, vorletzte Akk. (vor Ende Durchführung); Abbruch des 2. Satzes S. 8? (Ende Durchführung), Bleistiftfortsetzung; Entwurfsschrift

Datierung	Komposition	Gattung	Quelle	Kurzbeschreibung
Mai 1818	Entwurf für zwei Sätze einer Sinfonie in D, D 615	Orchestermusik, Sinfonie	Wst MH 189/c	4 Seiten mit Kopftitel in Klavierparticell; abrupter Abbruch des 1. Satzes Anfang S. 3; abrupter Abbruch des 2. Satzes zu Beginn der letzten Akkolade, 1 T. nur Oberstimme
Juli 1818	<i>Polonaise in B für Klavier zu 4 Händen</i> D 618A	Klavier 4hdg.	CA MS Mus 99.1; Kopie: Wst MH 12331/c	4 Seiten mit Kopftitel als Partiturentwurf, nur Oberstimme; Abbruch mit Schlussstrich (Trio als D 599/2 vollständig)
September 1818	<i>Sonate in f für Klavier</i> D 625	Klavier, Sonate	verschollen; Abschrift: Wgm. Sig. Wittecek-Spaun, Bd. 56	3 Sätze; 1. Satz (Allegro) mit Kopftitel (?), Abbruch mit Ende Durchführung; 2. Satz (Scherzo+Trio) vollständig, 3. Satz (Allegro) ab Reprise nur mehr Melodiestimme, Coda (13 T.) wieder vollständig
Anfang 1819	<i>Abend</i> D 645	Lied	privat; Kopie: Wst MH 14471/c	5 Seiten mit Titel als Partiturentwurf, Singstimme (nur 1. Akk. mit Text) und Klaviervorspiel bzw. -zwischenspiele in rechter Hand; bricht mit Manuskripte ab
April 1819	<i>Sonate in cis für Klavier</i> D 655	Klavier, Sonate	Wst MH 139/c	1 Satz (ohne Tempo); 4 Seiten mit Kopftitel in Klavierentwurf; Abbruch bei Ende Exposition
zwischen Oktober 1819 und Dezember 1820	Entwürfe für eine Oper (<i>Sophie?</i>), D 982	Bühnenwerk	Wst MH 12/c	3 Nummern; 23 Seiten Partiturentwürfe, meist nur Gruistsatz mit Singstimme, gelegentlich Instrumentalteinwürfe; Nr. 1 und Nr. 3 Bruchstücke, Nr. 2 nach 76 Takten abgebrochen
1819–20 (?)	Zwei Tänze, D 980A	Klaviertanz	Wst MH 1864/c	32+1 Zeilen einstimmiger Melodientwurf auf einer Seite mit 6 Entwürfen für Tänze (= Nr. 5 und 6); Abbruch Mitte bzw. Ende der Akkolade
1819–20 (?)	<i>Zwei Ländler in Des für Klavier</i> D 980C	Klaviertanz	Wgm A 268	2 Klaviertentwürfe ohne Kopf: Nr. 1 nur in den Oberstimmen ausgeführt, Abbruch mit Doppelstrich; Nr. 2 erste 4 T. in Partitur, Rest nur Oberstimmen, Abbruch Mitte 2. Hälfte

1819?/20	Adress D 137	Bühnenwerk	W st MH 4/c; W n Mus.Hs. 27667	12 Nummern (aus 2 oder 3 Akten), einzelne Nummern in Partiturentwurf, teilweise textlos
nach 1819?	Entwürfe für ein Orchesterstück in A, D 966B	Orchestermusik	Wmgv Ms. Q	52 Takte Particell vom 2 nicht zusammenhängende Passagen (Beginn fehlt); sehr flüchtig
Okttober (-Dezem- ber?) 1820	Sakontala D 701	Bühnenwerk	W st MH 8	22 Lagen mit 11 Nummern (Nr. 1 mit Datum) aus dem 1. und 2. Akt; Partiturentwürfe (tw. abgebrochen) mit tex- tierten Singstimmen und Gerüststimmen
Dezember 1820	Streichquartett in c D 703	Kammermusik, Streichquartett	Wgm A 250	2 Sätze: 13 Seiten mit Kopftitel in Partitur, davon 11 Seiten vollst. 1. Satz; 2 Seiten 2. Satz, sukzessiver Ab- bruch mit Seitenende, letzte Akk. nur 1. Violine und Bass (1 Takt); Entwurfschrift
Dezember 1820	Gesang der Geister über den Wassern D 705	Vokalensemble	STU, Kopie: W st MH 14473/c	9 Seiten mit Kopftitel in Partitur (1. Seite, vollst.) bzw. als Partiturentwurf (ab S. 2, nur Singstimmen und An- deutung der Zwischenspiele, gegen Ende textlos); Ab- bruch in 1. Akkolaide
Ende 20/ Anfang 21 (?)	Über allen Zauber Liebe D 682	Lied	W st MH 98/c	1 Seite + 2 Takte mit Titel in vollständiger Partitur; abrupter Abbruch nach 30 Takt(en), sehr flüchtig
Anfang 1821 (?)	Entwürfe für eine Sinfonie in D, D 708A	Orchestermusik, Sinfonie	W st MH 14274/c	4 unvollst. Sätze ohne Kopf: 3+6 Seiten als Klavierparti- cell; 1. Satz 3 S., sukkz. Abbruch in 3. Akk, Restseite leer; 2. Satz 1 S., Abbruch Beginn letzte Akk.; 3. Satz 2 S.; abrupter Abbruch im Trio mit Seitenende; 4. Satz 3 S., Abbruch gegen Ende 3. Akk.
März 1821	Mahomets Gesang D 721	Lied	NYpm	2 Seiten mit Kopftitel in vollständiger Partitur; Abbruch in 4. Akk., bei Klavierzwischenispiel
April 1821	Linde Weste wehen D 725	Vokalensemble, Duett	Wgm A 270a	11 Takte mit Kopftitel in vollständiger Partitur; abrupter Abbruch bei Ende 2. Akkolaide; Entwurfschrift

Datierung	Komposition		Gattung	Quelle	Kurzbeschreibung
April 1821	<i>Johanna Sebus</i> D 728	Lied	Wst MH 97/c	4 Seiten mit Kopftitel in vollständiger Partitur; Abbruch in der Mitte der letzten Akkolade, bei Klavierzwischen-spiel; Entwurfsschrift	
August 1821	<i>Sinfonie in E</i> D 729	Orchestermusik, Sinfonie	Lcm MS 568 (PhA 1081)	4 Sätze: 168 Seiten mit Kopftitel („Sinfonia“) in Partitur (erste 20 Seiten) bzw. als Partiturentwurf; alle Sätze bis Schlussstrich, „Fine“	
Mai 1822	<i>Kyrie für eine Messe in a</i> D 755	Kirchenmusik, Messe	Wst MH 176/c	4 Seiten mit Kopftitel („Missa“) in Partitur (1. Akk.) bzw. als Partiturentwurf (Singstimmen, Zwischenstücke); Abbruch bei Kyrie-Fugato („Christe eleison“), gegen Ende der 2. Akk; Entwurfsschrift, viele Korrekturen gegen Schluss	
30. Oktober 1822	<i>Sinfonie Nr. 7 in h</i> („Die Unvollendete“) D 759	Orchestermusik, Sinfonie	Wgm A 243; Wmgv Ms.T.	3 Sätze: 71 Seiten mit Titelblatt in Partitur; sukzessiver Abbruch im 3. Satz, obere Hälfte der 2. Seite (Particell bis Trio, Melodiestimme); Reinschriftcharakter	
1822–23 (?)	<i>Allegretto in c für Klavier</i> (?) D 900	Klavier? Orchester? Einzelsetz	Wst MH 147/c	2 Seiten mit Tempoangabe „Allegretto“ in Klavierparti-tur; abrupter Abbruch mit Ende der 2. Akkolade, Rest leer; saubere Schrift, wenige Korrekturen	
begonnen Mai 1823	<i>Rüdiger</i> D 791	Bühnenwerk	Wst MH 11/c	2 Nummern: 63 Seiten mit Kopftitel als zu Ende geführte Partiturentwürfe (Singstimmen und Zwischenstücke); Abbruch mit Schlussstrichen	
April 1825	<i>Sonate in C für Klavier</i> („Reliquie“) D 840	Klavier, Sonate	Wst MH 4/125/c, Cfm Mus.ms. 686, privat (Wgm), verschollen	17 Seiten mit Titel und Datum in Klavierpartitur; 1. Satz (10 S.) vollständig; 2. Satz Schluss und 3. Satz Anfang verloren; Abbruch 3. Satz bei Beginn Reprise („etc etc.“); Trio vollst.; 4. Satz (nur im Erstdruck) Abbruch nach 272 Takten	

ca. Januar 1826	<i>Nachklänge</i> D 873A	Vokalensemble	Wst MH 180/c	4 Takte mit Titel als Partiturentwurf (nur untextierte Melodiestimme); Abbruch mit Motivende; verworfen
Januar 1826 (?)	<i>O Quell, was strömt du rasch und mild</i> D 874	Lied	Ob Ms. Don.c. I	1 Seite ohne Kopf in Partitur (1. Akk.) bzw. als Partiturentwurf (Singstimme, Zwischenspiele; Abbruch mit Blattende)
Januar 1826	<i>Die Altmacht</i> D 875A	Vokalensemble	BRma, Kopie: Wst MH 12946/c	17 Seiten mit Kopftitel in Partitur (S. 1–4) bzw. als Partiturentwurf; Abbruch am Seitenende, gegen Ende untextiert, Rückseite leer
1827 (?)	<i>Ich hab in mich gesogen</i> D 778B	Vokalensemble	Wst MH 191/c	5 Takte ohne Kopf als Partiturentwurf (nur Oberstimme); Abbruch Ende der Akkolaide 1 Akk., letzter Takt unterteilt
Mai 1827 (?)	Liedentwurf in C ohne Text D 916A	Lied	Wst MH 185/c	33 Takte einzeliger untextierter Melodieentwurf mit angedeuteten Klavierzweischlagspielen, gegen Ende auf 2 Systeme erweitert; Abbruch am Akkoldabenbeginn, Rest frei
Sommer-Herbst 1827 (?)	Klavierstück in C, D 916B	Klavier, Einzelsatz	Wst MH 14277/c	7 halbierte Seiten ohne Kopf als Klavierentwurf, Bleistift; abrupter Abbruch am Seitenende, restliche Seiten leer; Entwurfsschrift
Sommer-Herbst 1827 (?)	Klavierstück in c, D 916C	Klavier, Einzelsatz	Wst MH 14276/c	13 halbierte Seiten ohne Kopf als Klavierentwurf, Bleistift; abrupter Abbruch am Akkoldabenbeginn (nur Vorsatz), restliche Seiten leer; Entwurfsschrift
begonnen 19. Juni 1827	<i>Der Graf von Gleichen</i> D 918	Bühnenwerk	Wst 169/c	2 Akte mit 26 Nummern: ca. 72+72 Seiten mit Titel und Datum als erweitertes Particell, tv. Blei; vollständige und unvollständige Entwürfe zu einzelnen Nummern; Entwurfsschrift
Frühjahrsbeginn 1828 (?)	<i>Froöhliches Scheiden</i> D 896	Lied	Wst MH 182/c	2 Seiten mit Titel als Partiturentwurf (textierte Singstimme bis Schluss, Klavier nur ange deutet); Abbruch mit Doppelpunkt

<i>Datierung</i>	<i>Komposition</i>	<i>Gattung</i>	<i>Quelle</i>	<i>Kurzbeschreibung</i>
Frühjahrbeginn 1828 (?)	<i>Sie in jedem Liede</i> D 896A	Lied	Wst MH 182/c	3 Seiten ohne Kopf als Partiturentwurf (untextierte Singstimme bis Schluss, Klavier nur angedeutet); Abbruch mit Doppelstrich
Frühjahrbeginn 1828 (?)	<i>Wolke und Quelle</i> D 896B	Lied	Wst MH 182/c	3 Seiten ohne Kopf als Partiturentwurf (untextierte Singstimme bis Schluss, Klavier nur angedeutet); Abbruch mit Doppelstrich
September/Oktobe 1828 (?)	Entwürfe für eine Sinfonie in D, D 936A	Orchestermusik, Sinfonie	Wst MH 14275/c	3 Sätze, zw. in 2 Fassungen; 12 Seiten ohne Kopf als Particell; Abbruch unklar, viel gestrichen und eingefügt
nicht vor 1818	Zwei Tänze für Klavier (?) D 980E	Tanz, nicht näher bestimmbar	Wmgv Ms. O	1 Seite ohne Kopf, einstimmiger Melodieentwurf; Nr. 1: Abbruch nach 31 Takten, Nr. 2: Abbruch nach 32 Takten

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1:	Eugène Delacroix, Torso vom Belvedere (Rom/ Vatikan), um 1817–1821	15
Abbildung 2:	<i>Sinfonie in E</i> D 729, letzte beschrieben Seite der Partitur	58
	(Lcm Ms. 586, fol. 84 recto)	
Abbildung 3:	<i>Klaviersonate in f</i> D 625, Abschrift des Allegros	61
	(Wgm, Sammlung Witteczek-Spaun, Band 56, S. 78)	
Abbildung 4:	<i>Lazarus</i> D 689, letzte erhaltene Seite	84
	(Wst MH 26/c, fol. 48 verso)	
Abbildung 5:	a) <i>Der Tod und das Mädchen</i> D 531, <i>Das Lied vom Reifen</i> D 532 (Wgm A 223, 7. Teilstück, verso und recto)	
	b) <i>Der Tod und das Mädchen</i> D 531 (Wgm A 223 verso)	87
Abbildung 6:	<i>Mignon</i> D 469 (Wst MH 89/c, fol. 2 recto)	94
Abbildung 7:	Das Arbeitsblatt Wst MH 184/c recto-verso	115
	(<i>An Emma</i> D 113, <i>Erinnerungen</i> D 98, <i>Die Betende</i> D 102)	
Abbildung 8:	<i>Andante in C</i> D 29 (Wst MH 146/c, recto/verso)	193
Abbildung 9:	Particellentwurf zur <i>Sinfonie in h</i> D 759, Abbruch des Trios	234
	(Wgm A 244, fol. 4 recto)	
Abbildung 10:	Partitur der <i>Sinfonie in h</i> D 759, Abbruch im dritten Satz	234
	(Wmgv Ms. T, recto)	
Abbildung 11:	Programmzettel zur Uraufführung	245
Abbildung 12:	Titelseite der Partitur	254
Abbildung 13:	Partiturentwurf zu D 704, fol. 1r (B Mus.ms.autogr. Schubert 18)	273
Abbildung 14:	<i>Der Geistertanz</i> D 15, D 15A (Wst MH 16.235/c)	281
Abbildung 15:	<i>Sonate in C</i> D 840, Beginn 1. Satz (Wst MH 4125/c, fol. 1 recto).....	298
Abbildung 16:	<i>Sonate in C</i> D 840, Ende Menuett/Trio (Wst MH 4125/c, fol. [9] verso) ...	298
Abbildung 17:	<i>Sonate in D</i> D 850 (Wn MHS. 19490, fol. 5 verso)	299
Abbildung 18:	Erstdruck der <i>Sonate in C</i> D 840, Leipzig (Whistling) 1861	320
	a) Menuetto. Allegretto, T. 72–80 (Abbruch)	
	b) Rondo. Allegro, T. 267–272 (Abbruch)	
Abbildung 19:	Titelseite vom Erstdruck der <i>Sonate in C</i> D 840	321

VERZEICHNIS DER BIBLIOTHEKS KÜRZEL

BRma	Bratislava, Mestky Archív
B	Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung)
Bp	Boston, Public Library (Music Department)
CA	Cambridge (USA), Harvard University (Music Libraries)
Cfm	Cambridge (GB), Fitzwilliam Museum
Fgm	Frankfurt am Main, Freies Deutsches Hochstift (Goethemuseum)
Hhl	Harvard, Houghton Library
Lbl	London, British Library
Lcm	London, Royal College of Music
Lst	Lund, Universitätsbibliothek (Sammlung Taussig)
Lzw	London, British Library, Sammlung Stefan Zweig
NYm	New York, Metropolitan Opera Guild
NYp	New York, Public Library (Music Division)
NYpm	New York, The Pierpont Morgan Library
Ob	Oxford, Bodleian Library
Ou	Oslo, Universitätsbibliothek (Sammlung Udbye)
PHci	Philadelphia, Curtis Institute of Music
PhA	Wien, Photogrammarchiv (in Wn)
Pn	Paris, Bibliothèque Nationale
STu	Stanford, University, Division of Humanities and Social Sciences (Music Library)
Wgm	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde (Archiv)
Wmgv	Wien, Archiv des Wiener Männergesang-Vereins (in Wgm)
Wn	Wien, Nationalbibliothek (Musiksammlung)
Wsb	Wien, Schubertbund (in Wst)
Wst	Wien, Stadt- und Landesbibliothek (Musiksammlung)

LITERATURVERZEICHNIS

AUSGEWÄHLTE ALLGEMEINE FRAGMENTLITERATUR

- Benary, Peter: Artikel „Skizze, Entwurf, Fragment“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. neu bearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Band 8, Kassel etc. 1998, Sp. 1506–1519.
- Breig, Werner: Von musikalischen Fragmenten, in: Programmheft zur 46. Internationalen Orgelwoche Nürnberg – Musica sacra. „Das unvollendet Vollendete“ – Fragmente in der Geistlichen Musik. 26. Juni–6. Juli 1997, Nürnberg 1997, S. 9–13.
- Classen, Albrecht: Das Fragment als literarische Strategie. Überlegungen zu Robert Musil, Thomas Mann, Hermann Hesse und Michael Ende, in: Germanic Notes and Reviews 26 (1995), S. 114–126.
- Dällenbach, Lucien und Christian L. Hart Nibbrig (Hg.): Fragment und Totalität, Frankfurt/Main 1984 (edition suhrkamp NF 107).
- Das Fragment. Der Körper in Stücken. Bern 1990 (Katalog zur Ausstellung „Le corps en morceaux“ im Musée d’Orsay, Paris, 5.2.–3.5.1990).
- Daverio, John: Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology, New York 1993.
- Einem, Herbert von: Der Torso als Thema der bildenden Kunst, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft 29 (1935), S. 331–334.
- Frank, Manfred: Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen. Frankfurt am Main 1989 (edition suhrkamp 1563).
- Frisé, Adolf: Unvollendet - unvollendbar?. Überlegungen zum Torso des Mann ohne Eigenschaften, in: ders. (Hg.), Plädoyer für Robert Musil, Reinbek bei Hamburg 1980, S. 157–182.
- Gockel, Heinz: Friedrich Schlegels Theorie des Fragments, in: Ernst Ribbat (Hg.), Romantik. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch, o.O. 1979 (Athenäum Taschenbücher Literaturwissenschaft), S. 22–37.
- Harter, Deborah A.: Bodies in Pieces. Fantastic Narrative and the Poetics of the Fragment, Stanford 1996.
- Haskell, Francis und Nicholas Penny: Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500–1900, New Haven und London 1981, 1982/2.
- Isani, Mukhtar Ali: The „Fragment“ as Genre in Early American Literature, in: Studies in Short Fiction 18 (1981), S. 17–26.
- Janowitz, Anne: Coleridge’s 1816 Volume: Fragment as Rubric, in: Studies in Romanticism 24 (1985), S. 21–39.
- Konrad, Ulrich: Bemerkungen zu Problemen der Edition von Mozart-Skizzen, in: Die Musikforschung 44 (1991), S. 331–345.
- Konrad, Ulrich: Fragment bei Mozart, in: Acta Mozartiana 2 (1992), S. 36–51.
- Konrad, Ulrich: Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen, Göttingen 1992 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen III/201).
- Körte, Werner: Das Problem des Nonfinito bei Michelangelo, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 7 (1955), S. 293–302.
- Kroll, Catherine White: The Self „Informed with the Infinite“: Fragmentary Representation on Friedrich Schlegel, Wordsworth, Carlyle and Ruskin, phil.Diss., University of California, Berkeley, 1986.
- Lehner, Horst (Hg.): Zeitalter des Fragments, Herrenalb 1964.

- Levinson, Marjorie: *The Romantic Fragment. A Critique of a Form*, Chapel Hill and London 1986.
- Maier, Hansgeorg: Anmerkungen zum Wesen des Fragments, in: *Die Literatur* 38 (1935/36), S. 555–557.
- Mennemeier, Franz Norbert: Fragment und Ironie beim jungen Friedrich Schlegel, in: *Poetica* 2 (1968), S. 348–370.
- Ostermann, Eberhard: *Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee*, München 1991.
- Peter, Klaus: *Idealismus als Kritik. Friedrich Schlegels Philosophie der unvollendeten Welt*, Stuttgart etc. 1973.
- Pitcher, Edward W.: The „Fragment“ in Early American Literature: A Response, *Studies in Short Fiction* 19 (1982), S. 169–171.
- Rosen, Charles: *The Romantic Generation*, London 1996.
- Rothstein, Eric: „Ideal Presence“ and the „Non Finito“ in Eighteenth-Century Aesthetics, in: *18th Century Studies* 9 (1975/76), S. 307–332.
- Schanze, Helmut (Hg.): *Friedrich Schlegel und die Kunstretheorie seiner Zeit*, Darmstadt 1985.
- Schleuning, Peter: *Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“*, München-Kassel etc. 1993.
- Schmoll, Josef Adolf: Der Torso als Symbol und Form. Zur Geschichte des Torso-Motivs im Werk Rodins, Baden-Baden 1954.
- Schmoll, Josef Adolf (Hg.): *Das Unvollendete als künstlerische Form. Ein Symposion*, Bern und München 1959.
- Schnell, Werner: Der Torso als Problem der modernen Kunst, Berlin 1980.
- Stenzl, Jürg: Frammento come opera musicale, in: *L'Asino d'oro* 3 (1992), S. 90–113.
- Ueding, Gert: Das Fragment als literarische Form der Utopie, in: *Etudes Germaniques* 41 (1986), S. 351–362.
- Wolff, Christoph: Mozarts Requiem, München-Kassel etc. 1991.
- Wolff, Christoph: Mozart und Schubert: Fragmentarisches Werk – vollendete Kunst, in: Mozart. Schubert. Fragment des Werkes. Fragment des Lebens? (Europäisches Musikfest Stuttgart. 17.8.–8.9. 1991. Almanach), Stuttgart 1991, 15–27.
- Wüger, Hans Jörg: Teile und Fragmente unter verschiedenen Ganzheitsaspekten der bildenden Kunst, Zürich 1969.

Literatur zu Schubert

Gesamtausgaben, Werkverzeichnisse, Dokumente und Sammelpublikationen

- | | |
|------------------------------------|---|
| <i>AGA</i> | Franz Schubert's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, Leipzig 1884–1897 [= Alte Gesamtausgabe] |
| <i>Deutsch, Dokumente</i> | Otto Erich Deutsch (Hg.), Schubert. Die Dokumente seines Lebens, Leipzig 1964 (<i>NGA VIII/5</i>). |
| <i>Dokumente I</i> | Franz Schubert. Dokumente 1817–1830. Erster Band. Texte. Programme, Rezensionen, Anzeigen, Nekrologe, Musikbeilagen und andere gedruckte Quellen, hg. von Till Gerrit Waidelich, Tutzing 1993 (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 10/I). |
| <i>Deutsch, Erinnerungen</i> | Otto Erich Deutsch (Hg.), Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde, Leipzig 1957/ Wiesbaden 1983. |
| <i>Deutsch-Verzeichnis</i> | Otto Erich Deutsch, Franz Schubert. Thematicsches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge. Neuausgabe in deutscher Sprache, bearbeitet und hg. von der Editionsleitung der <i>NGA</i> und Werner Aderhold, Kassel etc. 1978 (<i>NGA VIII/4</i>). |
| <i>Deutsch, Thematic Catalogue</i> | Otto Erich Deutsch, Schubert. Thematic Catalogue of all his Works, London 1951. |

<i>Hilmar, Verzeichnis</i>	Ernst Hilmar, <i>Verzeichnis der Schubert-Handschriften in der Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Kassel etc.</i> 1978 (<i>Catalogus musicus VIII</i>).
<i>Jahre der Krise</i>	Franz Schubert. <i>Jahre der Krise. 1818–1823. Bericht über das Symposion, Kassel 30. September bis 1. Oktober 1982.</i> Arnold Feil zum 60. Geburtstag, hg. von Werner Aderhold, Walther Dürr und Walburga Litschauer, Kassel etc. 1985.
<i>Kreiße, Schubert</i>	Heinrich Kreiße von Hellborn, Franz Schubert, Wien 1865/ Reprint Hildesheim-New York 1978.
<i>Landon, Neue Funde</i>	Christa Landon, <i>Neue Schubert-Funde. Unbekannte Manuskripte im Archiv des Wiener Männergesang-Vereines</i> , in: <i>Oesterreichische Musikzeitschrift</i> 34 (1969), S. 299–323. (Englische Übersetzung: <i>New Schubert Finds</i> , in: <i>The Music Review</i> 31 (1970), S. 215–231.)
<i>Mühlhäuser, Lund</i>	Siegfried Mühlhäuser, <i>Die Handschriften und Varia der Schubertiana-Sammlung Taussig in der Universitätsbibliothek Lund, Wilhelmshaven</i> 1981 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 17). Franz Schubert. <i>Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Herausgegeben von der Internationalen Schubert-Gesellschaft, Bärenreiter-Verlag Kassel etc.</i> 1968ff.
<i>NGA [Serie]/[Band]</i>	Ernst Hilmar (Hg.), <i>Schubert durch die Brille</i> , Wien 1988ff (Internationales Franz Schubert Institut. Mitteilungen)
<i>Schubert durch die Brille</i>	Walther Dürr, Andreas Krause (Hg.), <i>Schubert Handbuch</i> , Kassel/Stuttgart etc. 1997.
<i>Schubert Handbuch</i>	Otto Brusatti (Hg.), <i>Schubert-Kongress Wien 1978. Bericht im Auftrag der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft</i> , Graz 1979.
<i>Schubert-Kongress 1978</i>	Ernst Hilmar, Margret Jestremski (Hg.), <i>Schubert-Lexikon</i> , Graz 1997.
<i>Schubert Lexikon</i>	Badura-Skoda, Eva und Peter Branscombe (Hg.), <i>Schubert Studies. Problems of style and chronology</i> , Cambridge etc. 1982
<i>Schubert Studies</i>	Walther Dürr, <i>Zeichen-Setzung. Aufsätze zur musikalischen Poetik</i> , Kassel etc. (1992).
<i>Zeichen-Setzung</i>	

Faksimile-Ausgaben

- Franz Schubert. *Messe Nr. 6 Es-Dur D 950. Faksimile der autographen Partitur und der überlieferten Entwürfe*, hg. von Walther Dürr, Kassel etc. 1996 (*Documenta musicologica 2/XXIX*).
- Franz Schubert. *Sinfonie in h-Moll, „Die Unvollendete“*. Vollständiges Faksimile der autographen Partitur und der Entwürfe, mit einem Nachwort von Walther Dürr und Christa Landon, München - Salzburg 1978 (Publikationen der Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 3).
- Franz Schubert. *Drei Symphonie-Fragmente D 615, D 708A, D 936A. Faksimile-Erstdruck der Originalhandschriften*, hg. von Ernst Hilmar, Kassel 1978.
- Franz Schubert. *Fantasia in f-Moll D 940 für Klavier zu vier Händen. Faksimile-Ausgabe*, hg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Tutzing 1991 (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 6).
- Franz Schubert. „Reliquie“ Sonate in C für Klavier D 840. Faksimile-Ausgabe nach den Autographen, hg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Tutzing 1992 (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 9).
- Franz Schubert. *Drei große Sonaten für das Pianoforte. Faksimile*, hg. von Ernst Hilmar, Tutzing 1987 (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 1).

SEKUNDÄRLITERATUR

- Abraham, Gerald: Finishing the Unfinished, in: *The Musical Times* 112 (1971), S. 547–548.
- Adametz, Karl: Hundert Jahre Wiener Männergesang-Verein, Wien 1843; ders., Franz Schubert in der Geschichte des Wiener Männergesang-Vereines, Wien 1938.
- Aderhold, Werner: Das Streichquartett-Fragment c-moll D 703, in: *Jahre der Krise* S. 57–71.
- Andraschke, Peter: Franz Schubert. Sinfonie Nr. 7 h-moll „Unvollendete“ (D 756). Einführung und Analyse, Mainz 1982 (Goldmann-Taschen-Partitur).
- Badura-Skoda, Paul: Vorwort zu: Franz Schubert. Klaviersonaten Band III, München: Henle neue verbesserte Ausgabe 1997.
- Bauer, Adolf: Scherzo aus der Klaviersonate e-Moll (Juny 1817) von Franz Schubert, in: *Die Musik* 21/1 (Oktober 1928), S. 13–16.
- Berke, Dietrich: „Gesang der Geister über den Wassern“: die mehrstimmigen Gesänge, in: *Jahre der Krise* S. 39–47.
- Biba, Otto: Franz Schubert in den musikalischen Abendunterhaltungen der Gesellschaft der Musikfreunde, in: *Schubert-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum Schubert-Jahr 1978*, hg. von F. Grasberger und O. Wessely, Wien 1978 (Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 19), S. 7–31.
- Biba, Otto: Franz Schubert und die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, in: *Schubert-Kongress 1978*, S. 23–26.
- Bisogni, Fabio: Rilievi filologici sulle sonate giovanili di Franz Schubert, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana* 2 (1968), S. 453–472.
- Bisogni, Fabio: Rilievi filologici sulle sonate della maturità di Franz Schubert (1817–1828), in: *Rivista Italiana di Musicologia* XI (1976), S. 71–105.
- Brown, Maurice J.E.: An Introduction to Schubert's Sonatas of 1817, in: *The Music Review* 12 (1951), S. 35–44.
- Brown, Maurice J.E.: Schubert's Manuscripts. Some Chronological Issues, in: *The Music Review* 19 (1958), S. 180–185.
- Brown, Maurice J.E.: Towards an Edition of the Pianoforte Sonatas, in: ders., *Essays on Schubert*, New York (1966), S. 197–216.
- Brown, Maurice J.E.: Drafting the Masterpiece, in: ders., *Essays on Schubert*, New York (1966), S. 3–28.
- Brown, Maurice J.E.: Schubert. A Critical Biography, London 1958; dt. Übersetzung von G. Sievers, Wiesbaden 1969.
- Brown, Maurice J.E.: Schubert Symphonies, London 1970 (BBC Music Guides).
- Brown, Maurice J. E.: Artikel „Schubert, Franz“ in: *The New Grove of Music and Musicians*, Hongkong etc. 1980, Bd. 16, S. 752–811.
- Brüggemann, Otto: Zur Frage der Numerierung der Symphonien. Eine weitere Replik, in: *Schubert durch die Brille* 14 (1995), S. 116f.
- Brusatti, Otto: Zwei unbekannte Klavierwerke Franz Schuberts, in: *Schubert-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum Schubert-Jahr 1978*, hg. von F. Grasberger und O. Wessely, Wien 1978, S. 33–41.
- Cadenbach, Rainer: Das musikalische Kunstwerk. Grundbegriffe einer undogmatischen Musiktheorie, Regensburg 1978 (Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft).
- Carlton, Stephen Edward: Schubert's Working Methods. An Autograph Study with Particular Reference to the Piano Sonatas, Phil.Diss. Universität University of Pittsburgh 1981.
- Carlton, Stephen Edward: Sketching and Schubert's Working Methods, in: *Current Musicology* 37/38 (1984), S. 75–88.
- Cervone, Gabriele: Franz Schubert – le sonate per pianoforte degli anni 1815–1818, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana* 17+18 (1983/84), S. 398–425/10–51.
- Ceyssens, Luciaan: P. Reinhard van Hoorickx 1918–1997, Instituut van Franciscaanse Geschiedenis [o.O.] 1998.
- Chochlow, Jurij N.: Zur Frage nach den „Jahren der Krise“ in Schuberts Leben und Schaffen, in:

- Schubert durch die Brille* 25 (2000), S. 3–20.
- Chusid Martin: Franz Schubert. Symphony in B minor „Unfinished“ An Authoritative Score. Schubert's Sketches. Commentary, New York 1971 (Essays in History and Analysis).
- Chusid, Martin: A Suggested Redating for Schubert's Piano Sonata in E-flat, Op. 122, in: *Schubert-Kongress 1978* S. 37–44.
- Cone, Edward T.: Schubert's Beethoven, in: The Creative World of Beethoven, hg. von Paul Henry Lang, New York 1970, S. 277–291.
- Coren, Daniel: Ambiguity in Schubert's Recapitulations, in: The Musical Quarterly 60 (1974), S. 568–582.
- Dahlhaus, Carl: Franz Schubert und das „Zeitalter Beethovens und Rossinis“, in: *Jahre der Krise* S. 22–28.
- Dahms, Walter: Schubert. Berlin etc. 1912.
- Dalmonte, Rosanna: Die Bedeutung der Skizzen der „Zauberharfe“ D 644 zur Erkenntnis der Schubertschen Schaffensweise, in: *Schubert-Kongress 1978* S. 141–152.
- Denny, Thomas A.: Schubert as self-critic: the problematic case of the unfinished sonata in C major, D. 840, in: *Journal of Musicological Research* 8 (1988), S. 91–117.
- Denny, Thomas A.: The Years of Schubert's A-flat-Major Mass, First Version: Chronological and Biographical Issues, 1819–1822, in: *Acta Musicologica* 63 (1991), S. 73–97.
- Denny, Thomas A.: Zur Chronologie im Kompositionssproß des „Fierrabras“ – ein Zwischenbericht, in: *Schubert durch die Brille* 9 (1992), S. 91–103.
- Denny, Thomas A.: „Der schönste erste Genuss“: Geselligkeit, Freundschaft und Intimität um Schuberts Klavierduos, in: Schubert und seine Freunde, hg. von Eva Badura-Skoda u.a., Wien etc. 1999, S. 259–265.
- Deutsch, Otto Erich: Das Doppelautograph Beethoven-Schubert, in: Neues Beethoven-Jahrbuch 5 (1933), S. 21–27.
- Deutsch, Otto Erich: Schubert: The Collected Works, in: *Music & Letters* 32 (1951), S. 226–234.
- Dürhammer, Ilija: Schlegel, Schelling und Schubert. Romantische Beziehungen und Bezüge in Schuberts Freundeskreis, in: *Schubert durch die Brille* 16/17 (1996), S. 59–93.
- Dürhammer, Ilija: Schuberts literarische Heimat, Wien etc. 1999.
- Dürr, Walther: Franz Schuberts Werke in Abschriften: Liederabben und Sammlungen, Kassel etc. 1975 (*NGA VIII/8*).
- Dürr, Walther: Franz Schuberts Wanderjahre. Einführung in das Generalthema, in: *Jahre der Krise* S. 11–21.
- Dürr, Walther: Franz Schubert: Das Finden. Von der ersten Niederschrift zur Reinschrift, in: Beiträge zur musikalischen Quellenkunde. Katalog der Sammlung Hans P. Wertitsch in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, hg. von G. Brosche, Tutzing 1989 (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikkodokumentation 15), S. 345–351.
- Dürr, Walther und Arnold Feil: Reclams Musikführer. Franz Schubert, Stuttgart 1991.
- Dürr, Walther: Entwurf – Ausarbeitung – Revision. Zur Arbeitsweise Schuberts am Beispiel des Liedes „Der Unglückliche“ (D 713), *Die Musikforschung* 44 (1991), 221–236.
- Dürr, Walther: Zwischen Liedertafel und Männergesang-Verein: Schuberts mehrstimmige Gesänge, in: *Zeichen-Setzung* S. 151–169. Reprint aus: *Logos Musicae* (Festschrift für Albert Palm), Wiesbaden 1992, S. 36–54.
- Dürr, Walther: Einleitung zu: Franz Schubert. Messe Nr. 6 Es-Dur D 950. Faksimile der autographen Partitur und der überlieferten Entwürfe, hg. von dems., Kassel etc. 1996 (*Documenta musicologica* 2/XIX).
- Dürr, Walther: Kompositionsvorfahren und Kompositionssprozesse, in: *Schubert Handbuch* S. 78–90.
- Eder, Gabriele: „Finishing Schubert's Symphony“ – Chronik eines fehlgeschlagenen Vollendungsversuches, in: *Schubert durch die Brille* 8 (1992), S. 80–85.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: Prinzipien des Schubert-Liedes, Archiv für Musikwissenschaft 27

- (1970), 89–109.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich: *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, hg. von dems., Wilhelmshaven 1977 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 46).
- ELSHOLZ, Gunter: Schuberts Opernentwurf „Der Graf von Gleichen“, in: *Schubert durch die Brille* 22 (1999), S. 115–125.
- FEDERHOFER, Hellmut: Artikel „Hüttenbrenner, Anselm“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Friedrich Bume, Band 6, Kassel 1957, Sp. 845–852.
- FLOTHUIS, Marius: Franz Schubert's Compositions to Poems from Goethe's „Wilhelm Meister's Lehrjahre“, in: *Notes on Notes*, hg. von dems., o.O. 1974, S. 87–138.
- FRIEDELAENDER, Max: Beiträge zur Biographie Franz Schuberts, Berlin 1887.
- GÁL, Hans: The Riddle of Schubert's Unfinished Symphony, *The Music Review* II (1941), 63–67.
- GIBBS, Christopher (Hg.): *The Cambridge Companion to Schubert*, Cambridge 1997.
- GODEL, Arthur: Schuberts drei letzte Klaviersonaten (D 958–960). Entstehungsgeschichte. Entwurf und Reinschrift. Werkanalyse, Baden-Baden 1985 (Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten 69).
- GROVE, George: Appendix, in: *Kreißle von Hellborn. The Life of Franz Schubert*, übersetzt von Arthur Duke Coleridge, London 1869, Reprint New York 1972, S. 297–332.
- GRUBER, Gernot: Romantische Ironie in den Heine-Liedern?, in: *Schubert-Kongress 1978* S. 321–334.
- GÜLKE, Peter: Neue Beiträge zur Kenntnis des Sinfonikers Schubert. Die Fragmente D 615, D 708A und D 936A, in: *Musik-Konzepte* Sonderband Franz Schubert, München 1979, S. 187–220.
- GÜLKE, Peter (Hg.): Franz Schubert: Drei Sinfonie-Fragmente. D 615, D 708 A, D 936 A. Partitur und Kommentar. Mit Beiheft: Umschrift der Fragment-Skizzen, Leipzig: Edition Peters [1982].
- GÜLKE, Peter: Zwischen Ausgriff und Zurücknahme, Wagnis und Taktik. Die Fragmente D 615 und D 708A, in: *Jahre der Krise* S. 48–56.
- HANSLICK, Eduard: Aus dem Concert-Saal. Kritiken und Schilderungen aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens. 1848–1868, Wien 1897/2.
- HANSLICK, Eduard: Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885, Berlin 1886/2.
- HERBECK, Ludwig: Johann Herbeck. Ein Lebensbild, Wien 1885.
- HERTIN-LOESER, Uta und Hans-Joachim Hinrichsen: Die Entwicklungsstufen von „Des Teufels Lustschloss“ D 84. Bemerkungen anlässlich der Edition in der NGA, in: *Schubert durch die Brille* 9 (1992), S. 43–64.
- HILMAR ERNST: Ernst: Neue Funde, Daten und Dokumente zum symphonischen Werk Franz Schuberts, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 33 (1978), S. 266–276.
- HILMAR, Ernst: Nachwort zu: Drei Symphonie-Fragmente D 615, D 708A, D 936A. Faksimile-Erstdruck der Originalhandschriften, Kassel 1978.
- HILMAR, Ernst: Begleittext zu: Franz Schubert. Drei große Sonaten für das Pianoforte, Faksimile, Tutzing 1987 (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 1).
- HILMAR, Ernst: Kommentar zu: Franz Schubert. Der Graf von Gleichen. Oper in zwei Akten (D 918), Tutzing 1988 (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 2).
- HILMAR, Ernst: Schuberts „Gesang der Geister über den Wassern“. Das „wiederaufgefundene“ Autograph von D 714, in: *Schubert durch die Brille* 10 (1993), S. 7–(24).
- HILMAR, Ernst: Zur Frage der Numerierung der Symphonien, in: *Schubert durch die Brille* 12 (1994), S. 101–104.
- HILMAR, Ernst: Some New Aspects of the Problems of the Fragmentary Instrumental Compositions in Schubert's Œuvre, in: *The TASJ Journal* 1997/1, S. 21–25.
- HILMAR, Ernst: Franz Schubert, Reinbek bei Hamburg 1997 (rororo Monographie 608).
- HILMAR, Ernst: Der neue Schubert-Brief, in: *Schubert durch die Brille* 23 (1999), S. 44f.
- HINRICHSEN, Hans-Joachim: Einleitung und Kommentar zu: Franz Schubert. „Reliquie“ Sonate in

- C für Klavier D 840. Faksimile-Ausgabe nach den Autographen. Tutzing 1992 (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 9).
- Hinrichsen, Hans-Joachim: Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts, Tutzing 1994 (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 11).
- Hinrichsen, Hans-Joachim: Die Kammermusik, in: *Schubert Handbuch* S. 451–511.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: Die kleineren Orchesterwerke, in: *Schubert Handbuch* S. 513–547.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: „Biedermeierliche“ Hausmusik, „romantische“ Entgrenzung – Franz Schuberts Streichtrio-Fragment D 11A und das Streichquartett D 112, in: Schubert und das Biedermeier. Beiträge zur Musik des frühen 19. Jahrhunderts. Festschrift für Walther Dürr zum 70. Geburtstag, hg. von Michael Kube u.a., Kassel etc. 2002, S. 103–125.
- Hoorickx, Reinhard van: The chronology of Schubert's fragments and sketches, in: *Schubert Studies* S. 297–325.
- Jungheinrich, Hans-Klaus: Eine weitere Schubert-Opernentdeckung. Das Fragment „Der Graf von Gleichen“ in Wolfgang Hockes Ergänzung, in: *Musica* 50/4 (1996), S. 283–284.
- Kinderman, William: Schubert's piano music: probing the human condition, in: *The Cambridge Companion to Schubert*, hg. von Christopher H. Gibbs, Cambridge 1997, S. 155–173.
- Knab, Armin: Schuberts unvollendete Klaviersonate in C-Dur und ihre Ergänzungen (1920), abgedruckt in: ders., Denken und Tun, Berlin 1920, S. 151–157.
- Költzsch, Hans: Franz Schubert in seinen Klaviersonaten, Leipzig 1927. Reprint Hildesheim / New York 1976.
- Konecny, Elvira: Die Familie Dumba und ihre Bedeutung für Wien und Österreich, Wien 1986 (Dissertation der Universität Wien 179).
- Kramer, Richard: The Hedgehog: Of Fragments Finished and Unfinished, 19th Century Music XXI (1997), S. 134–148.
- Krause, Andreas: Die Klaviersonaten Franz Schuberts. Form, Gattung, Ästhetik, Kassel etc 1992.
- Krause, Andreas: Schuberts „Reliquie“, Beethovens VII. Sinfonie und der „Weg zur großen Sinfonie“, in: Hans-Joachim Hinrichsen (Hg.), Franz Schubert. „Reliquie“ Sonate in C für Klavier D 840. Faksimile-Ausgabe, Tutzing 1992 (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 9), S. 67–80.
- Krautwurst, Franz: Die Autographen Franz Schuberts im Besitz seines Neffen Karl Schubert. Ein Beitrag zur Geschichte des Schubert-Nachlasses, in: Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch 6 (1997), S. 163–175.
- Kunze, Stefan: Franz Schubert. Sinfonie h-moll. Unvollendete, München 1965 (Meisterwerke der Musik 1).
- Laaf, Ernst: Schuberts h-moll-Symphonie. Motivische Analyse zum Nachweis von erkennbaren Grundlagen ihrer Einheitlichkeit, in: Gedenkschrift für Hermann Abert, Halle 1928, S. 93–115.
- Langevin, Paul-Gilbert: Franz Schuberts symphonische Fragmente im Werden, in: Österreichische Musikzeitschrift 41 (1986), S. 506–509.
- Lee, Noel: L'achèvement des mouvements 3 et 4 de la Sonate pour en do majeur D840, in: Cahier F. Schubert 11 (1997), S. 7–33.
- Lindmayr-Brandl, Andrea: Von Gefälligkeiten und leeren Versprechungen. Die Ouvertüre D 14, in: *Schubert durch die Brille* 22 (1999), S. 8–13.
- Lindmayr-Brandl, Andrea: Die „wiederentdeckte“ unvollendete Sonate in E D 459 und die Fünf Klavierstücke von Franz Schubert, in: Archiv für Musikwissenschaft LVII (2000), S. 130–150.
- Lindmayr-Brandl, Andrea: „Johannes Brahms und Schuberts ‘Drei Klavierstücke’ D 946: Entstehungsgeschichte, Kompositionsprozess und Werkverständnis“, in: Die Musikforschung 53 (2000), S. 134–144.
- Lindmayr-Brandl, Andrea: Über Bearbeitungen, Fassungen und „Veränderungen“ im Werk von Franz Schubert. *Gesang der Geister über den Wassern* D 714, *Erlkönig* D 328 und *Gesänge*

- des Harfners aus „Wilhelm Meister“* D 478, in: Schubert : Perspektiven 1 (2001), S. 3–20.
- Lindmayr-Brandl, Andrea: Das Fragment bei Franz Schubert. Eine terminologische Klärung, in: Schubert-Jahrbuch 1999. Bericht über den Internationalen Schubert-Kongreß Duisburg 1997. Franz Schubert – Werk und Rezeption. Teil III, hg. von Dietrich Berke u.a., Duisburg 2001, S. 141–153.
- Lindmayr-Brandl, Andrea: „Wenn ich ein Stück fertig habe, fange ich ein anderes an.“ Datierung und Schaffensrhythmus bei Franz Schubert, in: Musicologica Austriaca 20 (2001), S. 119–136.
- Lissa, Zofia: Neue Aufsätze zur Musikästhetik, Wilhelmshaven 1975 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 38).
- Litschauer, Walburga: Gesellschaftsmusik, in: Reclams Musikführer. Franz Schubert, hg. von Walther Dürr u.a., Stuttgart 1991, S. 306–333.
- Litschauer, Walburga: Franz Schuberts Tänze – zwischen Improvisation und Werk, in: Musiktheorie 10 (1995), S. 3–9.
- Litschauer, Walburga und Walter Deutsch: Schubert und das Tanzvergnügen, Wien 1997.
- Lück, Hartmut: Die symphonischen Fragmente Franz Schuberts. Zwischen wissenschaftlichem Eifer und Kommerzialisierung, in: Österreichische Musikzeitschrift 40 (1985), S. 431–433.
- Maintz, Marie Luise: Franz Schubert in der Rezeption Robert Schumanns, Kassel etc. 1995.
- Müller-Blattau, Joseph: Schuberts „Unvollendete“ und das Problem des Fragmentarischen in der Musik, in: Schmoll, Josef Adolf (Hg.), Das Unvollendete als künstlerische Form. Ein Symposion, Bern und München 1959, 141–153.
- Newbould, Brian: Schubert's Last Symphony, in: Musical Times 126/1707 (1985), S. 272–275.
- Newbould, Brian: A Working Sketch by Schubert (D. 936A), in: Current Musicology 43 (1987), S. 22–32.
- Newbould, Brian: Schubert and the Symphony: A New Perspective, London 1992 (Symphonic Studies 1).
- Newbould, Brian: Zur Frage der Numerierung der Symphonien. Eine Entgegnung, in: *Schubert durch die Brille* 13 (1994). S. 103–105.
- Newman, William S.: The Sonata in the Classic Era, New York-London 1983/3.
- Newman, William S.: The Sonata since Beethoven, New York-London 1983/3.
- Norman McKay, Elizabeth: Franz Schubert's Music for the Theatre, Tutzing 1991 (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 5).
- Norman McKay, Elizabeth: Schuberts Klaviersonaten von 1815 bis 1825 – dem Jahr der „Reliquie“, in: Hans-Joachim Hinrichsen (Hg.), Franz Schubert. „Reliquie“ Sonate in C für Klavier D 840. Faksimile-Ausgabe, Tutzing 1992 (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 9), S. 43–66.
- Nottebohm, Gustav (Hg.): Thematicsches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Franz Schubert, Wien 1874.
- Orel, Alfred: Der junge Schubert (Aus der Lehrzeit des Künstlers), Wien 1940.
- Peyser, Herbert F.: The Epic of the „Unfinished“, in: The Musical Quarterly 14 (1928), 639–660.
- Pollack, Christian: Franz Schubert. Bühnenwerke. Kritische Gesamtausgabe der Texte, hg. von dems., Tutzing 1988 (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 3).
- Pritchard, T.C.L.: The Unfinished Symphony, in: The Music Review 3 (1942), 10–32.
- Raab, Michael: Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder, München 1997 (Studien zur Musik 16).
- Reed, John: Schubert. The Final Years, London 1972.
- Reed, John: Schubert's E flat Piano Sonata: A new date, in: The Musical Times 128 (1987), S. 483–487.
- Reissmann, August: Franz Schubert. Sein Leben und seine Werke, Berlin 1973.
- Rieppel, Daniel: To Find One's Path: The Early Keyboard Sonatas of Schubert and their Relationship to the Work of Beethoven, in: *Schubert durch die Brille* 21 (1998), S. 89–110.
- Saba, Geoffrey: Wie kann man Schuberts unvollendete Klaviersonaten aufführen?, in: Hans-Joachim Hinrichsen (Hg.), Franz Schubert. „Reliquie“ Sonate in C für Klavier D 840.

- Faksimile-Ausgabe, Tutzing 1992 (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 9), S. 91–99.
- Schering, Arnold: Franz Schubert's Symphonie h-Moll („Unvollendete“) und ihr Geheimnis, Würzburg-Aumühle 1939 (Kleine deutsche Musikbücherei 1).
- Schiff, András: Schubert's piano sonatas: thoughts about interpretation and performance, in: *Schubert Studies*, hg. von B. Newbould, Aldershot etc. 1998, S. 191–208.
- Schochow, Maximilian und Lilly: Franz Schubert. Die Texte seiner einstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter, Hildesheim 1974.
- Schreiber, Ulrich: Die Bühnenwerke, in: *Schubert Handbuch* S. 303–344.
- Seidel, Wilhelm: Schnell-Langsam-Schnell. Zur „klassischen“ Theorie des instrumentalen Zyklus, in: *Musiktheorie* 1 (1986), S. 205–216.
- Seidel, Wilhelm: Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte, Darmstadt 1987 (Erträge der Forschung 246).
- Solomon, Maynard: Schubert's „Unfinished“ Symphony, in: *19th Century Music XXI* (1997), S. 111–133.
- Solvik, Morton: Schubert's Kosegarten Settings of 1815: A Newly Discovered Song Cycle. The Final Report from the Schubert Liedskizzen Project, submitted to the Jubiläumsfond of the Austrian National Bank, Wien 1995 (98 Seiten unveröffentlichtes Manuskript).
- Steinbeck, Wolfram: „Und Über das Ganze eine Romantik ausgegossen“. Die Sinfonien, in: *Schubert Handbuch* S. 549–668.
- Tovey, Donald Francis: Essays in Musical Analysis (Volume I: Symphonies), London 1935.
- Truscott, Harold: Schubert's unfinished piano Sonata in C major (1825), in: *The Music Review* 18 (1957), S. 114–137.
- Tusa, Michael C.: When did Schubert revise his opus 122?, in: *The Music Review* 14 (1984), S. 208–219.
- Vetter, Walther: Der Klassiker Schubert, Leipzig 1953.
- Waideleich, Till Gerrit: „Und nimmer schreibst du..“ Unbekannter Schubert-Brief an Joseph von Spaun, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 26 (1999), S. 25–29.
- Weinmann, Alexander (Hg.): Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Compositionen von Franz Schubert (Wien 1852), Reprint Wien o.J. (Wiener Archivstudien X).
- Weinmann, Alexander: J.P. Gotthard als Originalverleger Franz Schuberts, Wien 1979 (Wiener Archivstudien 2).
- Winter, Robert: Paper studies and the future of Schubert research, in: *Schubert Studies* S. 209–275.
- Wiora, Walter: Das musikalische Kunstwerk, Tutzing 1983.
- Ziffer, Agnes: Katalog des Archivs für Photogramme musicalischer Meisterhandschriften. Widmung Anthony van Hoboken, Teil 1, Wien 1967.
- Zürcher, Johann: Alte und neue Ergänzungen zu den fragmentarischen Sonatensätzen Schuberts. Notizen zum 3. Band der im Henle-Verlag erschienenen neuen Urtextausgabe, in: *Die Musikforschung* 31 (1978), S. 467–474.

WERKREGISTER

- Abend D 645 117, 126, 137, 143, 155, 365,
 372
 Abschied D 578 254
 Acht Ländler in fis für Violine (?) D 355 105,
 363
 Acht Variationen über ein französisches Lied
 in e für Klavier zu 4 Händen D 624 126,
 182, 183, 188, 340
 Acht Variationen über ein Thema aus der Oper
 „Marie“ für Klavier zu 4 Händen D 908
 182, 184
 Adagio e Rondo concertante in F für Klavier-
 quartett D 487 360
 Adagio in C für Klavier D 349 80, 81, 151,
 190, 191, 194, 198, 199, 217, 220, 225,
 314, 352, 358, 366, 371
 Adagio in Des für Klavier D 505 217, 225,
 227, 228, 312, 330
 Adagio in E für Klavier D 612 195, 198, 199,
 217, 227
 Adagio in G für Klavier D 178 59, 106, 194,
 198, 199, 223, 360
 Adrast D 137 117, 126, 127, 130, 132, 144,
 145, 147, 150, 157, 309, 316, 330, 364,
 373
 Alfonso und Estrella D 732 146, 164, 233
 Allegretto in c für Klavier D 900 119, 125,
 147, 150, 195, 196, 199, 366, 374
 Allegretto in c für Klavier D 915 196, 254
 Allegretto in C für Klavier D 346 150, 153,
 194, 202, 205, 215, 216, 224, 366, 369
 Allegro moderato in C für Klavier D 347 91,
 100, 191, 194, 362
 Allegro moderato in C und Andante in a für
 Klavier zu 4 Händen („Sonatine“) D 968
 182
 Allegro patetico D 459A/3 366
 Alleluja in F D 71A 103, 348
 Am Geburtstag des Kaisers D 748 261
 Am See D 124 360
 Am Strome D 539 360
 An Chloen D 363 36, 79, 358
 An den Mond D 311 67, 126, 137, 144, 149,
 312, 334, 365, 369
 An den Mond D 468 195
 An die untergehende Sonne D 457 89, 92, 94,
 361
 An Emma D 113 90, 92, 114, 115, 354, 362
 An Gott D 863 67
 An Sie D 288 33
 Andante in C für Klavier D 29 193, 194, 198,
 199, 223, 294
 Andante in C für Streichquartett (?) D 87A
 81, 358
 Andantino in C für Klavier D 348 80, 81, 107,
 191, 194, 198, 199, 352, 358
 Andenken D 99 288
 Auf den Tod einer Nachtigall D 201 42, 117,
 126, 127, 133, 140, 149, 365, 369
 Begleitung für Klavier in B D 988A 71, 317,
 347, 359
 Bruchstück aus einem Satz in d oder F für
 Streichquartett D 2C 25, 117, 122, 127,
 133, 141, 142, 143, 342, 365, 367
 Claudio von Villa Bella D 239 36, 42, 85,
 311, 358
 Das Dörfchen D 598 90, 261, 266
 Das Grab D 329A 103, 148, 363
 Das Lied vom Reifen D 532 86, 87
 Das stille Lied D 916 90, 118, 134, 355
 Das Traumbild D 204A 79, 358
 Das war ich D 174 53, 140, 148, 153, 333
 Das war ich (unter D 174) 53, 116, 149, 154,
 162, 365, 370
 Das Zügenglöcklein D 871 105
 Der 13. Psalm D 663 82, 333, 359
 Der Alpenjäger D 588 304
 Der Fluß D 693 360
 Der Geistertanz D 15 42, 43, 127, 129, 136,
 141, 150, 160, 276, 277-282, 287, 288,
 292, 293, 364, 367
 Der Geistertanz D 15A 43, 127, 136, 141,
 150, 160, 276f, 281, 282f, 292f, 364, 367
 Der Geistertanz D 116 161, 276, 277, 288f,
 292f, 360
 Der Geistertanz D 494 276
 Der Graf von Gleichen D 918 109, 125, 136,
 143, 144, 145, 146, 150, 156, 157, 302,
 309, 316, 326, 330, 336, 364, 375
 Der Hirt auf dem Felsen D 965 110
 Der Knabe D 692 360
 Der Knabe in der Wiege D 579 360

- Der Morgenstern D 172 127, 140, 147, 148, 149, 157, 161, 313, 365, 368
 Der Pilgrim D 794 304, 360
 Der Sieg D 805 360
 Der Spiegelritter D 11 125, 127, 130, 132, 146, 147, 150, 151, 162, 309, 311, 364, 367
 Der Strom D 565 100
 Der Tod und das Mädchen D 531 78, 86, 87, 88, 360
 Der Wintertag D 984 82, 330, 359
 Der Zufriedene D 320 214
 Des Mädchens Klage D 6 277
 Des Teufels Lustschloß D 84 67, 311
 Deutsche Messe D 872 361
 Deutscher in cis für Klavier D 643/1 247
 Deutscher in G mit 2 Trios und zwei Ländler in E für Klavier zu 4 Händen D 618 162, 182
 Die Allmacht D 875A 116, 117, 126, 130, 135, 143, 147, 150, 152, 154, 364, 375
 Die Betende D 102 29, 89, 115, 116, 126, 354
 Die Bürgschaft D 435 42, 116, 126, 127, 130, 132, 135, 141, 143, 147, 150, 151, 152, 156, 309, 364, 370
 Die drei Sänger D 329 82, 358
 Die Forelle D 550 247
 Die gefangenen Sänger D 712 59, 149
 Die Nacht D 358 36, 79, 360
 Die Nonne D 208 361
 Die Schatten D 50 277
 Die Schlacht 387 125, 135, 143, 150, 151, 161, 163, 315, 364, 369
 Die Schlacht D 249 121, 128, 149, 157, 161, 309, 315, 365, 369
 Die Taubenpost D 965A 110
 Die Verschworenen D 787 359
 Die Wolkenbraut D 683 135
 Die Zauberharfe D 644 146, 164, 247, 302
 Die zwei Tugendwege D 71 103, 348
 Die Zwillingsbrüder D 647 164
 Dithyrambe D 47 85, 117, 126, 131, 135, 136, 137, 138, 143, 147, 364, 368
 Don Gayseros D 93 85, 204, 358
 Drei Klavierstücke D 459A 80, 81, 151, 190, 191, 194, 216, 217, 225, 314, 352, 360, 371
 Drei Klavierstücke D 946 62, 196, 199, 200
 Drei Menuette mit je zwei Trios für Klavier D 380 90, 362
 Dreifach ist der Schritt der Zeit D 70 358
 Drum Schwester und Brüder D Anh. I,25 359
 Ecossaise in Es für Klavier D 511 66
 Elf Ländler in B für Violine D 374 105, 363
 Elysium D 584 360
 Entra l'uomo allor che nasce D 33 126, 162, 368
 Entzückung an Laura D 577 117, 127, 136, 140, 365, 371
 Erinnerungen D 98 89, 114, 115, 354, 359, 361
 Erinnerung D 101 288
 Erlkönig D 328 261, 274
 Fantasie in c für Klavier D 2E 96
 Fantasie in C für Klavier D 605 191, 195, 359
 Fantasie in C für Klavier („Wandererfantasie“) D 760 161, 195, 196, 197, 198, 304
 Fantasie in c für Klavier zu 4 Händen D 48 59, 78, 182, 183, 310, 320
 Fantasie in C für Violine und Klavier D 934 153
 Fantasie in f für Klavier zu 4 Händen D 940 182, 183, 241
 Fantasie in g für Klavier zu 4 Händen D 9 182
 Fantasie in G für Klavier zu 4 Händen D 1 182, 186
 Fantasie in G für Klavier zu 4 Händen D 1B 91, 182, 184, 186, 317, 345, 362
 Fierabras D 796 157
 Fröhliches Scheiden D 896 110, 126, 134, 163, 353, 365, 375
 Frühlingsgesang D 709 67
 Frühlingsgesang D 740 317
 Fuge in C D 24A 361
 Fuge in C für Klavier D 24D 100, 363
 Fuge in d D 13 67, 275, 280, 311
 Fuge in d D 24C 317
 Fuge in e für Klavier (?) D 41A 80, 81, 101, 352, 363
 Fuge in e für Klavier D 71B 93, 101, 103, 311, 348, 361, 363
 Fuge in e zu 4 Händen für Orgel oder Klavier D 952 182
 Fuge in F für 2 Stimmen D 25C 99, 317, 358
 Fuge in F für Klavier (unter D 72) 102, 363
 Fugenentwürfe für Klavier D 37A 100, 363
 Fugenübungen D 965B 318
 Fünf Klavierstücke D 459+459A 330
 Geist der Liebe D 414 36, 360
 Geisternähe D 100 288
 Generalbabüübungen D D Anh. I,32 359
 Gesang der Geister über den Wassern D 484 (Lied) 258-260, 264-269, 359
 Gesang der Geister über den Wassern D 538 (Quartett) 106, 260, 266-268, 273, 359, 364

- Gesang der Geister über den Wassern D 704 (2
Ten, 2 Bassi, Klavier) 268, 273
- Gesang der Geister über den Wassern D 705 (2
Ten, 2 Bassi, Klavier) 116, 126, 130, 135,
137, 143, 147, 150, 258, 260f, 265, 267,
270, 364, 373
- Gesang der Geister über den Wassern D 714
(4 Ten, 4 Bassi, Streicher) 59, 257, 259-
261, 263, 265, 267f, 270, 272f, 322
- Gesang in c für Baßstimme und Klavier D 1A
127, 135, 144, 147, 150, 162, 317, 364,
367
- Gesänge des Harfners D 478 67, 116, 259,
264, 265, 268, 349
- Glaube, Hoffnung und Liebe D 954 261
- Goldner Schein D 357 104
- Gott der Weltschöpfer D 986 353
- Gott in der Natur D 757 317
- Grande Marche Héroïque in a für Klavier zu 4
Händen D 885 182
- Gretchen am Spinnrade D 118 259, 293
- Gretchen im Zwinger D 564 82, 359
- Gruppe aus dem Tartarus D 396 359
- Hagars Klage D 5 359
- Heliopolis I D 753 360
- Hymnus an den heiligen Geist D 948 261
- Ich hab in mich gesogen D 778B 99, 126, 135,
140, 147, 149, 364, 375
- Impromptu Nr. 1 in f D 935/1 197, 202
- Impromptu Nr. 1 in g D 899/1 136, 197, 199
- Intende voci D 963 94, 362
- Iphigenia D 573 102, 311
- Jägerlied D 204 79
- Johanna Sebus D 728 127, 142, 150, 231, 365,
374
- Kaiser Maximilian auf der Martinswand D
990A 361
- Kanon in C (unter D 871) 364
- Kanon in C D deest Kanon in C 60
- Kanon in G (unter D 71) 348, 363
- Kanon zu 6 Stimmen in A D 873 95, 103, 104,
105, 363, 364
- Kantate für Irene Kiesewetter D 936 132
- Klage D 371 360
- Klage D 415 36, 360
- Klavierkomposition (?) (unter D 48) 358
- Klavierstück in A D 604 194, 198, 199, 217,
226
- Klavierstück in c D 916C 110, 116, 134, 136,
147, 150, 151, 195, 199, 202, 205, 213,
214, 366, 375
- Klavierstück in C D 916B 110, 116, 134, 136,
147, 150, 195, 199, 202, 205, 366, 375
- Komposition für Violine (?) (unter D 47) 358
- Komposition in D (unter D 24C) 119, 317,
364, 368
- Kontrapunktübungen D 16 95, 99, 363
- Kontrapunktübungen D 25 95, 315
- Kyrie für eine Messe in a D 755 126, 135,
143, 154, 231, 364, 374
- Kyrie für eine Messe in d D 31 120, 364, 368
- Kyrie für eine Messe in d D 49 120, 131, 364,
368
- La pastorella al prato D 513 60
- La pastorella al prato D 528 105
- Laura am Klavier D 388 59
- Lazarus D 689 35, 71, 83, 84, 122, 157, 257,
313, 320, 359, 377
- Lebensmut D 937 82, 107, 359
- Lebenstraum D 39 117, 127, 132, 143, 150,
317, 364, 367
- Leichenfantasie D 7 186
- Leiden der Trennung D 509 85, 360
- Leise, leise läßt uns singen D 635 173, 356
- Liebesrausch D 164 358
- Lied (unter D 509) 359
- Lied D 788 360
- Lied des Orpheus D 474 360
- Lied eines Kindes D 596 312, 359, 365, 371
- Lied in der Abwesenheit D 416 83, 333, 359
- Liedentwurf in a D 555 117, 127, 135, 144,
313, 365, 371
- Liedentwurf in C D 916A 126, 130, 149, 355,
365, 375
- Linde Weste wehen D 725 127, 129, 140, 141,
147, 149, 231, 309, 364, 373
- Lorma D 327 127, 135, 141, 148, 150, 351,
365, 369
- Lorma D 376 122, 358
- Magnificat in C D 486 260
- Mahomets Gesang D 549 82, 359
- Mahomets Gesang D 721 127, 142, 149, 150,
231, 312, 313, 365, 373
- Marsch in G für Klavier zu 4 Händen („Kindermarsch“) D 928 182
- Menuett in C D deest 348
- Menuett in G D deest 348
- Menuett mit zwei Trios D deest 97, 363
- Messe in As D 678 59, 165, 309, 347
- Messe in B D 324 135
- Messe in Es D 950 110, 119, 157, 336
- Messe in F (?) D 24E 317, 358
- Messe in F D 105 59, 120
- Mignon D 469 93, 94, 127, 140, 147, 148,
149, 259, 336, 349, 359, 361, 365, 370
- Mignon (unter D 469) 48

- Mignon D 321 214
 Mirjams Siegesgesang D 942 62, 63
 Misero pargoletto D 42 98, 363
 Mondenschein D 875 104
 Nachklänge D 873A D 873A 116, 126, 140,
 148, 149, 364, 375
 Nachtgesang im Walde D 913 261
 Namensfeier D 294 261
 Neun Ländler in D für Violine (?) D 370 105,
 363
 Neun Tänze (unter D 528) 363
 Notturno in G (Wenzeslaus Matiegka) D Anh.
 II,2 359
 Nur wer die Liebe kennt D 513A 60, 126,
 130, 135, 142, 143, 144, 147, 148, 365,
 371
 O Quell, was strömt du so rasch und wild
 D 874 117, 126, 130, 135, 365, 375
 Oktett in F D 803 59, 166
 Oktett in F für Bläser D 72 59, 102, 253, 358
 Orchesterstück in A D 966B 119, 123, 125,
 317, 365, 373
 Orchesterstück in D D 71C 25, 358
 Ossians Lied nach dem Falle Nathos D 278
 360
 Ouvertüre D 14 105, 363
 Ouvertüre in B D 470 93, 361
 Ouvertüre in c für Streichquintett D 8 90, 93,
 97, 361
 Ouvertüre in D D 12 89, 92, 317, 361
 Ouvertüre in D D 2 277
 Ouvertüre in D D 2A 127, 131, 136, 139, 147,
 150, 342, 358, 365, 367
 Ouvertüre in g für Klavier zu 4 Händen D 668
 182
 Ouvertüre „im italienischen Stile“ in C für
 Klavier zu 4 Händen D 597 182
 Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis“ (Christoph
 Willibald Gluck) D Anh. II,1 317, 359
 Ouvertüre zu der Oper „Fierabras“ für Klavier
 zu 4 Händen D 798 146, 182
 Pflicht und Liebe D 467 83, 359
 Philoktet D 540 360
 Polonaise in B für Klavier zu 4 Händen D 599/
 2 372
 Polonaise in B für Klavier zu 4 Händen D
 618A 126, 135, 182, 187, 188, 189, 340,
 365, 372
 Polonaise in B für Violine und Orchester D
 580 360
 Punschlied D 277 53, 92, 144, 148, 160
 Punschlied (unter D 277) 53, 126, 149, 364,
 369
 Requiem in c D 453 117, 127, 143, 144, 154,
 316, 325, 364, 370
 Romanze D 144 127, 140, 148, 149, 157, 365,
 370
 Rondo in A für Klavier zu 4 Händen D 951
 182, 184
 Rondo in C für Klavier (unter D 279) 53, 138,
 149, 151, 162, 194, 201, 202, 204, 215,
 216, 366, 369
 Rondo in D für Klavier zu 4 Händen D 608
 182
 Rondo in E für Klavier D 506 191, 195, 217,
 225, 226, 312, 330, 360
 Rondo in h für Violine und Klavier D 896
 126, 143, 365, 375
 Rosamunde D 797 146, 328
 Rückweg D 476 264, 265
 Rüdiger D 791 126, 143, 145, 150, 157, 316,
 330, 364, 374
 Sakontala D 701 42, 117, 126, 130, 143, 145,
 150, 157, 164, 309, 326, 364, 373
 Satz in C für Streichquartett D 3 82, 358
 Satz in c für Streichquartett D 103 82, 122,
 127, 136, 151, 358, 365, 368
 Scherzo in D und Allegro in fis für Klavier D
 570 135, 148, 195, 199, 202, 204, 206,
 207, 209, 217, 226, 227, 351, 366, 371
 Schmerz verzerrt ihr Gesicht D 65 102, 363
 Sechs Ecossaisen für Klavier D 421 172
 Sechs Menuette für Bläser D 2D 95, 97, 119,
 178, 317, 362, 363
 Sechs Polonaisen für Klavier zu 4 Händen
 D 824 182, 183
 Sehnsucht D 123 33, 34
 Sehnsucht D 310 214
 Sehnsucht D 481 259
 Sehnsucht D 516 80, 81, 92, 352, 361
 Serbata, o Dei custodi D 35 98, 363
 Sie in jedem Liede D 896A 110, 126, 134,
 144, 163, 353, 365, 376
 Sieben Variationen in F für Klavier D 24 25,
 191, 358
 Siebzehn Ländler für Klavier D 366 105
 Sinfonie Nr. 5 in B D 485 55, 260
 Sinfonie Nr. 6 in C D 589 54, 59
 Sinfonie Nr. 8 in C D 944 51, 54, 55, 160,
 232, 244, 245, 314
 Sinfonie in D D 2B 54, 122, 127, 130, 139,
 147, 151, 162, 342, 358, 365, 367
 Sinfonie Nr. 1 in D D 82 54, 59, 60
 Sinfonie Nr. 3 in D D 200 327
 Sinfonie in D D 615 26, 125, 135, 151, 155,
 232, 334, 365, 372

- Sinfonie in D D 708A 25, 26, 74, 125, 134, 147, 151, 156, 232, 334, 365, 373
 Sinfonie in D D 936A 26, 110, 125, 134, 146, 151, 155, 160, 302, 334, 365, 376
 Sinfonie in E D 729 54, 55, 57, 58, 62, 74, 116, 126, 130, 135, 147, 151, 156, 163, 232, 314, 325, 331, 365, 374
 Sinfonie Nr. 7 in h („Die Unvollendete“) D 759 21, 34, 37, 51, 54, 55, 93, 109, 110, 121, 125, 128, 135, 139, 141, 147, 151, 156, 157, 163, 229-256, 257, 310, 315, 316, 317, 320, 323, 327f, 362, 365, 374
 Sonate in a für Arpeggione und Klavier D 821 166
 Sonate in a für Klavier D 537 194, 198, 217
 Sonate in a für Klavier D 784 195, 196, 197, 297
 Sonate in a für Klavier D 845 218, 295, 297, 299, 300, 304, 306
 Sonate in A für Klavier D 664 217, 306
 Sonate in A für Klavier D 959 59, 89, 110, 137, 169, 196, 197, 202, 204, 205, 227, 294, 302, 313, 362
 Sonate in As für Klavier D 557 191, 194, 198, 217, 221, 360
 Sonate in B für Klavier D 960 59, 89, 110, 137, 169, 196, 197, 202, 205, 294, 302, 313
 Sonate in c für Klavier D 958 59, 89, 110, 137, 169, 196, 197, 198, 202, 204, 205, 294, 302, 313, 317, 362
 Sonate in C für Klavier D 279 80, 148, 151, 194, 201, 214, 216, 221, 222, 224, 225, 358, 366, 369
 Sonate in C für Klavier D 613 123, 130, 136, 151, 195, 198, 202, 204, 206, 208, 209, 210, 217, 218, 219, 220, 227, 350, 366, 371
 Sonate in C für Klavier („Relique“) D 840 37, 117, 122, 130, 138, 151, 154, 155, 156, 163, 195, 202, 205, 213, 217, 218, 233, 294-306, 314, 319, 320, 321, 332, 366, 374
 Sonate in C für Klavier zu 4 Händen („Grand Duo“) D 812 166, 182
 Sonate in cis für Klavier D 655 151, 195, 198, 202, 203, 204, 205, 217, 218, 366, 372
 Sonate in D für Klavier D 850 195, 196, 198, 297, 299, 304, 306
 Sonate in Des für Klavier D 567 190
 Sonate in e für Klavier D 566 121, 151, 194, 198, 199, 217, 219, 220, 221, 222, 225, 226, 314, 319, 366, 371
 Sonate in e für Klavier D 769A 91, 121, 128, 138, 151, 189, 195, 196, 202, 203, 217, 218, 297, 309, 362
 Sonate in E für Klavier D 154 189, 190, 191, 194, 358
 Sonate in E für Klavier D 157 121, 151, 189, 190, 194, 216, 221, 222, 225, 366, 368
 Sonate in E für Klavier D 459 121, 130, 146, 151, 194, 199, 201, 202, 204, 206, 207, 216, 218, 219, 220, 225, 233, 314, 366, 370
 Sonate in E D deest 121, 151, 190, 217, 219, 220, 221, 225, 226, 314, 366, 371
 Sonate in Es für Klavier D 568 78, 189, 190, 191, 195, 198, 201, 202, 204, 217, 305, 306, 360, 361
 Sonate in f für Klavier D 625 61, 117, 130, 151, 202, 203, 205, 212, 213, 214, 217, 218, 227, 228, 312, 336, 366, 372
 Sonate in F für Klavier zu 4 Händen D 1C 91, 182, 184, 186, 317, 345, 362
 Sonate in fis für Klavier D 571 135, 151, 195, 202, 204, 208, 209, 217, 218, 219, 226, 227, 336, 366, 371
 Sonate in G für Klavier D 894 107, 195, 196, 198, 297, 304, 306
 Sonate in H für Klavier D 575 91, 195, 198, 201, 202, 205, 211, 217, 219, 227, 361
 Sophie (?) D 982 117, 126, 143, 145, 150, 364, 372
 Streichquartett in a D 804 161, 166
 Streichquartett in B D 36 93, 361
 Streichquartett in B D 68 59
 Streichquartett in B D 112 92, 148, 160
 Streichquartett in c D 703 37, 53, 74, 127, 132, 138, 139, 151, 155, 157, 159, 163, 231, 261, 316, 320, 365, 373
 Streichquartett in C D 32 120
 Streichquartett in d („Der Tod und das Mädchen“) D 810 86, 161, 166, 360
 Streichquartett in Es D 87 354
 Streichquartett in g/B D 18 317, 359
 Streichquintett in C D 956 110
 Streichtrio in B D 111A 92, 127, 141, 143, 148, 151, 160, 365, 368
 Streichtrio in B D 471 127, 141, 151; 365, 370
 Te solo adoro D 34 359
 Thronen auf erhabnem Sitz D 62 359
 Totenkranz für ein Kind D 275 66
 Trauerwalzer D 365/2 171, 173
 Trinklied D 356 82, 330, 358
 Trio eines Menuetts D 2D/F 95
 Trio eines Menuetts D 2F 95, 96, 97, 317, 363

- Trio in B für Klavier, Violine und Violoncello D 28 325
- Trois Marches Héroïques für Klavier zu 4 Händen D 602 67, 161
- Über allen Zauber Liebe D 682 127, 142, 149, 309, 333, 365, 373
- Unendliche Freude durchwallet das Herz D 54 60, 361
- untextierte Melodie für Baßstimme (unter D 33) 53, 126, 134, 135, 136, 162, 334, 364
- Variation in e für Flöte und Klavier D 802 166
- Variationen in A für Klavier D 597A 117, 365, 371
- Vier Impromptus für Klavier D 899 67, 195, 196, 305
- Vier Impromptus für Klavier D 935 195, 196
- Vier Polonaisen für Klavier zu 4 Händen D 599 182, 188, 189, 340, 361
- Vier Refrainlieder D 866 317
- Wer die steile Sternenbahn D 63 102
- Wer ist so groß? D 110 261
- Wer nie sein Brot mit Tränen aß D 478/2 53, 264, 365, 370
- Wer nie sein Brot mit Tränen aß (unter D 478/2) 53, 126, 140, 148, 149, 160
- Wiegenlied D 498 80, 101, 352
- Winterreise D 911 59, 109
- Wolke und Quelle D 896B 110, 126, 134, 144, 163, 353, 365, 376
- Zwei Ländler in Des für Klavier D 980C 25, 162, 177, 178, 343, 366, 372
- Zwei Tänze D 980A 126, 134, 151, 162, 173, 174, 175, 177, 356, 365, 372
- Zwei Tänze für Klavier (?) D 980E 67, 119, 126, 134, 149, 178, 179, 180, 181, 309, 317, 346, 365, 376
- Zwei Walzer für Klavier D 980 174
- Zwölf Ecossaisen für Klavier D 781 59
- Zwölf Menuette mit Trios für Klavier D 22 171
- Zwölf Walzer, siebzehn Ländler und neuen Ecossaisen für Klavier D 145 343
- 13 Lieder nach Gedichten von Rellstab und Heine („Schwanengesang“) D 957 107, 313
- 13 Variationen über ein Thema von Anselm Hüttenbrenner in a für Klavier D 576 195, 198
- 16 Deutsche und zwei Ecossaisen für Klavier D 783 304
- 30 Menuette mit Trios für Klavier D 41 80, 81, 101, 352, 358
- 36 Originaltänze für Klavier op. 9 D 365 66, 67, 105, 162, 171, 173, 175, 176, 177, 253, 304, 361

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	13
KAPITEL I	
FRAGMENTTHEORIE	25
1. Was ist ein Fragment?	25
Bestehende Fragmentdefinitionen und ihre Problematik	25
Die Abgrenzung des Fragments von Entwurf und Skizze	27
Allgemeine Grundtypen des Fragments	31
Fragmentbezüge in der Musik	38
2. Der intuitive Fragmentbegriff und seine Kategorien	40
Der intuitive Fragmentbegriff	40
Vorstufen zu systematischen Fragmentkategorien	42
Die Kategorisierung von Fragmenten	43
3. Fragment und musikalischer Werkbegriff	47
Ist ein Fragment ein Werk?	49
EXKURS: Die Nummerierung der Sinfonien	53
4. Wann ist ein Werk fertig?	57
5. Statistik	63
Wieviele Fragmente im Œuvre Schuberts gibt es?	64
Wie hoch ist der Anteil der Fragmente am Gesamtschaffen Schuberts?	65
Treten Fragmente zu einem bestimmten Zeitraum gehäuft auf?	66
Gibt es bestimmte Gattungen mit einem besonders hohen Anteil an Fragmenten?	70
Zusammenfassung	74
KAPITEL II	
DIE VIELFALT DER FRAGMENTE	77
1. Überlieferungsfragmente und Manuskriptfragmente	77
Beschneidung einzelner Manuskriptblätter	78
Lagenstruktur des Manuskripts	79
Das Fehlen einzelner Stimmen	81
Abbruch des Notentextes am Blatt- oder Seitenende	82
Fehlender Beginn des Notentextes	85
Ergänzende Informationen aus anderen Quellen	85
Statuswechsel	86
2. Entwurfsfragmente und Reinschriftfragmente	88
Wie erkennt man ein Entwurfsfragment?	89
Wie erkennt man ein Reinschriftfragment?	90

Der Abbruch	91
Wie verhalten sich Entwurfsfragmente zu den Ersten Niederschriften?	92
3. Studienfragmente	95
Instrumentationsübungen	95
Italienische Gesangskompositionen	97
Kontrapunktstudien	99
Instrumentalfugen	99
Kanonkompositionen	102
4. Pseudofragmente	104
5. „Sterbefragmente“	108
KAPITEL III	
DIE ZENTRALE FRAGMENTKATEGORIE:	
KOMPOSITIONSFRAGMENTE	113
1. Typologisierung und Bestand	113
Mehrfachfragmente	117
Unklarheiten in der Bestimmung der Gattung	118
Unsicherheiten in der Bestimmung des Fragmentstatus	120
2. Schuberts Arbeitsweise	123
Manuskripttypen	125
Der hypothetische Arbeitsablauf	128
Zusammenschau und Konsequenzen für die Manuskripttypologie	133
3. Detailbeobachtungen zum Arbeitsprozess	134
Titelseite und Kopf	134
Manuskriptcharakter und Schreibmaterial	135
Die Konzeption des Ganzen	137
Zeilenweises Arbeiten	138
Abschnittweises Arbeiten	141
Die Textierung von Vokalkompositionen	143
Der Arbeitsablauf bei Zyklusfragmenten	144
Akkoladenwechsel und Seitenwechsel	147
Kanzellierungen	147
4. Der Abbruch	149
Der Ort des Abbruchs	149
Der Grund des Abbruchs	152
Zusammenfassung	158
5. Stellenwert und Bedeutung der Kompositionsfragmente	158
Fragmente als Krisenindikator?	163
KAPITEL IV	
DAS GENRE DER KLAVIERMUSIK 169	
1. Klaviertänze	170
2. Klaviermusik zu vier Händen	181
Spezielle Aspekte des Arbeitsprozesses bei vierhändiger Klaviermusik	181

3.	Klaviersonaten und Klavierstücke	189
3.1.	Manuskripttypologie	191
3.2.	Einzelsätze und Sonatensätze	200
	Der Ort des Abbruchs	203
3.3.	Sonaten	216
	Die Norm der Drei- oder Viersätzigkeit	219
	Die Norm der tonartlichen Geschlossenheit	220
	Die Norm der Satzfolge	222
	Einzelsätze als Ergänzung unvollständiger Sonaten	223
KAPITEL V		
VIER AUSGEWÄHLTE BEISPIELE		229
1.	Die <i>Sinfonie in h</i> D 759 (genannt „Die Unvollendete“)	229
	Vorgeschichte, Manuskript und Arbeitsprozess	231
	Der abgebrochene dritte Satz	235
	Die Chronologie der Ereignisse	242
	Die Brüder Hüttenbrenner und die Wiener Intrigen	246
	Schuberts Werkverständnis	251
2.	„Gesang der Geister über den Wassern“	257
	Die Chronologie der Quellen	259
	Überlieferungsfragmente	263
	Kompositionsfragmente	265
	Vollständige Vertonungen und der Zusammenhang der Bearbeitungen	267
3.	„Der Geistertanz“	274
	Die Textvorlage	275
	Die erste Bearbeitung D 15	277
	Die zweite Bearbeitung D 15A	282
	Die dritte Bearbeitung D 116	288
	Zusammenfassung	293
4.	Die <i>Sonate für Klavier in C</i> D 840 (genannt „Reliquiensonate“)	294
	Das Manuskript	296
	Der Abbruch des Menuetts und der Abbruch der Sonate als Ganzes	299
	Gründe für den Abbruch	303
KAPITEL VI		
FRAGMENTREZEPTION		307
1.	Fragmentverständnis	307
	Franz Schubert	307
	Freunde und Zeitgenossen	310
2.	Überlieferungsgeschichte	313
	Fragmente im Nachlass: Ferdinand Schubert – Schneider – Dumba	313
	Das Manuskriptkonvolut im Wiener Männergesang-Verein	316
3.	Aufführungen und Drucklegung	319
	Der Musikmarkt im 19. Jahrhundert	319

Die Schubert-Gesamtausgaben	323
4. Vervollständigungen	327
Die Unvollendete	327
Andere Fragmente	329
20. Jahrhundert	331
ANHANG 1	
MANUSKRIFTBESCHREIBUNGEN	339
ANHANG 2	
FRAGMENTKATEGORIEN IM ÜBERBLICK	357
1. Überlieferungsfragmente	358
2. Manuskriptfragmente	359
3. Entwurfsfragmente	361
4. Reinschriftfragmente	362
5. Studienfragmente	362
6. Pseudofragmente	363
7. Kompositionsfra 7.1. nach Gattungen	364
7.2. chronologisch	367
Abbildungerverzeichnis	377
Verzeichnis der Bibliothekskürzel	378
Literaturverzeichnis	379
Werkregister	389

Das Schaffen von Franz Schubert ist von einer ungewöhnlich hohen Anzahl an fragmentarischen Kompositionen geprägt, die eine Vielfalt von interessanten Fragmentstellungen eröffnet. Die vorliegende Studie legt erstmals eine grundlegende Untersuchung zum musikalischen Fragment vor, dessen Definition und Kategorisierung, wobei der Geltungsbereich weit über Schubert hinausreicht. Besonderes Augenmerk wird den Kompositionsfragmenten gewidmet, die einen Einblick in Schuberts Arbeitsweise erlauben und

einen planvollen, in äußerster Effizienz schaffenden Komponisten erkennen lassen. Bekannte Kompositionen wie etwa die „Unvollendete“ oder „Gesang der Geister über den Wassern“ erscheinen im Umfeld von circa 200 anderen fragmentarischen Kompositionen in neuem Licht. Ein historisches Kapitel zur Fragmentrezeption sowie eine übersichtliche Darstellung aller fragmentarischen Werke Schuberts samt Register schließen die bereits preisgekrönte Arbeit ab.

www.steiner-verlag.de

Franz Steiner Verlag

ISBN 3-515-08250-6

