

Schubert, das Erhabene und die letzte Sonate D 960 – oder: Die Frage nach dem Subjekt

VON

NINA NOESKE

Mindestens zweierlei fällt bei der Durchsicht der umfangreichen Literatur¹ zu Schuberts letzter B-Dur-Sonate D 960 auf. Erstens: Die meisten Untersuchungen sind motiviert durch ein existentielles Interesse an dieser Musik. Es geht fast immer ums Ganze. Zweitens: Nahezu jeder Autor stößt im Laufe seiner Ausführungen auf die Dimensionen Zeit und Raum.

Hinsichtlich der Zeit-Dimension sind vor allem die Reflexionen Dieter Schnebels zu nennen. Doch auch Peter Gülke, Alfred Brendel, Siegfried Mauser und Balz Trümpy beschäftigen sich in ihren Untersuchungen der B-Dur-Sonate maßgeblich mit dem Problem der Zeit. Von ebensolcher Bedeutung scheint der Topos des *Wanderens* als eine spezifische Form des Ortswechsels in der Zeit zu sein: Wenn Theodor W. Adorno 1928 beklagte, daß „niemals [...] die Kategorie des Wanderers in ihrer bestimmenden Dignität für die Struktur des Schubertschen Werkes“ erörtert worden sei, so gilt dies offensichtlich bis heute. Wichtig sei diese Kategorie vor allem deshalb, weil Schuberts Themen „nicht anders“ wandern „als der Müller oder der, den im Winter die Geliebte verließ. Nicht Geschichte kennen sie, sondern perspektivische Umgehung: aller Wechsel an ihnen ist Wech-

¹ Beispielshaft genannt seien folgende Titel: Alfred Brendel, *Schuberts letzte Sonaten* (1988), in: Ders., *Musik beim Wort genommen*, München 1990, S. 80–153; Charles Fisk, *What Schubert's Last Sonata Might Hold*, in: Jenefer Robinson (Hrsg.), *Music & Meaning*, Ithaca etc. 1997, S. 179–200; Arthur Godel, *Schuberts letzte Klaviersonaten (D 958 - D 960). Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse*, Baden-Baden 1985; Peter Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit*, Laaber 1991, S. 288 ff.; Nicholas Marston, *Schubert's Homecoming*, in: *Journal of the Royal Musical Association* 125 (2000), H. 2, S. 248–270; Siegfried Mauser, *Zeit- und Wahrnehmungsstrukturen in Schuberts letzten Klaviersonaten*, in: Erich Partsch (Hrsg.), *Schubert – der Fortschrittliche?*, Tutzing 1989, S. 213–229; Peter Pesic, *Schubert's Dream*, in: *19th-Century Music* 23 (1999), H. 2, S. 136–144; Jürgen Uhde, *Zur Interpretation des 1. Satzes der Schubert-Sonate op. posth. B-dur D 960*, in: *Musica* 1978, S. 174–178; Dieter Schnebel, *Auf der Suche nach der befreiten Zeit. Erster Versuch über Schubert*, sowie ders., *Klangräume – Zeitklänge. Zweiter Versuch über Schubert*, beide in: Heinz-Klaus Metzger / Rainer Riehn (Hrsg.), *Franz Schubert*, München 1979, S. 69–88 und S. 89–106; Balz Trümpy, *Die Raumvorstellung in Schuberts Harmonik*, Winterthur/Schweiz 1995.

sel des Lichts.“ Es geht mithin um das Wandern als Selbstzweck, ohne daß ein bestimmtes Ziel anvisiert würde. In diesem Zusammenhang weist Adorno, was wiederum auf die existentielle Dimension seiner Rezeption deutet, darauf hin, daß insbesondere die Psychoanalyse „Reise und Wanderschaft für die objektive Todessymbolik“ reserviert habe.²

Doch was hat dies alles mit dem Erhabenen zu tun?

I.

Im folgenden sei zunächst in aller Kürze die Kategorie des Erhabenen in der Form skizziert, wie sie Immanuel Kant in seiner *Kritik der Urteilkraft* beschrieb. Seitenblicke auf Texte zeitgenössischer Autoren dienen der Ergänzung. Hierbei gilt es, mögliche Lesarten des Erhabenen herauszukristallisieren, um schließlich in einem folgenden Schritt die Erwägungen in der Analyse zentraler Aspekte des ersten Satzes der B-Dur-Sonate zu spezifizieren. Sinn des Unternehmens ist es, zu verstehen, warum die Komposition – nicht nur bei Musikern und Musikologen, sondern immer wieder auch bei Laien – bis heute so verstörend wirkt und entsprechend zahlreiche Deutungsversuche auf den Plan rief. Eine zentrale Rolle spielt dabei die Frage nach dem ‚Subjekt‘.

Das Erhabene, das seit Mitte des 18. Jahrhunderts forciert diskutiert wurde, ist eine zwiespältige Kategorie. Kant verstand seine Erörterungen zu diesem Phänomen als bloßen ‚Anhang‘ zum Schönen: Dieses, Kernstück und Zentrum seiner *Kritik der ästhetischen Urteilkraft*, ist als Gegenstand des reinen und interesselosen Wohlgefallens dazu da, zwischen theoretischer (= reiner) und praktischer Vernunft, Erkenntnistheorie und Moral, zu vermitteln. Beim Schönen stimmt alles harmonisch überein: Einbildungskraft und Verstand, Sinnlichkeit und Geist spielen, mit dem schönen Gegenstand konfrontiert, in zweckmäßiger und zugleich zweckloser Eintracht ihr interesseloses Spiel miteinander. Anders beim Erhabenen: Hier ist die Einbildungskraft, Instanz der Sinnlichkeit, des empirischen Ich, gänzlich überfordert. Angesichts des Erhabenen (als Mathematisch-Unermeßlichen oder auch Dynamisch-Bedrohlichen) gelingt es der Einbildungskraft nicht, ein imaginäres ‚Bild‘ des Wahrgenommenen herzustellen und das Ganze in einer Vorstellung zusammenzufassen; sie scheitert auf der ganzen Linie. Dies könnte für das Subjekt blamabel sein, wenn nicht unmittelbar die Vernunft zur Stelle wäre: Da nämlich der Mensch *auch* ein Geistwesen ist, braucht er sich nicht weiter zu sorgen, wenn seine Sinnesorgane angesichts einer empirischen

² Alle Zitate in: Theodor W. Adorno, *Moments Musicaux* (*Gesammelte Werke* 17, Musikalische Schriften IV), Darmstadt 1998, S. 7–161, hier S. 25. Ansätze zur Untersuchung des Wanderer-Topos bei Schubert finden sich in William Kinderman, *Wandering Archetypes in Schubert's Instrumental Music*, in: *19th-Century Music* 21 (1999), H. 2, S. 208–222.

Erscheinung aufgeben. Denn, so Kant, die Vernunft ist über all dies ‚erhaben‘ und wird vom Scheitern der Einbildungskraft regelrecht angestachelt, sich zum Unendlichen aufzuschwingen und auf diese Weise zu triumphieren. Diese Sphäre der Vernunft – sei es als Gottheit, sei es als moralisches Gesetz – ist nach Kant das eigentlich Unermeßliche, und dieses ist bemerkenswerterweise im *Inneren* des Subjekts angesiedelt. Die Weite des Meeres, die Größe der ägyptischen Pyramiden, die Erhabenheit des Petersdoms, der Schrecken eines Vulkanausbruchs oder die Bedrohlichkeit eines Abgrundes sind gegenüber den Vernunftideen verschwindend klein. Mit empirischen Mitteln kann der Mensch dem Unermeßlichen in der Natur also nicht beikommen – allein der Aufschwung des ‚Gemüts‘ vermag den Sieg davonzutragen.

Das Erhabene ist demnach ein höchst komplexes ‚gemischtes‘ Gefühl: Anziehung und Abstoßung, Lust und Unlust, Gelingen (der Vernunft) und Scheitern (der Einbildungskraft) wechseln sich hier unermüdlich ab. Kant spricht in diesem Sinne von „negativer Lust“ und definiert das Erhabene folgendermaßen: „Erhaben ist das, was durch seinen Widerstand gegen das Interesse der Sinne unmittelbar gefällt.“ Ergänzend heißt es: „[E]s ist ein Gegenstand [...], dessen Vorstellung das Gemüt bestimmt, sich die Unerreichbarkeit der Natur als Darstellung von Ideen zu denken.“³

Entscheidend an diesem Gedanken ist jener Aspekt, den auch Friedrich Schiller in seinen Schriften zum Erhabenen⁴ mehrfach hervorhob: Gemeint ist die frappierende Tatsache, daß das Subjekt bei der Konfrontation mit dem Erhabenen gezwungen ist, sich gewissermaßen aufzuspalten und seine Vermögen gegeneinander auszuspielen. Der Triumph der Vernunft kommt *auf Kosten* der Sinnlichkeit zustande. (Dieser Zusammenhang verweist bereits auf die Dialektik der Aufklärung: Erinnert sei nur an die von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno beschriebene Sirenen-Szene des Homer'schen Odysseus).⁵ Entsprechend gilt für die Kategorie des Erhabenen, daß hier, so Schiller, „unsre physische Existenz selbst von unsrer Persönlichkeit“⁶ abgesondert werde: „Der physische und der moralische Mensch werden hier aufs schärfste voneinander geschieden, denn gerade bei solchen Gegenständen, wo der erste nur seine Schranken empfindet,

³ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. v. Karl Vorländer, Hamburg 1990, S. 114 (Hervorhebungen im Original). Die Formulierung, daß das Erhabene ein „Gegenstand“ sei (was Kant an anderer Stelle explizit verneint, da sich das Erhabene allein im menschlichen Gemüt befinde), ist hier allerdings mißverständlich.

⁴ Friedrich Schiller, *Vom Erhabenen* (1793) und *Ueber das Erhabene* (1801), beide Texte in: Ders., *Sämtliche Werke*, 5 Bände, hrsg. v. Gerhard Fricke und Herbert Göpfert, München etc. 2004, Band 5, S. 489–513 und S. 792–809.

⁵ Siehe auch Christine Pries, *Vorwort*, in: Dies. (Hrsg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989, S. 1–30; Theodor W. Adorno / Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M. 1997, S. 50 ff.

⁶ Friedrich Schiller, *Vom Erhabenen* (wie Anm. 4), S. 502.

macht der andere die Erfahrung seiner *Kraft* und wird durch eben das unendlich erhoben, was den anderen zu Boden drückt.“⁷

Von größter Wichtigkeit ist in diesem Zusammenhang die – bis in die jüngste Zeit im Zuge der Postmoderne – diskutierte Frage, ob dies letztlich eine Stärkung oder eine Schwächung des Subjekts bedeute.⁸ Ersteres würde den ‚Sieg‘ der Vernunft, letzteres den Riß (und damit nichts Geringeres als einen Abgrund) inmitten des vermeintlichen Individuums betonen. Man könnte vereinfacht auch sagen: ‚Modern‘ wäre die Sieg-Interpretation, welche das Scheitern der sinnlichen Einbildungskraft in erster Linie als *Triumph* des Ich wahrnimmt, ‚postmodern‘ hingegen die Emphase auf der Spaltung des Subjekts, die allerdings insofern positiv verstanden wird, als dem sinnlichen Vermögen ein gewisses Eigenrecht eingeräumt wird. Modern wäre mithin die Gleichsetzung von ‚Ich‘ und ‚Vernunft‘, postmodern die Anerkennung der konstituiven Gespaltenheit des Subjekts. Die Schnittstelle zwischen beiden Polen vertritt Albrecht Wellmer, der 1990 deutlich und prononciert zur damals erhitzt geführten Moderne-Postmoderne-Debatte Stellung nahm, indem er die Erfahrung beider Vermögen des Ich gleichermaßen in den Vordergrund rückte: „Konstitutiv für das Erhabene in all seinen Varianten ist eine Polarität, eine produktive Spannung zwischen einem virtuell bedrohten, in seinen Vermögen überforderten, in Schwindel versetzten Ich und einem gerade in dieser Erfahrung der Fragilität, des Schreckens, des Schwindels lustvoll sich affirmierenden Ich.“⁹

Adorno, in dessen *Ästhetischer Theorie* das Erhabene ebenfalls eine Schlüsselposition einnimmt, betont in diesem Zusammenhang das ‚Weinen‘ als für die individuelle ästhetische Erfahrung zentral. Auf den ersten Blick paradox mutet sein Hinweis an, daß das „Glück an den Kunstwerken“, welches ein Subjekt empfinde, sich gegen das Subjekt selbst richte, und zwar insofern, als jenes Glück – wie es beim Erhabenen der Fall ist – aus „Erschütterung“ resultiere: Organ der Erschütterung ist entsprechend das „Weinen, das auch die Trauer über die eigene Hinfälligkeit ausdrückt. Kant hat davon etwas in der Ästhetik des Erhabenen gespürt, die er von der Kunst ausnimmt.“¹⁰ Dennoch grenzt sich Adorno deutlich gegenüber Kant ab und rückt damit der ‚postmodernen‘ Position zumindest nahe: „Weniger wird der Geist, wie Kant es möchte, vor der Natur seiner eigenen Superiorität gewahr als seiner eigenen Naturhaftigkeit. Dieser Augenblick bewegt das Subjekt vorm Erhabenen zum Weinen. Eingedenken von Natur löst den Trotz

⁷ Friedrich Schiller, *Ueber das Erhabene* (wie Anm. 4), S. 798.

⁸ Pries, *Das Erhabene* (wie Anm. 5), S. 5 f.

⁹ Albrecht Wellmer, *Adorno, die Moderne und das Erhabene*, in: *Jahrbuch 4 der Bayerischen Akademie der Schönen Künste*, Schaftlach 1990, S. 241–266, hier S. 256.

¹⁰ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1995, S. 401.

seiner Selbstsetzung: ‚Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder!‘ Darin tritt das Ich, geistig, aus der Gefangenschaft in sich selbst heraus.“¹¹

Aufschlußreich ist, daß derselbe Autor Jahrzehnte zuvor bereits formulierte, daß „[v]or Schuberts Musik [...] die Träne aus dem Auge“ stürze, „ohne erst die Seele zu befragen: [...] Wir weinen, ohne zu wissen warum; weil wir so noch nicht sind, wie jene Musik es verspricht“.¹² Ausgerechnet die pure Sinnlichkeit – oder: das Endliche, die Natur – verweist auf Utopisches.

II.

Im folgenden geht es darum, der Kategorie des Erhabenen musikanalytisch näherzukommen. Daß bereits, wie erwähnt, einige verdienstvolle Untersuchungen zur letzten Schubertschen Sonate vorliegen, soll dem Vorhaben keinen Abbruch tun. Es scheint, ganz im Gegenteil, von großem Nutzen zu sein, die an einer Komposition bereits abgelagerten Rezeptions- und Interpretationsschichten analytisch explizit mit einzubeziehen: Musik besteht bekanntlich nicht nur aus Form und Tonsatz – und was sich über deren Sinn und Gehalt sagen läßt, zeigt sich vor allem anhand der Art und Weise, wie über Musik gesprochen wird.¹³

Um die Struktur des Erhabenen innerhalb der Sonate aufzuschlüsseln, ist also, erstens, nachzuweisen, daß in der Musik die Dimension des Unermeßlichen bzw., im Sinne Jean-François Lyotards, Undarstellbaren vorhanden ist: Sinne und Einbildungskraft müssen in bestimmter Hinsicht überfordert sein. Zweitens sind zwei verschiedene Instanzen auszumachen, von denen eine vom Scheitern bedroht ist, die andere aber sich in ungeahnte Dimensionen aufschwingt. Das kompositorische Subjekt muß mithin geteilt sein. Von besonderem Interesse ist dabei das Verhältnis zwischen den beiden Instanzen ‚empirisches Ich‘ und ‚intelligibles Ich‘.

Viele Pianisten wissen ein Lied davon zu singen, welche Schwierigkeiten der Beginn der Sonate für die Interpretation bereit hält. Peter Gülke weist darauf hin, daß der Satz hier offenbar schon, paradoxerweise, „vor seinem hörbaren Beginn“¹⁴ angefangen habe: Diesen Eindruck bewirkt vor allem der Auftakt, der bereits durch die Begleitung ‚beschwert‘ ist.¹⁵ Ein Pianist muß in den Bewegungsfluß

gewissermaßen ‚einstiegen‘ und dabei den richtigen Moment abpassen. Bereits hier könnte (mit Vorsicht) davon die Rede sein, daß die Musik auf etwas außerhalb ihrer selbst verweist.

Daß in der Komposition ein wie auch immer geartetes ‚Subjekt‘ musikalisch präsent ist, legt u. a. der berühmte, für den gesamten Satz zentrale ‚Wanderer‘-Daktylus nahe, der im Tonsatz bereits im ersten Thema ständig auftaucht. Auch für die beiden anderen Themen (und damit für die gesamte Durchführung) ist dieses Motiv zentral. So spricht Jürgen Uhde vom „Habitus des Wanderns“, der sich bereits mit Beginn des ersten Themas bemerkbar mache.¹⁶ (Da es sich in der Literatur durchgesetzt hat, bei besagtem Daktylus-Motiv von ‚Wanderer-Motiv‘ zu sprechen, sei diese Bezeichnung hier beibehalten.)

Daß das äußerlich gelöst wirkende Thema – das auf manche Rezipienten offenbar wirkt, als ob es nicht völlig ‚da‘ (präsent) wäre¹⁷ – in sich gespannt ist, vermitteln unterschwellig bereits die Repetitionen des Tones *f* in der rechten und linken Hand. Doch auch die Melodiestimme im dritten Takt mutet mit der dreimaligen Wiederholung des *c* für ein erstes Thema auffallend eintönig an. Es ist, als komme der Wanderer nicht ganz von der Stelle.

Beispiel 1: Franz Schubert, Klaviersonate B-Dur D 960, Satz 1, T. 1–9



¹¹ Ebd., S. 410.

¹² Adorno, *Moments Musicaux* (wie Anm. 2), S. 33.

¹³ In ähnlichem Sinne auch Carl Dahlhaus, *Das „Verstehen“ von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse*, in: Peter Faltin / Hans-Peter Reinecke (Hrsg.), *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, Köln 1973, S. 37–47, hier S. 46.

¹⁴ Gülke, *Schubert und seine Zeit* (wie Anm. 1), S. 300. Es handele sich dabei, „psychologisch gesprochen“, um einen „Trick eines ästhetischen Subjekts, welches lieber an Gegebenes anschließen denn postulieren und mit geringstmöglichem Einsatz musikalisches Imperfekt schaffen will.“ Ähnlich auch Pesic, *Schubert's Dream* (wie Anm. 1), S. 138.

¹⁵ Siehe auch Clemens Kühn, *Musiktheorie unterrichten – Musik vermitteln*, Kassel 2006, S. 13.

¹⁶ Uhde, *Zur Interpretation* (wie Anm. 1), S. 174 f.

¹⁷ Viele Themen bei Schubert, so auch jenes erste in D 960, wirken Andreas Krause zufolge wie bloße „Platzhalter“: „So sind sie keine Themen, sondern Platzhalter für Themen, auf die sie assoziativ verweisen. Nicht das Thema ‚singt‘, sondern es weckt die Erinnerung an ‚Zusingendes‘“ (Andreas Krause, *Die Klaviersonaten Franz Schuberts. Form – Gattung – Ästhetik*, Kassel etc. 21996, S. 176). Jürgen Uhde indes charakterisiert das (von ihm als ‚Seitensatz‘ bezeichnete) dritte Thema (T. 80 ff.) als „virtuose Begleitung“ zu einer „nicht erklingenden Melodie“ (Uhde, *Zur Interpretation* [wie Anm. 1], S. 176). Beide Themen verweisen demnach auf etwas Abwesendes.

Im Verlauf des ersten Satzes kehren Ton- und Akkordwiederholungen dieser Art ständig wieder: So zum Beispiel unmittelbar vor dem erneuten Einsatz des Themas in der Grundtonart (T. 34 ff.), innerhalb des Themas (T. 36 ff.) – schließlich aber auch, noch verstörender, kurz vor Beginn des zweiten Themas (T. 44 ff.). (Schnebel bezeichnet diese Stelle plastisch als „Stau“.¹⁸) Auch in der Durchführung (T. 118 ff.) dominieren ständige Repetitionen. (Aufschlußreich könnte eine Untersuchung jenes an zahlreichen Stellen der Schubertschen Sonaten wiederkehrenden ‚Klopfens‘ sein.)

Das eigentlich Befremdliche der ersten Takte ist jedoch der berühmte tiefe pianissimo-Triller¹⁹ *ges-as*, dessen Tonhöhe auf dem modernen Konzertflügel durch bloßes Hören nicht mehr bestimmbar ist und der mitten durchs erste Thema hindurchgeht.²⁰ (Der Einwand, daß der Triller auf dem zu Schuberts Zeit gängigen Hammerklavier eine mit der in dieser Lage zwangsläufig erzeugten ‚Sonoristik‘ des Konzertflügels nicht vergleichbare Wirkung erzielt, trägt kaum: Selbst auf dem Hammerklavier klingt der Triller, wenn auch nicht geräuschhaft, so doch fremdartig und durch die mitklingende Mechanik beinahe noch verstörender als auf dem Konzertflügel.) Charles Fisk bringt es auf den Punkt: „From wherever the theme may come, the trill comes from somewhere else.“²¹ Von fast allen Autoren wird zudem ein unheimliches, rätselhaftes („enigmatic“²²), wenn nicht bedrohliches Moment hervorgehoben, das mit dem Triller einhergeht: Jürgen Uhde spricht von der „Tiefe einer Gegenwelt“²³, Peter Pesic von einem ominösen, mit dem Triller auftauchenden „Fremden“²⁴ und Donald Francis Tovey von einem „distant thunder“²⁵; die Rede ist von einem „Fremdling, der von einer verborgenen Welt zeugt“²⁶ und von einem „leisen Erdbeben des Untergrundes“²⁷. Arthur Godel

¹⁸ Schnebel, *Auf der Suche nach der befreiten Zeit* (wie Anm. 1), S. 73.

¹⁹ Auch im zweiten Satz der A-Dur-Sonate D 959 steht ein tiefer Triller an prominenter Stelle, und zwar als Moment der Beruhigung (T. 152) unmittelbar nach der – selbst für heutige Ohren frappierenden – musikalischen ‚Eruption‘ im Mittelteil.

²⁰ Im Entwurf hatte Schubert den Triller noch eine Oktave höher notiert. Zu den einzelnen Stadien vgl. Godel, *Schuberts letzte Klaviersonaten* (wie Anm. 1).

²¹ Fisk, *What Schubert's Last Sonata might hold* (wie Anm. 1), S. 179.

²² Pesic, *Schubert's dream* (wie Anm. 1), S. 139.

²³ Uhde, *Zur Interpretation* (wie Anm. 1), S. 174.

²⁴ Pesic, *Schubert's dream* (wie Anm. 1), S. 139: „Then a stranger arrives: the low trill that blends Gb and F [...]“. Pesic deutet den ersten Satz der B-Dur-Sonate programmatisch nach der bekannten Traumerzählung Schuberts vom 3.7.1822 (vgl. Franz Schubert, *Mein Traum*, in: Heinz-Klaus Metzger / Rainer Riehn [Hrsg.], *Musik und Traum*, München 1991, S. 3–4), was ebenso anregend wie im Detail fragwürdig ist.

²⁵ Donald Francis Tovey, *Franz Schubert*, in: Hubert J. Foss (Hrsg.), *Essays and Lectures on Music*, London 1949, S. 103–133, zitiert nach Marston, *Schubert's Homecoming* (wie Anm. 1), S. 250.

²⁶ Trümper, *Die Raumvorstellung in Schuberts Harmonik* (wie Anm. 1), S. 56.

²⁷ August Gerstmeier, *Trügerisches Glück. Zur Generalpause bei Schubert*, in: Michael Kube / Werner Aderhold / Walburga Litschauer (Hrsg.), *Schubert und das Biedermeier. Beiträge zur*

nimmt eine leichte Erschütterung²⁸ wahr und bei Brendel ist – ohne, daß er dies präzisiert – von der „Öffnung einer dritten Dimension, in die wir ahnungsvoll hineinhörchen“,²⁹ die Rede. Fest steht, daß hier ein bislang unerhörter Klangraum eröffnet wird, welcher das Thema rückwirkend in ein schwer definierbares Zwielicht taucht. Die dem Triller folgende Pause ist ähnlich programmatisch wie der Triller selbst: Das Unheimliche hallt im Nichts nach, oder, so wiederum Brendel, es verhallt „im Unendlichen“.³⁰ Mit der Fermate über der Pause ist die Dimension der ‚Zeit‘ an dieser Stelle suspendiert.

Schillers Bemerkungen zum Thema ‚Stille‘ beleuchten demnach einen wichtigen Aspekt auch der Musik Schuberts:

„Eine tiefe Stille, eine große Leere [...] sind an sich sehr gleichgültige Dinge, die sich durch nichts als das Außerordentliche und Ungewöhnliche auszeichnen. Dennoch erregen sie ein Gefühl des Schreckens oder verstärken wenigstens den Eindruck desselben und sind daher tauglich zum Erhabenen. [...] Eine tiefe Stille gibt der Einbildungskraft einen freien Spielraum und spannt die Erwartung auf etwas Furchtbares, welches kommen soll.“³¹

Entsprechend betont auch der Musikästhetiker Ferdinand Hand um 1840, daß man „mit Recht der Pause eine besondere Tauglichkeit für erhabenen Ausdruck zugeschrieben“ habe.³² Bezeichnenderweise heißt es kurz zuvor (als ob Hand die Schubert-Sonate vor Augen bzw. Ohren gehabt hätte): „Bemerkenswerth ist, daß wie in räumlicher Darstellung die Höhe, so in Tönen die Tiefe symbolische Bedeutung besitzt.“³³ Daß diese Beobachtungen zum tiefen Triller und der nachfolgenden Pause musikpsychologisch relevant sind, ist etwa bei Ernst Kurth und Albert Wellek nachzulesen; so notiert letzterer in seiner *Musikpsychologie*, wiederum unmittelbar im Anschluß an seine Überlegungen zur Korrespondenz zwischen Dynamik (Lautstärke) und Erhabenheit: „Die Pause, wenn lang genug gedehnt, kann durch ihre ‚Leere‘ den Eindruck von ‚Raumweite‘ vermitteln“.³⁴ An späterer Stelle heißt es, daß die Pause in einem sich dem Hörer als „raumhaft“ darbietenden „Strom der Musik [...] irgendwie zur Raumleere oder Raumlücke“ werde.³⁵

Musik des frühen 19. Jahrhunderts, Festschrift Walther Dürr zum 70. Geburtstag, Kassel etc. 2002, S. 91–101, hier S. 100.

²⁸ Godel, *Schuberts letzte Klaviersonaten* (wie Anm. 1), S. 152: „Der dünne Boden, auf dem das Glück dieser B-Dur-Sonate steht, wird mit dem leisen Baßtriller in Takt acht zum ersten Mal leicht erschüttert.“

²⁹ Brendel, *Schuberts letzte Sonaten* (wie Anm. 1), S. 82.

³⁰ Ebd.

³¹ Schiller, *Vom Erhabenen* (wie Anm. 4), S. 506.

³² Ferdinand Hand: *Aesthetik der Tonkunst, I. Theil*, Leipzig 1837, § 46: Das Erhabene, S. 352 ff., hier S. 363.

³³ Ebd., S. 362.

³⁴ Albert Wellek, *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriss der systematischen Musikwissenschaft*, Bonn 1987, S. 315.

³⁵ Ebd., S. 318.

Die ‚Fremdheit‘ des Trillers ist – mit Blick auf ein wie auch immer vage definiertes kompositorisches Subjekt – sowohl als absolutes, fremdartiges ‚Außen‘ als auch als nicht domestizierter und dadurch ebenso als ‚fremd‘ erfahrener Teil des eigenen Innern erfahrbar: Musikalische Analyse muß dies notgedrungen offenlassen. Wenn aber tatsächlich eine innere Beziehung zwischen den Tönen *g* und *f* im vierten Takt und der Folge *ges-f* des Trillers als „nachgedunkelter Reflex dieses Vorhalts“ besteht, wie Alfred Brendel annimmt³⁶, wäre das ‚fremde‘ Moment bereits im Thema enthalten.

Mit Blick auf die ersten Takte kann festgehalten werden: Grenzüberschreitungen gibt es sowohl zeitlich (schwebender Beginn und Fermate) als auch räumlich (der Triller). Außerdem eröffnet diese Musik, wie die bisherige Rezeption zeigt, sogenannte ‚außermusikalischen‘ Deutungen Tür und Tor: Damit sind die Grenzen des reinen Tonsatzes von vornherein überschritten.³⁷

III.

Zahlreiche Stellen innerhalb der Komposition legen nahe, daß Subjektivität in diesem Satz gefährdet, wenn nicht ernsthaft vom Scheitern bedroht ist. Vor allem der kompositorische Umgang mit ‚Zeit‘ weist in diese Richtung: So könnten die ständigen Tonrepetitionen gewissermaßen als zwanghafter Versuch, Zeit auszufüllen, gedeutet werden – als ob die Leere, die sonst entstehen würde, gewissermaßen ‚überkompensiert‘ würde. Mit Gülke wäre zu fragen: „[S]pielt nicht auch die Ur-Geborgenheit im beruhigenden Herzschlag der Mutter mit“?³⁸ (Bekannt ist das reflexartige, ständige Wiederholen bestimmter Bewegungen von Patienten, die physischem oder psychischem Schmerz ausgesetzt ist. Auch das bereits erwähnte zwanghafte, offensichtlich therapeutisch wirksame Adornosche

³⁶ Brendel, *Schuberts letzte Sonaten* (wie Anm. 1), S. 83.

³⁷ Schubert gefährde den Hermetismus der Sphäre des Ästhetischen, so Gülke, doppelt: „[D]urch die lyrischen Fluchtwege, in denen der Singende sich den Spielregeln gewissermaßen ‚nach innen‘ entzieht, und durch katastrophische Einbrüche, welche zuweilen ins Spiel mit dem Gestus von jemandem hineinschlagen, der von dessen Verabredungen nichts weiß, nichts wissen kann“ (Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit* [wie Anm. 1], S. 317). Albrecht Riethmüller weist darauf hin, daß in der Musikästhetik bevorzugt auf das Erhabene verwiesen wurde, wenn es um die explizite Abgrenzung von Hanslicks Diktum von den „tönend bewegten Formen“ ging (Albrecht Riethmüller, *Aspekte des musikalisch Erhabenen im 19. Jahrhundert*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 40 [1988], H. 1, S. 38–49, hier S. 40: „Das Erhabene hat mit dem sogenannten Außermusikalischen zu tun und trägt damit in eine Musikästhetik, die von der reinen ‚absoluten‘ Musik ausgeht, leicht ein Moment der Verunreinigung hinein.“)

³⁸ Peter Gülke, *Viel zu tun, oder: Einladungen zu offensiver Wissenschaft*, in: Laurenz Lütken (Hrsg.), *Musikwissenschaft. Eine Positionsbestimmung*, Kassel etc. 2007, S. 88–104, hier S. 96. Gülke bezieht sich hier auf die „Flußbetten“ Schubertscher „Gesangsperioden“.

‚Wandern‘ desjenigen, der „im Winter die Geliebte verlor“, ist in diesem Zusammenhang zu verstehen.)

Schnebel stellt exemplarisch anhand der letzten Sonate dar, wie der Fortgang von Zeit „stets wieder gehemmt“ werde:

„Zeit, die mehrfach ansetzt, bis sie in Bewegung kommt und Gestalten erzeugt. Das ist Protokoll eines dissoziierenden Lebens, welches sich mehr tastend als zugreifend verhält; dem es nicht leicht mehr gelingt, Form zu finden; und dessen Mut zaghaft oder solcher von Verzweiflung [...] In dieser Musik tritt Zeit weder auf der Stelle noch kreist sie um sich selbst. Aber ihr Fortgang wird stets wieder gehemmt. Das Innehalten und der störende Triller sind retardierende Momente. Sie bestimmen auch den weiteren Verlauf der Musik. In je anderer Weise erscheinen Passagen, wo der Triller farblich als dunkler Fleck, zeitlich zur Verwischung eingesetzt wird – Augenblicke der Desorganisation. Und ebenfalls immer wieder hält die musikalische Zeit ihren Gang an, um selbstvergessen zu verweilen. Die Fermaten und die bangen Pausen der gestoppten Zeit wirken nicht weniger störend als die Triller. Sie tönen selten beschaulich, eher, als ob das Herz stockte. [...]

Zeitstrukturen der Art, wie sie in der letzten Klaviersonate beinahe dominieren, verdünnen gewissermaßen die Zeit, durchlöchern, ja kupieren sie, so daß gähnende Stille hervortritt: Leere als Wesen von unartikulierter Zeit.“³⁹

„[A]ls ob das Herz stockte“: Hiermit ist zugleich der Bezug zwischen Zeit und Subjekt, *temps espace*⁴⁰ und Herzschlag, hergestellt.

Daß Zeit tatsächlich ins ‚Stocken‘ gerät, indem das Metrum unklar wird, sei an der Schlußgruppe der Exposition demonstriert (T. 94 ff.): Einem, so Godel, „Auflösungsfeld“, innerhalb dessen, um wiederum mit Gülke zu sprechen, das „Flußbett“ abhanden komme: Ohne Flußbett aber „strande die Musik“⁴¹. Die Pausen und ständigen Neu-Ansätze weisen auf Orientierungslosigkeit hin, wobei in der ersten Klammer wiederum Bruchstücke des Trillers aufgegriffen werden.⁴² Nur am Rande sei vermerkt, daß das Wanderer-Motiv hier beginnt, krebsgängig zu laufen (T. 106 f.): Aus dem Daktylus wird ein Anapäst.

³⁹ Schnebel, *Auf der Suche nach der befreiten Zeit* (wie Anm. 1), Zitatmontage aus S. 73–78.

⁴⁰ Henri Bergson, *Zeit und Freiheit. Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewußtseins-tatsachen*, Jena 1920, S. 78 ff.

⁴¹ Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit* (wie Anm. 1), S. 288: „Erstmals fehlt der Musik das Gehäuse einer im Vorhinein absichernden Bewegung, und ihr fehlt damit die eigene Zeit, sie stockt und zögert, hält inne, das fragende Nicht-Weiter-Wissen verstört auch die Harmonie.“

⁴² Siehe auch Uhde, *Zur Interpretation* (wie Anm. 1), S. 177 sowie Trümper, *Die Raumvorstellung in Schuberts Harmonik* (wie Anm. 1), S. 53. Der erste Entwurf der Schlußgruppe wirkt – mit seinen sparsameren dynamischen Kontrasten, stellenweise noch fehlenden Pausen und aufgrund seiner verhältnismäßigen Kürze – viel ‚glatter‘ und eingängiger. Vgl. Godel, *Schuberts letzte Klaviersonaten* (wie Anm. 1), S. 55 ff.

Beispiel 2: Franz Schubert, Klaviersonate B-Dur D 960, Satz 1, T. 102–110



Was das für einen imaginären ‚Wanderer‘ bedeutet, sei hier offengelassen – es spricht jedoch für sich, daß kurz darauf die (ohne schon umfangreiche) Exposition wiederholt wird: Die Umkehrung leitet die Wiederholung ein. Fragwürdig ist das mit dem ‚Daktylus-Anapäst‘ erreichte B-Dur als vermeintliche Bestätigung der Grundtonart (T. 106): Gülke weist auf die Zweideutigkeit hin, die durch die Unnotierung in T. 105 zustande kommt, wenn aus *ces* unvermittelt *h*, aus *as gis* wird.⁴³ Aber wer oder was löst sich in der Schlußgruppe auf? – Diese Frage ist nicht zu beantworten. Was die Musik jedoch mit einem hohen Maße an Eindeutigkeit zeigen kann, ist, daß Desintegration hier programmatisch wird. Komponiert wird das Scheitern von Vermittlung. Genau das widerfährt auch der Einbildungskraft bei der Konfrontation mit dem Unermeßlichen: Sie vermag keine Synthese herzustellen. Es bleibt jedoch, analog zum Erhabenen, nicht beim Scheitern: Insbesondere Schuberts berühmte ‚Tricks‘ der Enharmonik weisen einen Ausweg.

Doch zuvor noch eine kurze – mit der im folgenden beschriebenen Enharmonik eng zusammenhängende – Überlegung: Im Nachsatz des Themas ist der Triller rhythmisch integriert, was bedeutet, daß die themen-interne ‚Zeit‘ und die Sphäre des Trillers bereits eine Vermittlung eingegangen sind: So könnte es entweder sein, daß sich der Triller dem Joch des Metrums unterworfen hat, oder, was wahrscheinlicher ist, daß nun eine neue Zeitmessung, und zwar jene des Trillers, beginnt: Dafür spricht vor allem die neue Tonartendimension Ges-Dur.

Ein Blick auf den harmonischen und thematischen Verlauf des Satzes läßt eine weitgehend klassische Sonatenform mit (bei Schubert nicht seltenen) drei Themen erkennen. Erst das dritte Thema auf der Dominante besetzt den Platz des klassischen Seitenthemas. Bemerkenswert ist die Tonartendisposition: Mehrfach

⁴³ Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit* (wie Anm. 1), S. 288.

wurde auf das überkreuzte Quinten-Verhältnis zwischen den Tonarten B und F (erstes und drittes Thema) bzw. Ges/fis und cis (zweites Thema und Beginn der Durchführung) hingewiesen. Bereits das fis-Moll des zweiten Themas (T. 48 ff.) ist jedoch genaugenommen ‚irreal‘: Hätte Schubert nicht in T. 46 unmerklich die Vorzeichen geändert und damit den gesamten verminderten Septakkord enharmonisch umgedeutet, stünde das Thema in ges-Moll. Nach Balz Trümpy müßte es außerdem in T. 70 nicht B-Dur, sondern eigentlich Ces-Dur heißen, was bedeuten würde, daß auch hier die vermeintliche Ausgangstonart ‚in Wirklichkeit‘ unendlich weit entfernt ist. Folgender Gedankengang liegt dem zugrunde: Schubert vollzieht bis zu T. 70 eine harmonische Wanderung in Großterzschritten: ab T. 36 von B-Dur nach fis-Moll, von dort nach d-Moll und schließlich (auf den ersten Blick) nach B-Dur in T. 70. Wird die Oktave in diesen Schritten durchlaufen, kehrt man aber nur dann zur Ausgangstonika zurück, wenn einer der Intervallschritte enharmonisch verwandelt wird: Damit erhält ‚jede Station des Weges die gleichzeitige Bedeutung von unendlich vielen Tonwerten‘.⁴⁴ Es sei dahingestellt, inwiefern diese abstrakte Überlegung für die konkrete Musik eine Rolle spielt; der Sachverhalt scheint aber zumindest bedenkenswert zu sein.⁴⁵

Auch der Wechsel von der Exposition zur Durchführung, von F-Dur nach cis-Moll, ist harmonisch durch einen Sprung in weite Ferne gekennzeichnet: Das hier zum Tragen kommende, so Gülke, „lyrische Verhalten“ verträgt sich kaum mit „folgerichtiger Zielstrebigkeit“; „der motivisch übergreifende Terzschlag im Übergang zur Durchführung scheint eben geeignet, die Beziehungslosigkeit der Harmonien, das Unvermittelte [...] zu verdeutlichen.“⁴⁶ Clemens Kühn macht zudem darauf aufmerksam, daß in der zweiten Klammer eigentlich (mediantisch) des-Moll anstatt cis-Moll⁴⁷ gemeint ist; auch hier läuft also im Hintergrund eine weitere Tonart gleichsam unterschwellig mit.

Frappierend ist, was sich kurz vor Beginn der Reprise ereignet – bemerkenswerterweise nachdem der Triller für lange Zeit verschwunden war und nun aus der Versenkung wieder auftaucht, diesmal tonal integriert (T. 186, T. 192, T. 198): Hier erscheint pianissimissimo und „wie aus äußerster Distanz“⁴⁸ zunächst ein leiser Vorschein des ersten Themas (T. 193 ff.). Und zwar nicht, wie ein oberflächlicher Blick nahelegen könnte, in B-Dur, sondern eigentlich in Ces-Dur⁴⁹ – was wiederum daran liegt, daß Schubert die Durchführungsabschnitte ab T. 167

⁴⁴ Trümpy, *Die Raumvorstellung in Schuberts Harmonik* (wie Anm. 1), S. 68.

⁴⁵ Ein Manko der Interpretation Trümpys ist allerdings, daß er das ab T. 52 auftauchende A-Dur nicht berücksichtigt.

⁴⁶ Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit* (wie Anm. 1), S. 289.

⁴⁷ Kühn, *Musiktheorie unterrichten* (wie Anm. 15), S. 62. Cis-Moll ist die „Tonart des Wanderers“ (Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit* [wie Anm. 1], S. 288).

⁴⁸ Brendel, *Schuberts letzte Sonaten* (wie Anm. 1), S. 81.

⁴⁹ Vgl. auch Uhde, *Zur Interpretation* (wie Anm. 1), S. 178 und Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit* (wie Anm. 1), S. 299 f.

enharmonisch umnotierte. Die Musik befindet sich also im Quintenzirkel um nicht weniger als zwölf Tonartstufen entfernt von der Ausgangstonart. Etwas identisch Scheinendes wurde, mit Gülke zu sprechen, als ein Anderes komponiert.⁵⁰ Adornos eindringlicher, wenn auch holpriger Satz: „Nirgends ist Schubert der Erde ferner, als wo er sie zitiert“⁵¹ findet hier seine plastische Bestätigung. In ganz ähnlichen Metaphern heißt es bei Uhde zu T. 193 ff.: „Und doch ist gerade diese Stelle der Vorschein der Reprise – in der nun, als käme man aus den fernsten Regionen zurück – wirklich wieder B-dur erscheint. Das heißt aber: Das Fernste ist zugleich das Nächste, was wir als eine Art Formel für die Schubertsche Tonartendialektik ansehen können.“⁵²

Ein weiteres Detail legt nahe, daß diese ‚Simulation der Orthographie‘ der ‚fremdartigen‘ Sphäre des Trillers angehört: Gemeint ist die Tatsache, daß, vor Beginn der Reprise, der Triller zum ersten und einzigen Mal eine Oktave höher erklingt (T. 212), in dieser ‚Normallage‘ mithin so ‚nahe‘ wie nie zuvor erscheint, woraufhin aus tiefsten Tiefen ein Triller-Echo antwortet, das zugleich an den Beginn anknüpft und die Reprise einleitet.⁵³ Nie war man also dem Fremden so nah⁵⁴ wie während dieses ‚Vorscheins‘ des ersten Themas vor Beginn der eigentlichen Reprise. Entsprechend heißt es bei Brendel: „Wenn das Anfangsthema wenige Zeilen später in seiner Grundgestalt wiederkehrt, haben wir unseren Standpunkt völlig verändert – das Thema ist uns [...] nun in einer Weise nahe, daß man sagen könnte, wir spürten es in uns.“⁵⁵ Paradigmatisch läßt sich also an dieser Stelle zeigen, wie Schubert ‚Räume‘ komponiert – übrigens auch ‚leere‘ Räume, indem der Tonraum zwischen Triller und ‚Normallage‘ innerhalb des Themas unausgefüllt bleibt. Hierzu noch einmal Ferdinand Hand: „Die Umfassung der Extreme kann ein taugliches Mittel für das Erhabene scheinen.“⁵⁶

⁵⁰ Gülke, ebd.: „Wie immer bei der Niederschrift kaum eine andere Wahl blieb – auf ein orthographisches Problem kann man derlei Vorgänge nicht reduzieren. [...] Schubert komponiert das identisch Scheinende als ein Anderes – und gibt der Deutung auf, diese nicht in der Positivität des Notentextes sich niederschlagende Geographie zu erklären, u. a. von unterschiedlichen Realitätsgraden zu reden, ohne den Verdacht abstrakten Spekulierens oder vorschneller Zuflucht bei unbeweisbaren hörpsychologischen Subjektivismen zu riskieren.“ Trümpy verweist im Zusammenhang der „Paradoxie“ der Enharmonik als „Konflikt zwischen Schein und Wirklichkeit“ gar auf die romantische Ironie (Trümpy, *Die Raumvorstellung in Schuberts Harmonik* [wie Anm. 1], S. 64).

⁵¹ Adorno, *Moments musicaux* (wie Anm. 2), S. 33.

⁵² Uhde, *Zur Interpretation* (wie Anm. 1), S. 178.

⁵³ Dieses ‚Echo‘ war im ursprünglichen Entwurf noch nicht enthalten (Godel, *Schuberts letzte Klaviersonaten* [wie Anm. 1], S. 61).

⁵⁴ Zur Wahrnehmung von ‚Nähe‘ und ‚Ferne‘ in der Musik vgl. u. a. Wellek, *Musikpsychologie und Musikästhetik* (wie Anm. 34), S. 313 ff. sowie Helga de la Motte-Haber, *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber 1985, S. 308.

⁵⁵ Brendel, *Schuberts letzte Sonaten* (wie Anm. 1), S. 81.

⁵⁶ Hand, *Asthetik der Tonkunst* (wie Anm. 32), S. 361.

Beispiel 3: Franz Schubert, Klaviersonate B-Dur D 960, Satz 1, T. 212–217



IV.

Wie verhalten sich aber die beiden Instanzen – zeit-abhängiges Subjekt und das (sinnliche) Eröffnen neuer Räume – zueinander? Ebenso bemerkenswert wie für die Postmoderne interessant ist, daß bei Schubert keine Instanz als ‚Sieger‘ hervorgeht. Das ‚Wunder‘ als epiphanisches Moment macht sich nicht auf Kosten des empirischen Ich, sondern gewissermaßen ‚durch‘ es hindurch bemerkbar – und sei es als Traum des Schlafwandlers: „In seinen großen Formen ist Schubert ein Wanderer; Abgründe ziehen ihn an, mit der Sicherheit eines Schlafwandlers geht er an ihnen entlang.“⁵⁷ Es ist hier also *nicht*, wie bei Kant, der Sieg der Vernunft, sondern vielmehr gleichsam der ‚Schlaf der Vernunft‘, der nicht nur Gespenster gebiert, sondern auch das Gefühl des Erhabenen hervorruft bzw. einer ‚anderen Vernunft‘ Raum gewährt. Hier gewinnt das bereits angeführte Adorno-Zitat aus den *Moments musicaux* seinen angestammten Sinn: „Die Träne stürzt aus dem Auge, ohne die Seele zu befragen“. Indem die Unfähigkeit zur (zeitlichen und räumlichen) Synthese und damit die Ohnmacht und im Wortsinne Gespaltenheit⁵⁸

⁵⁷ Brendel, *Schuberts letzte Sonaten* (wie Anm. 1), S. 95. An anderer Stelle vergleicht Brendel Schubert mit einem Schlafwandler, Beethoven hingegen mit einem Architekten: „In Beethovens Sonaten verlieren wir nie die Orientierung; sie rechtfertigen sich selbst in jedem Augenblick. Schuberts Sonaten ereignen sich auf eine rätselhafte Weise; um es österreichischer zu sagen: sie passieren“ (Franz Brendel, *Nachdenken über Musik*, München etc. 1977, S. 95). Zu Schubert und Beethoven vgl. auch Elmar Budde, *Musik und Zeit – Beethoven und Schubert*, in: Cornelia Bartsch / Beatrix Borchard / Rainer Cadenbach (Hrsg.), *Der „männliche“ und der „weibliche“ Beethoven*, Bonn 2003, S. 33–40. Charakteristisch ist, daß Budde zunächst Schubert mit „weiblich“, Beethoven hingegen mit „männlich“ assoziiert (ebd., S. 33). Zudem eröffne Schuberts Musik im Gegensatz zu jener Beethovens – man beachte das Vokabular – „Zeit-Räume, die den Hörer irritieren“ (ebd., S. 38).

⁵⁸ Thema bei Schubert sei, so Gülke, „wie jene Ohnmacht in vordem unbekannter Dosis und Eindringlichkeit Obsessionen, Ängsten, Bedrohungen, Gefühlen von Verlorenheit, Öde und Ausgesetztsein ohne das Schutzdach einer übergreifenden Sinngebung freie Bahn gewähren muß: dies die dunkle Seite des unerhörten Glücksanspruchs dieser Musik und ihre Beglaubigung“

des musikalischen Subjekts ein zentraler Bestandteil der Musik ist, indem beides weder verborgen noch verleugnet wird, machen sich Energien anderer Art bemerkbar: Der Schritt in Parallelwelten bedarf keiner Anstrengung, sondern nur der Zeit und Geduld; womöglich ist die enorme Ausdehnung des ersten Satzes in genau diesem Sinne zu verstehen.⁵⁹ Pointiert gesagt: Ist die Zeit erst einmal außer Kraft gesetzt und das Ziel aus dem Blick verloren, entfalten sich zuvor ungeahnte Räume.

Zentral für diesen Aspekt ist die Parataxe als Reihungsform, die vor allem für die Durchführung tragend ist: Hier bieten sich u. a. Parallelen zu den späten Sonaten Beethovens, etwa der Durchführung des ersten Satzes von op. 110, an.⁶⁰

Bei den obigen Ausführungen handelt es sich um den Versuch, anhand der drei Kategorien ‚Zeit‘, ‚Raum‘ und ‚Subjekt‘ die Verbindung zur Kategorie des Erhabenen in der Musik herzustellen: Möglicherweise ist damit ein Teil des Rätsels dieser Musik entziffert – ohne daß es damit gelöst wäre.

Anschrift der Autorin: Höfestr. 24, D-30163 Hannover

(Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit* [wie Anm. 1], S. 295). „Neben dem Zart-Feierlichen ist es das Verstörende, Bedrohliche, Delirierende, das der späten Musik Schuberts ihr Siegel aufdrückt. In den letzten Sonaten wird der klassizistische Anteil durch Alpträume nahezu gesprengt, durch Delirien von innen ausgehöhlt, durch Verstörung in Frage gestellt“ (Brendel, *Schuberts letzte Sonaten* [wie Anm. 1], S. 138). Siehe auch Godel, *Schuberts letzte Klaviersonaten* (wie Anm. 1), S. 254 f.

⁵⁹ Vgl. auch Trümpy, *Die Raumvorstellung in Schuberts Harmonik* (wie Anm. 1), S. 50 sowie Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit* (wie Anm. 1), S. 289.

⁶⁰ Gülke bezeichnet den „Sonatendiskurs“ diesbezüglich gar als „Feindbild“, da „auch Schubert eines solchen bedurfte – als Summation dessen, was er verweigerte, woran er sich im Widerspruch definierte“ (Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit* [wie Anm. 1], S. 17). Zur kompositorischen Form der Parataxe vgl. Nina Noeske, *Parataxis. Über eine kompositorische Strategie in der DDR*, in: *Musik & Ästhetik* 11 (Oktober 2007), H. 4, S. 41–53.