

Franz Schubert

(geb. Wien, 31. Januar 1797 — gest. Wien, 19. November 1828)

Scherzo h-moll D 759/3.

— Vervollständigte Aufführungsfassung von Nicola Samale & Benjamin-Gunnar Cohrs —

Orchestersatz h-moll D 797/1.

— Mutmaßliches Finale zur ›unvollendeten‹ Sinfonie D 759 —

Schuberts Unvollendete: Eine Bestandsaufnahme

Die als dreisätziges Fragment (!) überlieferte Sinfonie h-moll D 759 gibt ihrer Nachwelt Rätsel auf. Eine Fülle hartnäckiger Legenden und Gerüchte dazu werden von der Musikwissenschaft, Kritik und Aesthetik heftig diskutiert. Aus der Not des Fragments machte die Nachwelt eine Tugend: Man behauptet gern, Schubert hätte seine Sinfonie am Ende des Andantes in E-Dur bereits als ›vollendet‹ betrachtet; eine Vervollständigung sei angesichts des bereits erzielten ›Vollendungsgrads‹ des Erhaltenen undenkbar. Dem folgte die Schutzbehauptung, das skizzierte Scherzo sei »nicht auf der Höhe der ersten beiden Sätze« und daher irrelevant. Angeblich sei allein schon die Tatsache, daß Schubert die Halb-Partitur mitsamt eines kalligraphierten Titelblatts aus der Hand gab und dem Steiermärkischen Musikverein widmete, ein ›Beweis‹ dafür, daß er das Werk »in zweisätziger Form als fertig« betrachtete. Es wurde sogar behauptet, die im November 1822 in Angriff genommene Klavierfantasie *Der Wanderer* (u. a. von Franz Liszt und Charles Koechlin instrumentiert) sei als Finale oder wenigstens ideelle Fortsetzung gedacht gewesen. Arnold Schering argumentierte 1938, die Sinfonie sei deshalb bereits abgeschlossen, weil sie einem angenommenen Programm, der von Schubert überlieferten Prosaskizze *Mein Traum*, in Einzelheiten folge. Wieder andere meinten, Schubert habe die Sinfonie wie viele andere schlicht aufgegeben. Doch all dies sind Spekulationen, angesichts der mageren Faktenlage müßig und wenig geeignet, Licht in die Angelegenheit zu bringen. Die Musikwissenschaft ist an der Legendenbildung maßgeblich beteiligt; sie betreibt dies dubiose Geschäft bis heute. Es ist bedauerlich, daß selbst das Vorwort der kritischen Urtext-Ausgabe der Sinfonie von Werner Aderhold – die auch in Details editorischer Praxis ihrerseits zur Kritik herausfordert – nurmehr ein weiteres Beispiel unglückseliger Vermengung von Fakten und Fiktion, Erkenntnissen und Vermutungen, Realität und Wunschenken ist. Fassen wir also noch einmal die stichhaltigen Erkenntnisse zusammen.

Schubert komponierte zu unbekanntem Zeitpunkt wenigstens drei Sätze einer Sinfonie in h-moll, zunächst im vollständigen Klavierparticell. Die ersten drei dieser zehn Seiten Skizze sind verlorengegangen; dies entspricht den ersten 248 Takten der endgültigen Partitur des ersten Satzes. Die Skizze des dritten Satzes, eines Scherzo in h-moll, endet mit dem Entwurf des Trios; nachfolgende Notenzeilen sind leer. Das nach der Skizze ausgearbeitete Partitur-Manuskript bricht nach wenigen instrumentierten Takten des Scherzo ab. Es umfaßt 70 durchnummerierte Seiten Reinschrift; die erste davon bildet ein Titelblatt mit der lateinischen Kalligraphie »Sinfonia / in / H moll / von / Franz Schubertmpia« (= *manu propria*, eigenhändig); links unterhalb befindet sich als Datierung »Wien den 30. Octob. 1822«. Die Klavierskizzen der Sinfonie gingen nach Franz Schuberts Tod am 19. November 1828 an den Bruder Ferdinand und nach dessen Tod 1859 in den Besitz des Wiener Autographensammlers Nicolaus Dumba. Die Partitur der Sinfonie kam auf unbekanntem Weg in den Besitz der Schubert nahestehenden Brüder Anselm und Josef Hüttenbrenner. (Anselm war zunächst Sekretär, ab 1824 auch Direktor des Steiermärkischen Musikvereins in Graz. Josef fungierte um 1822/23 als eine Art Sekretär Schuberts und kümmerte sich wohl vor allem um dessen Finanzen.) Zunächst verblieb die Partitur bei Josef, der davon 1853 einen vierhändigen Klavierauszug herstellte. Das Manuskript der Sinfonie enthält ebenfalls Eintragungen von seiner Hand, z. B. eine Reihe von Instrumenten-Bezeichnungen vor der Akkolade auf Seite 21; auch die Paginierung der Seiten von 2 bis 70 ist wohl von ihm. Irgendwann übernahm Anselm Hüttenbrenner in Graz das Manuskript von Josef. Das 1997 ebenda erschienene Schubert-Lexikon stellte dazu fest: »Wann die Sinfonie über ihn an seinen Bruder in Graz gelangte, ist nicht bekannt, da die Erinnerungen und brieflichen Informationen (Deutsch, [*Erinnerungen*, S.] 3, 88, 222, 497 u. 512), die er viele Jahre später verschiedenen Adressaten übermittelt

hat, in sich widersprüchlich sind, nicht zuletzt in Bezug auf die Widmungsbestimmung der Sinfonie.« Demnach hatte Schubert angeblich die Sinfonie im Jahre 1823 dem Musikverein in Graz als Dank für seine Ernennung zum Ehrenmitglied gewidmet und geschenkt. Als Beweis dafür wurde von Anselm Hüttenbrenner ein Dankschreiben angeführt, datiert mit 20. September 1823.

Die Entdeckung der Halb-Sinfonie ist dem Wiener Dirigenten Johann Herbeck zu verdanken, der unermüdlich nach Schubert-Autographen suchte und dank dessen viele Manuskripte noch heute erhalten sind, die sonst vielleicht im Laufe der Zeit verlorengegangen wären. Herbeck hörte bereits 1860, daß Anselm Hüttenbrenner bisher Unbekanntes von Schubert aufbewahrte. Er suchte ihn am 1. Mai 1865 in Graz unter dem Vorwand auf, dessen eigene Kompositionen in Wien dirigieren zu wollen. Hüttenbrenner bot ihm bereitwillig das Original der h-moll-Sinfonie an, obwohl er sich auch mit einer Kopie zufriedengegeben hätte, wie Herbeck in seinen Memoiren berichtete. (Das Schubert-Lexikon kam infolgedessen zu dem Schluß, der von einigen Forschern später erhobene Vorwurf, das Manuskript bewußt zurückgehalten zu haben, träfe Hüttenbrenner wohl zu Unrecht.) Herbeck leitete am 17. Dezember 1865 in Wien die Uraufführung der beiden vollständigen Sätze. (Es wirkten dabei 106 Musiker mit – ein Orchester also mit sehr großer Streicherbesetzung und verdoppelten Bläsern). Bereits Herbeck empfand das Fehlen weiterer Sätze als Manko; zum ›Notfinale‹ wählte er bei dieser Gelegenheit den furiosen Schlußsatz der dritten Sinfonie. Die Halb-Partitur erschien 1867 bei Spina in Wien; dabei erhielt sie erstmals die Bezeichnung ›*Unvollendete*‹. Herbeck behielt offenbar zunächst das Manuskript. Anselm Hüttenbrenner verstarb 1868, und nach Herbecks eigenem Tod im Jahr 1877 wurde auch die Halb-Partitur von Nicolaus Dumba erworben, 18 Jahre nach dem Kauf der Klavierskizzen, wobei er das Titelblatt links unten signierte. Die Manuskripte zum Scherzo wurden erstmals durch Friedländer bekannt, der sie 1883 bei Dumba einsehen durfte und im Jahr 1887 in Berlin darüber publizierte. 1885 erschien die *Unvollendete* in der alten Schubert-Ausgabe zu Leipzig; der Abdruck der Skizzen folgte im Revisionsbericht I (13) zur Serie I der Gesamtausgabe. Als Dumba im Jahr 1900 starb, vermachte er Partitur-Fragment und Skizzen der Gesellschaft der Musikfreunde, in deren Archiv das vereinte Material seit dem 7. März 1901 liegt. Der Scherzo-Entwurf wurde 1923/24 auch durch die Faksimile-Ausgabe des Münchner Drei-Masken-Verlags zugänglich. Erst 1967 entdeckte Christa Landon eine weitere, bisher unbekannte Partiturseite im Archiv des Wiener Männergesangsvereins mit den Takten 10 bis 20 des Scherzo. Dieses Blatt ist unvollständig instrumentiert und war, da eine Seitenzahl fehlt, offenbar nie im Besitz Hüttenbrenners. Angaben der Entdeckerin zufolge wurde dies Blatt aus der Partitur herausgeschnitten. Sie vermutet, daß es zunächst im Besitz der Schubert-Familie verblieben und später an den Männergesangsverein gegangen war (eine Andenkengabe?). 1978 brachten Walther Dürr und Christa Landon bei Katzbichler eine aktualisierte Faksimile-Ausgabe von Partiturfragment und Skizzen (ohne Leerseiten) heraus; die neue Urtext-Ausgabe des gesamten Materials erschien nebst Revisionsbericht schließlich 1996 im Rahmen der Neuen Schubert-Ausgabe sowie als Taschenpartitur bei Bärenreiter (darin leider ohne kritischen Bericht).

Dies wäre allerdings auch schon alles, was man über die *Unvollendete* mit größerer Sicherheit sagen kann. Sämtliche darüber hinausgehenden Behauptungen bleiben Spekulation, solange sich die Quellenlage nicht verbessert oder philologische Untersuchungen neue Erkenntnisse bringen. Schon über die Entstehungszeit des Werkes gibt es Zweifel: Als einziger direkter Nachweis gilt das Datum auf der Titelseite; Schuberts üblichen Gepflogenheiten zufolge sollte es den Beginn der Komposition angeben. Als weiteres Indiz zur Entstehung der Sinfonie wird das Dankschreiben vom 20. September 1823 gewertet. Dies und die nicht unberechtigte Annahme, daß der Klavierentwurf einige Zeit vor der Partitur entstanden sein müßte, führte schließlich zu der These, Schubert habe die Sinfonie im Sommer 1822 entworfen und irgendwann zwischen dem 30. Oktober 1822 und Herbst 1823 in Partitur weitergeführt. Als weiteres Indiz wird von manchen Autoren noch ein anderes Dokument aufgeführt, das angeblich inhaltlich mit den beiden Sätzen der Sinfonie korrespondieren und eine Art ›Programm‹ darstellen soll. Dabei handelt es sich um jenen *Mein Traum* betitelten Text, angeblich vom 3. Juli 1822, der durch ein Bleistift-Manuskript aus dem bei Ferdinand Schubert befindlichen Nachlaß und durch eine Abschrift von Schober bekannt geworden ist. Darüber hinaus jedoch findet sich in allen erhaltenen Dokumenten aus Schuberts Zeit nicht der geringste Hinweis auf die Sinfonie! Der Komponist erwähnte sie nicht einmal in dem bekannten Brief an Joseph von Spaun vom 7. Dezember 1822, in dem er seine Werke der letzten Monate aufgeführt hat, und zwar nach

eigenen Worten ausdrücklich »alles, was ich von mir und meiner Musik sagen konnte«. Dieser Brief vermag zumindest Zweifel an der Richtigkeit der angenommenen Entstehung des Entwurfes im Sommer 1822 zu wecken.

Zu hinterfragen wäre auch die *Traum*-Erzählung als ›Programm‹: Scherings Analyse und die von ihm festgestellten Korrespondenzen zwischen Text und den ersten beiden Sätzen sind zwar schlüssig, doch ist seine Bemerkung, das Werk sei »deshalb unvollendet gelassen worden«, reine Spekulation. Die unterhalb des mit Bleistift geschriebenen Manuskripts vermerkte Datierung und auch der Titel sind im Übrigen nach Auskunft des Schubert-Lexikons nicht einmal autograph und stammen eindeutig von Ferdinand Schubert. Eine umfangreiche Echtheitsprüfung und Schriftanalyse wurde meines Wissens bisher nicht angestellt; entsprechende Ergebnisse wurden zumindest bisher nicht publiziert. Es gibt jedenfalls keinen eindeutigen Datierungs-Nachweis für die *Traum*-Erzählung. Inzwischen hat sich des Weiteren herausgestellt, daß Josef Hüttenbrenner zu unbekanntem Zeitpunkt und aus unbekanntem Grund jenes angebliche Dankschreiben Schuberts an den Steiermärkischen Musikverein – das in Zusammenhang mit der *Unvollendeten* gebracht wurde, obwohl darin ohnehin nur von einer der Sinfonien, nicht aber einer bestimmten Sinfonie die Rede ist – gefälscht hat. Das Schubert-Lexikon stellt dazu fest: »Allein die Formulierung ist für Schubert untypisch; darüber hinaus hat Schubert Briefe nie in dieser Schreibweise unterzeichnet. Die Unterschrift wurde vielmehr in auffälliger Weise nach der reinschriftlichen Titelblatt-Seite der *Unvollendeten* in das Schreiben hineinkopiert. Unerklärlich bleibt, was Hüttenbrenner, auf den diese Manipulation zurückgehen wird – denn wahrscheinlich hatte nur er zu dieser Zeit Zugang zur handschriftlichen Partitur – damit bezweckte.« Der in verschiedenen Faksimile-Reproduktionen zugängliche Brief selbst ist »erkennbar nicht autograph, sondern in einer typischen Kanzleischrift verfaßt«, wie Ernst Hilmar mitteilte. Sogar die Authentizität der Titelseite der Sinfonie ist in Teilen anzuzweifeln: Die Schriftzüge der Zeile mit der Datierung weichen von denen des eigentlichen Titels ab, und Hilmar wies in seiner bedeutenden Studie ›Datierungsprobleme im Werk Schuberts‹ darauf hin, daß Schubert »auf seinen Reisen bei der Datierung seiner Werke konsequent auch den Aufenthaltsort angegeben« hat; »nur bei den in Wien entstandenen Kompositionen fehlt die Ortsangabe«. Schubert hätte mithin bei einem in Wien begonnenen Werk kaum »Wien den 30. Octob. 1822«, sondern allenfalls »30. Octob. 1822« geschrieben. Bemerkenswerterweise ist sogar der Anfang der Klavierskizze nicht mehr auffindbar, auf deren erster Seite Schubert möglicherweise, wie auch bei anderen Entwürfen, den Beginn der Komposition datiert haben könnte. Dies ist insbesondere denkbar, weil auf der ersten Seite der Partitur der *Unvollendeten* rechts oben ein Datum fehlt (bei Schubert der übliche Ort; vergl. z. B. die Partitur der *Großen*), und wenn man akzeptiert, daß die Datierung auf der Titelseite der Partitur manipuliert wurde. Sämtliche der spärlichen Sekundär-Dokumente zur Entstehung der Sinfonie sind also entweder Fälschungen oder zumindest fragwürdig. Dies ist nicht erst seit Neuestem bekannt. Entsprechende Fragen und Hinweise verschiedener Wissenschaftler wurden jedoch in den letzten 180 Jahren von weiten Teilen der Schubert-Forschung stets geflissentlich übersehen. Diese Zweifel wie auch die innovative, dem Eindruck nach noch über die *Große C-Dur-Sinfonie* hinausgehende Anlage der *Unvollendeten* führten schließlich sogar dazu, daß verschiedene Forscher eine spätere Entstehungszeit des Werks angenommen haben. Die Ähnlichkeit des Scherzo-Themas mit dem Beginn des Es-Dur-Trios von 1827 galt dabei als mögliches Indiz.

Die Entstehungs-Umstände der Sinfonie wären allenfalls durch das Auftauchen bisher unbekannter Dokumente und Musik-Manuskripte, neue technische Datierungsmethoden, Wasserzeichen- und Papier-Forschungen oder weitere Schriftvergleiche zu ermitteln bzw. zu bestätigen. Bedauerlicherweise hat die Schubert-Forschung hier aber nach wie vor Defizite. Wasserzeichen-Untersuchungen und Papiervergleiche an Manuskripten von Schubert sind bisher im Wesentlichen nur von Ernst Hilmar und Robert Winter vorgenommen worden. Winter hat seine Befunde in dem grundlegenden Aufsatz ›Paper Studies and the Future of Schubert Research‹ vorgestellt, der in dem von Eva Badura-Skoda herausgegebenen Band *Schubert-Studies* 1978 in Cambridge veröffentlicht wurde. Er forderte darin dezidiert weitere Untersuchungen. Sein Appell verhallte in der Forschung ungehört: Papierforschungs-Studien zur *Unvollendeten* der letzten 25 Jahre sind bisher ebensowenig bekannt geworden wie eine philologische Analyse all ihrer Quellen. Für die *Unvollendete* scheint Winters Aufsatz zunächst von geringerer Bedeutung, da er seine Untersuchung auf 120 Manuskripte der letzten sechs Lebensjahre Schuberts

beschränkte, also von 1823 bis 1828. Wir können ihm allerdings entnehmen, daß für die *Unvollendete* in der Tat ein Papier benutzt wurde, auf welches weitere Hauptwerke des Jahres 1822 notiert wurden (z. B. die *Wanderer*-Fantasie). Interessant ist auch die Information, daß die Sinfonie offenbar nicht auf solchen Papiersorten niedergeschrieben wurde, wie sie Schubert 1823 benutzte (Winters Typen Ia, Ib, IIa und IIb). Winter spezifizierte aber leider nicht, ob er seine Worte auf die Partitur oder die Skizze bezieht; beide sind überdies auf unterschiedlichen Papieren notiert (die Sinfonie auf einem 16-zeiligen, der Klavierentwurf auf einem 14-zeiligen Querformat).

Hinzu kommen gewisse weitere Schwierigkeiten: Ernst Hilmar hat in seinem erwähnten Aufsatz darauf hingewiesen, daß »Wasserzeichen und vor allem auch deren Varianten nur einen gewissen zeitlichen Umkreis fixieren und zu einer genaueren Bestimmung ein Vergleich des jeweiligen Autographs mit anderen in Frage kommenden Manuskripten aus der Zeit die unbedingte Voraussetzung bildet. Eine zusätzliche Schwierigkeit ergibt sich dadurch, daß Schubert bemerkenswert häufig schon einmal beschriebenes Papier zu einem späteren Zeitpunkt für die Konzeption oder Niederschrift eines weiteren Werkes verwendet hat.« Zu ergänzen wäre hier die auch von Winter erwähnte Möglichkeit, für bestimmte Kompositionen oder Entwürfe Restbestände älterer Papierstapel aufzubauchen, was zu weiteren Unwägbarkeiten der Datierung führt. Ähnliche Probleme ergeben sich für das von Hilmar beschriebene Verfahren zum Schriftenvergleich. Seinem Aufsatz kann man immerhin entnehmen, daß der in der Partitur der *Unvollendeten* verwendete Baßschlüssel einer Gestalt entspricht, die bei Schubert insbesondere in den Jahren 1821 und 1822 üblich war; die auffällige, oftmalige Abwärtshaltung rechts des Notenkopfes in der Halb-Partitur wäre laut Hilmar ebenfalls typisch für den Zeitraum vom Frühjahr 1820 bis etwa Sommer 1822. Beide Studien scheinen also eine grobe Entstehungszeit der Sinfonie in den Jahren 1821/22 vorsichtig zu bestätigen und eher gegen eine Komposition nach 1822 zu sprechen. Schering hat bereits als zusätzliche Argumente Ähnlichkeiten des Sinfonie-Fragments mit den Liedern *Grablied für die Mutter* (1818), *Der Unglückliche* (1821) und *Ihr Grab* (1822) ins Feld geführt. Doch auch hier fehlen weiterführende Untersuchungen, und jede sichere Schlußfolgerung wäre verfrüht.

Schuberts Unvollendete als viersätziges Ganzes

Die heute allgemein akzeptierte These besagt, Schubert habe die Sinfonie aufgegeben. Spekulationen darüber, ob und warum sie abgebrochen wurde oder nicht, lassen sich jedoch aus den Manuskripten weder stützen noch widerlegen. Der dritte Satz wurde ohnehin in der Skizze komponiert und enthält alles, was Schubert für die spätere Ausarbeitung benötigte. Die ersten Takte sind sogar in voller Instrumentierung vorhanden. Zwar bricht die Partitur danach ab, doch nicht einmal das von Christa Landon aufgefundene zweite Partiturbblatt des Scherzo würde wirklich beweisen, das Schubert diesen Satz nicht doch irgendwann auf einem bis heute verlorenen Manuskript fertiggestellt hätte, denn diese eine Seite bricht an genau jener Stelle ab, wo Schubert einen Schreibfehler beging: Er pflegte von oben nach unten zu instrumentieren; auf dieser Seite kam er dabei durcheinander und vertauschte Klarinetten und Fagotte – mithin durchaus ein Grund, das Blatt zu entfernen (auch wenn es in den erhaltenen Sätzen des Manuskripts ähnliche Schreibfehler gibt, die stehen geblieben sind). Er notierte in den allerletzten Schriftzügen auf dem Blatt sogar ausdrücklich noch »Fagotti« und »Clarinetti« an den linken Rand, um sich diesen Fehler zu vermerken. Ob Schubert also die Partitur des Scherzos zu Ende gebracht hat, ließe sich derzeit zwar nicht beweisen, aber auch nicht restlos widerlegen.

Der Brauch, die beiden erhaltenen Sätze für sich aufzuführen, führte schnell zu der allgemein akzeptierten Behauptung, sie bildeten in sich ein »vollendetes« Ganzes. Doch schon das im Entwurf komponierte Scherzo beweist unwiderlegbar, daß entsprechend damaligen Formverständnisses ein zweisätziges sinfonisches Werk in h-moll, das mit einem Andante in der Dominante und in unüberhörbarer Erwartungshaltung endet, undenkbar wäre. Es stellt sich daher die Frage, wie man überhaupt als Rezipient oder als ausübender Musiker mit dem Fragment umzugehen hätte. Noch bis heute wissen viele Zuhörer – von volkstümelnden Biographien, uninformativen Programmheften und CD-Booklets im Regen stehen gelassen – nicht einmal, daß ein immerhin im Entwurf komponierter dritter Satz von Schuberts Hand

überhaupt existiert. Manche Komponisten des 20. Jahrhunderts haben ungeachtet der Quellenlage zur *Unvollendeten* sogar ein ganz neues Scherzo und Finale komponiert! Von daher mutet besonders tragisch an, daß Schubert – wie auch später Bruckner mit seiner unvollendeten Neunten – nicht zuletzt aufgrund der von sogenannten ›Fachleuten‹ selbst betriebenen Legendenbildung in der Nachwelt mit seinen eigenen Absichten scheiterte, weil seine Sinfonie nicht in viersätziger aufführbarer Form überliefert wurde.

Wie wäre eine Fertigstellung der Sinfonie überhaupt zu realisieren? Eine stilnahe Instrumentierung des Scherzo nebst kompositorischer Ergänzung des rudimentär skizzierten Trios ist zumindest keineswegs unmöglich. In der Praxis haben sich allerdings entsprechende Versuche, die bereits bis auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts zurückgehen, nicht durchgesetzt. Neben der Legendenbildung hat dies – wie im Falle der Aufführungsfassungen beispielsweise von Mahlers Zehnter – vor allem auch damit zu tun, daß in den meisten Fällen das Aufführungsmaterial nur leihweise zu bekommen ist. Die meisten Orchester haben die Stimmen zum 1. und 2. Satz der Sinfonie ohnehin im Archiv; warum sich die Mühe machen, dann für teures Geld ein Orchestermaterial zu einem Scherzo auszuleihen, das ohnehin nicht ganz original ist? Bis zur hier vorgelegten Edition war immerhin keine käufliche Ausgabe von Orchesterstimmen zum Scherzo der Sinfonie erschienen. Hinzu kommt, daß viele der Vervollständigungen stilistisch mehr oder weniger fragwürdig sind: Der prominente Schubert-Forscher Brian Newbould war beispielsweise der erste Bearbeiter, der in seiner Instrumentierung des Scherzos aus den Achtziger Jahren überhaupt berücksichtigte, daß Schubert für Inventionshörner und Naturtrompeten komponierte! Und schließlich vor allem: Würde nicht, so glaubt man, ein vergleichsweise leichtes Scherzo nach dem ›verklärenden‹ Andante die Sinfonie auf eine Ebene des allzu Irdischen, Trivialen ›hinabwürdigenden‹?

Umso drängender stellt sich die Frage nach dem Finalsatz, von dem es angeblich keine Spur gibt. Doch bereits kurz nach Auffinden der *Unvollendeten* durch Herbeck vermutete der britische Schubert-Forscher und Autographensammler George Grove, daß die beinahe 400 Takte lange erste Zwischenakt-Musik in h-moll aus Schuberts Bühnenmusik zu *Rosamunde, Prinzessin von Zypern* (D 797/1) das ursprüngliche Finale der Sinfonie gebildet haben könnte. Schon bei der Londoner Erstaufführung der Sinfonie am 5. Februar 1881 wurde daher auf seine Anregung hin erstmalig diese *Entre=Act* als Finale verwendet. Philologisch ist diese These leider nicht ganz wasserdicht, denn die Instrumente der undatierten *Entre=Act*-Partitur sind anders angeordnet als die in der Sinfonie (dort hatte Schubert die Flöten auf zwei Systeme verteilt, während sie in der *Entre=Act* in einem System zusammengezogen sind). Außerdem ist laut Robert Winter die *Entre=Act* auf einem Papier notiert, das Schubert erst ab etwa Herbst 1823 zu verwenden begann, mithin einem anderen Papier als die ersten beiden Sätze. Dies hatte Maurice E. Brown im Vorwort seiner Eulenburg-Ausgabe der *Rosamunde*-Musik schon 1969 festgestellt. Doch bei meiner Durchsicht des Manuskripts in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek bemerkte ich, daß die *Entre=Act* mit einer dunklen, älteren Tinte und dicker Feder niedergeschrieben wurde, welche nicht mit den erhaltenen anderen Manuskripten zu *Rosamunde* übereinstimmt, aber den Schriftzügen der Sinfonie durchaus ähnelt.

Ursprünglich war die *Entre=Act* auch nur mit *Allegro moder^{to}* überschrieben, ganz wie der Kopfsatz der Sinfonie. Schubert machte aus dem Kürzel für *moderato* erst nachträglich ein *molto* und verlangsamte das Tempo so zu *Allegro molto moderato*. Die Satzüberschrift *No.1 Entre=Act nach dem 1. Aufz.* ist jedoch eindeutig nachträglich an den oberen Rand des Blattes gequetscht worden, wo gerade noch Platz war, mit erkennbar dünnerer Tinte und feinerer Feder, wie sie mit anderen erhaltenen *Rosamunde*-Handschriften übereinstimmt. Die Partitur – ursprünglich schlicht ein *Allegro moderato* h-moll für Orchester – war also vermutlich bereits vor der Eingliederung in die Bühnenmusik im November 1823 fertig. (Aufgrund der unsicheren Datierung der ersten drei Sätze wäre nicht einmal ausgeschlossen, das sie erst nach diesem h-moll-Satz komponiert wurden, was einige Widersprüche erklären würde.) Mithin ist nicht unmöglich, daß der Satz von Schubert tatsächlich als Finale der Sinfonie vorgesehen war; man kann sich eigentlich keinen anderen Verwendungszweck denken. Dies stimmt mit den Befunden von Gerald Abraham überein, wonach Schubert für das in großer Eile fertigzustellende Auftragswerk etliche frühere Stücke parodiert und nur fünf der zehn *Rosamunde*-Teile neu komponiert hat (Nr. 4, 5, 8, 9 und 10). Immerhin erschien mit Abrahams stilistisch fragwürdiger Ausarbeitung des Scherzo (u. a. Verwendung moderner Hörner) und der *Entre=Act*

als Finale gleichwohl 1972 erstmalig eine insgesamt glaubwürdige Vervollständigung der Sinfonie. Sie hat es jedoch nur zu einer einzigen Schallplatten-Einspielung und wenigen Aufführungen gebracht und ist heute weitgehend vergessen. Weitergehende Schriftvergleiche und Papieranalysen der *Entre=Act* sind bisher nicht veröffentlicht worden, insbesondere auch nicht im Hinblick auf einen etwaigen Zusammenhang mit der *Unvollendeten*. Da diese Frage immerhin auch seit über 120 Jahren im Raum steht, handelt es sich um ein weiteres großes Versäumnis der Schubert-Forschung.

Nicht zuletzt aufgrund der theatralischen Bindung und dem zugrundeliegenden ästhetischen Vorurteil des 19. Jahrhunderts, das sinfonisch-absolute und dramatische Musik strikt voneinander zu trennen sei, wird dieser Orchestersatz von weiten Teilen der Schubertologie bis heute nicht als möglicher Finalsatz zur Sinfonie akzeptiert. Im Gegenteil sind durch diese Theorie die Rechtfertigungsversuche des spekulativen zweisätzigen Ganzen nur lauter geworden – nicht zuletzt, indem man den musikalischen Wert von Scherzo und mutmaßlichem Finale herabzuwürdigen suchte. Verschiedene Überlegungen lassen freilich die These unhaltbar werden, beide Sätze stünden inhaltlich nicht auf der Höhe des Übrigen – ein Vorwurf, der nicht zuletzt auch auf aufführungspraktischen Mißverständnissen beruht: als Finalsatz wäre z. B. die *Entre=Act* schneller, nämlich wie ursprünglich *Allegro moderato*, zu nehmen; auch hinzugefügte kleine Ritardandi stammen wohl erst aus der Umarbeitung zur Bühnenmusik. Im Gegenteil finden sich sogar zahlreiche Verknüpfungen des motivischen Materials des Scherzo wie auch der *Entre=Act* mit den ersten beiden Sätzen der Sinfonie, die den inneren musikalischen Zusammenhang aller vier Sätze stark erhärten: Ein besonderer Motivkern ist die eröffnende Auftaktfigur in Scherzo und *Entre=Act*, die als Erweiterung des Einleitungsmottos der Bässe die Keimzelle der ganzen Sinfonie bildet (h-cis-d, T. 1). Sie verbirgt sich in verschiedenen Varianten schon in der Begleitung des Hauptthemas vom ersten Satz (d-e-fis-g, T. 9/10), in dessen Hauptthema (ais-h-cis-d, T. 16/17), in der Einschleife zum Seitenthema (h-cis-dis-e, T. 41/42), im Seitenthema (d-e-fis-g, T. 46/47), in Umkehrung auch in der eröffnenden Einschleife zum zweiten Satz (Bässe: e-dis-cis-h, T. 1), im Seitensatz zum Hauptthema (fis-gis-a-h, T. 33–35) und in der Gesangsperiode (a-g-f-e, T. 74/75). Es wird in den weiteren Verläufen immer neuen Mutationen unterworfen. In der *Entre=Act* wird dies Kernmotiv zum zentralen Element. Schon Abraham erkannte in seiner Aufführungsfassung, wie der Schluß des Scherzo und der Anfang der *Entre=Act* durch das Motiv (hier: fis-gis-ais-h) miteinander verschweißt werden. Zugleich knüpft das Motiv an das Ende der Durchführung des ersten Satzes an, wo es zwischen Takt 202 und 212 ähnlich rhythmisiert auftaucht – in dieser Form mit entschieden sinfonischem Charakter, wohl bekannt vom Beginn der *Jupiter*-Sinfonie Mozarts. Es markiert mit Beginn des Scherzo einen bedeutenden Umschlagspunkt in der *Unvollendeten*: In den ersten beiden Sätzen setzten alle Themen volltaktig ein; die nach dem schon an Bruckner gemahnenden Unisono-Anfang beginnenden auftaktigen Verarbeitungen sind etwas Neues. In der *Entre=Act* macht Schubert aus diesem Kernmotiv zunächst eine vorwärts stürmende Verkettung, das Hauptthema (T. 7) umkreist die Figur immer wieder, und im weiteren Verlauf des Satzes wird es geradezu mit Besessenheit durchgeführt.

Auch die Form ist originell: Schuberts Idee, die Gesangsperiode aus dem Hauptthema zu entwickeln, ist hoch interessant und sollte heute eher innovativ als rückschrittlich wirken. Noch 70 Jahre später hatte Bruckner im vierten Satz zur Neunten den gleichen Einfall, was ähnliche Konsequenzen hatte – engstirnige Musikologen empfinden auch dort die von Anfang an konsequent so gestaltete, karge Gesangsperiode bis heute als ›unzureichend‹ oder ›rudimentär‹. Es gibt in der *Entre=Act* sogar eine aus dem Hauptthema entwickelte Schlußperiode (T. 68) mit der Qualität eines dritten Themas, das in der Reprise vollständig wiederholt wird. Mit dem machtvollen Unisono (T. 92) weist Schubert ebenfalls auf Bruckner voraus; die ›Kernspaltung‹ des Tons gis in seine Nebentöne g und a (T. 55/56) erinnert sogar an die Leitidee von Bruckners Neunter (dort: 1. Satz, T. 18/19). Die Durchführung (T. 150) verwendet genau wie die des ersten Satzes weitgehend das Kernmotiv und einen neuen Gedanken. Besonders kühn ist die Verschmelzung von Durchführung und Reprise, die wie später bei Bruckner erst mit der Gesangsperiode (T. 211) klar erkennbar ist. In der Coda (T. 321) verwendet Schubert das Kernmotiv für eine furiose Schlußsteigerung und einen kurzen, nahezu beiläufigen letzten Auftritt in Dur.

Es gibt weitere Indizien, die auf die ursprüngliche Selbständigkeit des Satzes hindeuten. Brian Newbould stellte fest, daß die *Entre=Act* eine veritable, wohlproportionierte Durchführung mit zwei Strängen hat, wie sie typisch für Schuberts Sinfoniesätze wäre, nicht aber für seine Bühnenstück-Sonatenformen (z. B. Opern-Ouvertüren), welche grundsätzlich auf solche Doppel-Durchführungen verzichten. Newbould wies auch darauf hin, wie absolut untypisch für ein Bühnenstück das harmonische Design ist: Die Komposition sinfonischer Orchestersätze in h-moll war für Schubert noch ein gewagtes Experiment, denn es gab keine Natur-Trompeten und -Hörner in h. Schubert behalf sich mit Trompeten in E und Hörnern in D (bzw. Hörnern in E im Andante), doch erlaubte ihm das keine ausgedehnten Tutti-Partien in H-Dur, wie sie insbesondere für einen Finalsatz zu erwarten wären, es sei denn, er wäre auf ein eher tragisches Ende hin ausgerichtet. (Schon das Scherzo-Fragment stand symptomatisch für dies Problem: Das Hauptthema ist ein Tutti-Unisono in h-moll, in seiner beantwortenden Verdurung jedoch spielen Holzbläser und Streicher allein.) Wie wahrscheinlich wäre es nun, daß Schubert die Zeit und Mühe solcher Experimente in der Orchester-Satztechnik auf sich nähme, nur um mit einem derart ambitionierten Stück eine Bühnenmusik zu beginnen, welche eine reine Auftragsarbeit zum Broterwerb war, in nur wenigen Wochen fertig zu sein hatte, und für die Schubert nachgewiesenermaßen etliche eigene Werke parodierte? Endgültigen Aufschluß über den Finalsatz der Sinfonie gäbe freilich erst ein etwaiger Klavierentwurf, der aber bis heute ebenso verschollen wäre wie die ersten drei Seiten der Skizze des Kopfsatzes. Seltsam, daß gerade solche Manuskripte verschwunden sind, die Licht ins Dunkel bringen könnten! Die zahlreichen Manipulationen rund um die *Unvollendete* erhärten den Verdacht, daß hier bestimmte Sachverhalte zur Entstehung und Überlieferung aus bisher kaum nachvollziehbaren Gründen offenbar mit Absicht verschleiert werden sollten. Ruht die Lösung des Rätsels bis heute in den Archiven selbstüchtiger Autographensammler?

Zu dieser Ausgabe

Früher erschienene Komplettierungen der *Unvollendeten* waren wenig erfolgreich: Vervollständigungen des Scherzo waren z. B. durch die Verwendung chromatischer Hörner und Trompeten stilistisch wenig glaubhaft; außerdem wurde allenfalls der Letztstand des mutmaßlichen Finales (in der später zugewiesenen Funktion als Zwischenaktmusik) verwendet, nicht jedoch der Originalzustand, der noch von einigen theatralischen Zutaten frei ist. Sie haben sich nicht zuletzt auch deshalb kaum durchsetzen können, weil Stimmen dazu stets nur leihweise erschienen waren. Die erforderliche und hier vorgelegte Neuausgabe hat daher auch ein käufliches Stimmenmaterial. Ein Reprint der ersten beiden Sätze schien angesichts ihrer immensen Verbreitung überflüssig. Man muß freilich der Ehrlichkeit halber sagen: Es bestehen zwar an der Zugehörigkeit des Scherzo-Entwurfs zur Sinfonie von Schuberts Hand keinerlei Zweifel, doch gibt es ungeachtet starker Argumente bisher keinen Beweis dafür, daß der hier vorgelegte Orchestersatz h-moll tatsächlich das Finale bilden sollte. Eine Aufführung dieser beiden Sätze nach der *Unvollendeten* macht es zwar möglich, das Werk als ein geschlossen wirkendes, viersätziges Ganzes zu erleben. Gleichwohl handelt es sich dabei streng genommen um ein Pasticcio. Freilich hat es den Vorzug, im Gegensatz zu manchen anderen Vervollständigungen bekannter Fragmente wirklich zum allergrößten Teil vom Komponisten selbst zu sein (wenn man einmal die notwendige, hier vorgenommene kompositorische Ergänzung des zweiten Trio-Teils außer Acht läßt).

Der Dirigent und Komponist Nicola Samale hatte bereits Anfang der Achtziger Jahre aus Liebhaberei eine Instrumentierung des Scherzos D 759/3 unternommen. Im Zuge unserer Arbeit am Finale-Fragment zu Bruckners Neunter haben wir seit 1986 auch über die hier nun vorgelegte Neufassung von Schuberts Scherzo intensiv nachgedacht. Schon im Sommer 1998 habe ich auf Bitten Samales im ständigem Dialog mit ihm die neue Partitur geschrieben, spieltechnische Anweisungen ergänzt und vor allem im Trio einige Passagen umgearbeitet, zum einen, um strukturelle Zusammenhänge etwa mit dem 2. Satz (vgl. T. 48–52 des ergänzten Trios) weiter zu verstärken, zum anderen als Konsequenz einiger Änderungen in der Instrumentation des Hauptsatzes. Da Schuberts Klavierskizze des Scherzo in der Neuen Schubert-Ausgabe transkribiert wie auch im Faksimile zugänglich ist, konnte hier darauf verzichtet werden, den Entwurf zu unterlegen. Die von Schubert erzeugte erwartungsvolle Stimmung am Ende des Andante legt ein *attacca* folgendes Scherzo nahe. Für diesen Fall wäre allerdings erforderlich, eine dritte Pauke hinzuzuziehen, da

Schubert im Andante Pauke in E, zu Beginn des Scherzo wieder in Fis verlangt. Aufgrund der engen thematischen Anbindung (Schlußmotiv des Scherzo, Anfangsmotiv von D 797/1.) wird außerdem empfohlen, den Schlußsatz ebenfalls *attacca* auf das Scherzo folgen zu lassen. Allerdings setzt dies wiederum eine zusätzliche Pauke voraus, es sei denn, man ändert die von Schubert in D 797/1. verlangte Pauke Fis tief zu *Fis hoch*. Diese Variante wurde hier in Stichnoten beigegeben – nicht zuletzt, da auf den heute leider oft verwendeten Plastikbespannungen Fis tief ohnehin nicht sehr gut klingt.

Bereits Kommentatoren wie Paul-Gilbert Langevin und Harry Halbreich haben den kurzen, lapidaren Dur-Schluß angezweifelt, der in der furiosen Coda kaum vorbereitet scheint, was freilich im Rahmen einer Bühnenmusik nicht so sehr ins Gewicht fällt. Bei meiner Durchsicht des Manuskripts in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek bemerkte ich, daß die Kreuze der Dur-Terz in den letzten Takten von D 797/1. mit einigem Abstand zu den Noten niedergeschrieben wurden. Auch dies läßt vermuten, daß Schubert möglicherweise an einen Schluß des Satzes in moll gedacht haben könnte. Ein Enden des Satzes in moll ist im Zusammenhang der Sinfonie unbestreitbar wirkungsvoll; Brahms kam Jahrzehnte später in seiner vierten Sinfonie zu einem ähnlichen Schluß. Aus diesen Gründen ist eine Variante der Schlußakte in moll als kenntlich gemachte Alternative des Herausgebers beigegeben. Abgesehen davon basiert diese neue Ausgabe auf dem Vergleich früher Ausgaben und der alten Schubert-Ausgabe, wobei einige offenkundige Fehler korrigiert und einige spieltechnische Bezeichnungen ergänzt wurden.

Der Stimnton lag den Studien von Bruce Haynes zufolge im Wien zu Schuberts Lebzeiten zwischen 435 und 445 Hz, unterschied sich also entgegen früherer Annahmen nicht wesentlich vom heutigen Brauch. Die durchschnittliche Größe der Streicher-Apparate in Wiener Orchestern um 1820 lag bei etwa 30 Musikern; bei einer Besetzung mit mehr als 12 ersten Violinen (z. B. bei Akademien und Festkonzerten in großen Sälen) wurden die Holzbläser üblicherweise verdoppelt. Zu berücksichtigen wäre insbesondere die räumliche Trennung der ersten und zweiten Violinen links und rechts auf dem Podium, auf die Schubert unbedingt rechnete, wie die aus der Instrumentierung ersichtlichen komponierten räumlichen Effekte zeigen. Gespielt wurde seinerzeit selbstverständlich auf Darmsaiten und zeitgemäßen Bögen. Die Blasinstrumente schließen Holz-Querflöten, Inventionshörner, Naturtrompeten und eng mensurierte Posaunen ein. Chromatische Zwischentöne waren auf Inventionshörnern nur begrenzt möglich und wurden durch Stopfen mit der Hand erzeugt. Beethoven und Schubert, sogar noch Mendelssohn und Schumann haben Stopftöne nicht nur dennoch akzeptiert und notiert, sondern oft sogar als eigenständige Klangfarbe bewußt verwendet. Solche Töne, die auf modernen Doppelhörnern theoretisch natürlich mühelos sauber zu spielen sind, sollten aufgrund der Farbwirkung unbedingt gestopft ausgeführt werden. Schubert verwendet in der *Unvollendeten* eine ungewöhnlich große Zahl von Stopftönen, sogar noch die große Terz oberhalb des 2. Naturtons (vgl. John Humphries, *The Early Horn – A Practical Guide*, Cambridge 2000). Zur Balance wäre noch anzumerken, daß Hörner und Posaunen seinerzeit um gut ein Drittel kleiner als heutige Instrumente und weit enger gebohrt waren. Je zwei Naturhörner und Naturtrompeten sowie drei eng mensurierte Posaunen sollten wo immer möglich verwendet werden; es gibt glücklicherweise immer mehr vielseitige Spielerinnen und Spieler, die dieses Instrumentarium beherrschen. Aus spieltechnischen Gründen ist es heute üblich, die originalen Altschlüssel der Posaunen im Manuskript in die heute verwendeten Tenorschlüssel umzuwandeln. Dabei sollte nicht übersehen werden, daß Schubert noch mit der Alt-Posaune rechnete. Die Praxis, die erste Posaune mit einem Tenor-Instrument zu besetzen, setzte sich erst Ende des 19. Jahrhunderts durch und wäre hier stilfremd. (Die Stimmen dieser Ausgabe sind jedoch aus lesetechnischen Gründen sowohl im Alt- wie auch im Tenorschlüssel verfügbar.)

© Benjamin-Gunnar Cohrs, 2010 [Direktkontakt: info@benjamingunnarcohrs.com]
—Das Aufführungsmaterial ist käuflich erhältlich.—

Die Vorbereitung der Orchesterstimmen brachte einige Fehler und Errata in der Studienpartitur Repertoire Explorer Study Score 884 ans Licht (vgl. Corrigenda 2010). Die hier vorgelegte korrigierte Dirigier-Partitur stimmt mit dem Aufführungsmaterial überein.