

„Kristallinische Musik“? – Der Kopfsatz der Klaviersonate B-Dur D 960 von Franz Schubert und warum die Exposition wiederholt werden muss

Karin Bernhard

Spätestens in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts ist die Frage nach der Behandlung der Sonatenform zu einem zentralen Gegenstand in der Auseinandersetzung mit Schuberts Musik geworden – und sie hat bis heute an Aktualität kaum eingebüsst. Trotzdem die aktuelle Forschung viele entscheidende Erkenntnisse über Schuberts Formbildungsverfahren zu Tage gefördert hat, wird im Grunde immer noch das von der älteren Forschung geprägte Bild von Schuberts Verwendung des Sonatensatzes als „bergendes Gehäuse“ referiert. Dem steht Adornos Forderung gegenüber, dass „eine wahrhafte Formanalyse Schuberts [...] vor allem der Dialektik nachzugehen (hätte), die zwischen dem vorgesetzten Sonatenschema und Schuberts zweiter, kristallinischer Form waltet und jene Form erst ergibt“, wie er sie in seinem 1928 erschienenen Aufsatz zu Schubert formulierte. Nimmt man diese Forderung als Ausgangspunkt einer musikanalytischen Untersuchung, wird sichtbar, dass die die Form konstituierenden Momente eines Sonatensatzes von Schubert zwar nicht mehr im traditionellen Sinne umgesetzt, dennoch aber nicht suspendiert werden. Vielmehr entsteht durch die Gegenüberstellung, Verflechtung und Verschmelzung zweier grundsätzlich verschiedener formbildender Momente ein mehrdimensionales Gebilde, durch welches sich das aus der harmonischen Disposition erwachsende Prinzip eines Sonatensatzes als einer von mehreren formkonstituierenden Aspekten manifestiert. Schubert distanziert sich damit historisch von einem tradierten Sonatenmodell als eine direkt ins grosse projizierte Kadenz, obgleich er dasselbe zugleich als einen die Form bestimmenden Faktor einsetzt. Am Beispiel des Kopfsatzes der Klaviersonate B-Dur D 960 wird gezeigt, dass der Sonatensatz im Sinne einer Abstraktion realisiert wird, indem ein harmonisch begründetes Sonatenprinzip im Gesamt Ablauf zwar wirksam und intakt bleibt, vor dem Hintergrund des historischen Kontextes gleichzeitig aber umbewertet wird. Mittels der aus der Untersuchung gewonnenen Befunde wird es möglich, konkret zu exemplifizieren, worauf Adorno – der einen musikanalytischen Beweisgang schuldig blieb – im Kern seiner deskriptiven Analyse abgezielt zu haben scheint. Darüber hinaus liefert die Analyse den Beweis dafür, warum die Exposition wiederholt werden muss.