

# Impromptu As-Dur op. 142,2 D 935

Dezember 1827

Schuberts Musik ist, wie kaum eine andere, ausgespannt zwischen den Polen von Traum und Wirklichkeit, rezeptivem Verhalten und spontanem. Der *Frühlingstraum* aus der *Winterreise* formuliert das paradigmatisch: *Ich träumte von bunten Blumen [...] Und als die Hähne krächten, / da ward mein Auge wach, / da war es kalt und finster, / es schriegen die Raben vom Dach [...] Die Augen schließ ich wieder, noch schlägt das Herz so warm.* Der Traum bei Schubert aber ist nicht die illusionäre Kompensation einer, wie er sagte, *miserablen Wirklichkeit*,<sup>186</sup> Sein Traum ist durchsichtig, er weiß, dass er Traum ist, unreal, nichtseiend, sein Klang ist durchzogen von einem Todeston. Unversehens aber geht das im gebräuchlichen Musizieren unter. So hören wir in dem kleinen As-Dur-Impromptu op. 142,2 D 935 mit seiner Wiegenmusik und der Musik des Erwachens, des Aufbruchs in den Mittelteilen oft nur den Wechsel zwischen einem lyrischen Charakter in warm leuchtendem Piano und einem dramatisch heroischen Gestus; alles wird in die Ebene des spontanen Ausdrucks hineingezogen, es fehlt die Innenspannung zum rezeptiven Verhalten. Nach Schuberts Anweisung aber schwebt die Wiegenmusik in einem wie von fernher tönenden Pianissimo-Klang, gehalten von einem verdoppelten Achsenton es, der nur zweimal, T. 14 f. und T. 44 f., unterbrochen wird. Aus diesem Zentrum, im Bann magischer Wiederholung, wäre diese Musik zu meditieren: 70-mal dieses es, dazu der synkopisch gestaute Rhythmus, der das ganze Stück prägt, gestisches Symbol der in sich zurückschlagenden Welle. Vollzieht der Spieler diese beiden Grundelemente, so verändert das seine Spielhaltung, sie wird strenger, er nimmt sich zurück, verliert sich nicht im Wohllaut, er spielt, als spielte er nicht, er lauscht.

Allegretto  
sempre legato

pp

8

Das Beharrende, wiegende »Immerzu« dieser Musik hat Schubert durch die Generalanweisung *sempre legato* unterstrichen. Es fordert, wie so oft gerade in den reich artikulierten langsamen Sätzen, etwa der Sonate in D-Dur D 850 oder der in a-Moll D 784, die Kontinuität eines *inneren* Legato ein. Um es zu realisieren, ist im Thema dieses Impromptu jeweils auf dem letzten Achtel, sozusagen physikalisch präzise, der genaue Umschlagpunkt des Wiegens in der Spielgeste zu realisieren.

Dieses stationäre Schwingen ist indessen kontrapunktiert von einem Zug hinauf und hinaus. Die melodische Linie steigt sanft und unaufhaltsam an und wiederholt dies Steigen in hoher Lage. Dabei ist das unbeirrte Beharren dieser Musik durch irreguläre Schwingungen belebt. So sind die Zeitgestalten innerhalb der Zwei- und Vier-Takt-Gruppen immer anders strukturiert, sie kulminieren verschieden: auf der zweiten Zählzeit T. 1 und 2, 5 und 6, auf der ersten Zählzeit T. 3, auf der dritten T. 7; und am Ende T. 13 f. drängt die Welle nach Schuberts dynamischer Anweisung überraschend zur Eins, so auch in der Reprise T. 35 f. und 43 f. Derart wirkt die Musik dem gleichförmig einschläfernden Gewiege entgegen, dem der Spieler so leicht verfällt. Es mag helfen, die wechselnde Schwingung vorbereitend auch dirigentisch zu erproben, um dabei zu realisieren, wie die sinkende Mittelstimme T. 3 f. *es-d-c* dem steigenden Zug entgegenwirkt, wie eine Geste entsteht, die zurückweichend Raum gibt für den neuen Aufschwung. Dirigierend ist leibhaftig zu erfahren, wie die Melodie gerade am Ende T. 7, wo sie doch eher ausatmen möchte, in der leisen Exstase eines Quintaufstiegs den Höhepunkt des Themas erreicht.

Die dynamischen Eingriffe Schuberts beleben nicht nur die gleichmäßige Schwingung, sie weisen schon in dieser Musik des Verweilens auf die Tendenzen des Ausbruchs. An zwei Stellen ist für einen Augenblick die Magie des Achsentones außer Kraft gesetzt. So T. 14 f., bei der Ausweichung nach f-Moll, und T.35 f. beim chromatischen Abwärtsgleiten des Basses *ges-f-fes-es*. Beides wirkt in diesem Wiegenesang ineinander: ein Beharren, das bleiben will, und eine Sehnsucht, die hinausdrängt.

Was so schwer zu realisieren ist in diesem einfachen Stück, ist nicht nur das Ineinander von Beharren und Drängen - denn immer will sich im Spiel eines vor das andere schieben -, es ist zugleich dieser vollkommene Einstand von schwebendem Tanz und träumend singendem Sprechen. Dabei aber verschieben sich leicht die Balancen zwischen Deklamation und Tanz, denn Schubert artikulierte ähnliche Gestalten verschieden: Überall dort, wo er auf das Legato verzichtet, intensiviert sich die Diktion des Sprechens, so T. 7, 15, 33, 34 f. und 41. In der Reprise, wo der Ausdruck sich harmonisch eindunkelt, zieht das Portato T. 37, 45 sich zum Staccato zusammen, und es ist wie in den von Schubert dynamisch intensivierten Gestalten T. 7, 13 f., als rührte der Traum an die Schwelle des Wachens.

Der Mittelteil überschreitet sie. Mit einem Weckruf zerreißt die Musik den Traum. Dabei greift Schubert die rhythmische Figur des Wiegenthemas auf, verwandelt indessen ihre Zeitgestalt durch den Akzent auf Eins in ein Aufbruchsignal.

The image shows two systems of a piano score. The first system starts at measure 17 and ends at measure 22. It features a complex texture with chords and moving lines in both hands. Dynamics range from forte (f) to fortissimo (ff). The second system starts at measure 23 and ends at measure 28. It continues the complex texture, with dynamics ranging from fortissimo (ff) to pianissimo (pp). The score is in G major (one sharp) and 3/4 time.

Derart entspringt im passiv sehrenden Verweilen der Wille, aktiv aufzubrechen zu neuen Räumen: As-Dur - Des-Dur - ges-Moll. Dieses ges-Moll aber ist die Schranke, an der die Bewegung abprallt. Die rhythmische Kontinuität, von der das ganze Stück getragen ist, zerbricht, der Aufruf wird T. 25 und 27 zum Aufschrei von einer Intensität, die an den *Doppelgänger* erinnert, wo es heißt: *und ringt die Hände vor Schmerzengewalt*. Wie in dem Lied stürzt in dem Moment äußerster Energieentfaltung, mitten in der Kulmination T. 25 ff., der Klang ein - ein Zusammenbruch, wie er sonst nur bei Mahler sich ereignet, doch hier auf engstem Raum. Die Musik verlangt von dem Spieler in dem erbitterten Gestus des »Vorwärts« plötzlich innezuhalten, um bestürzt zurückzuweichen, und dies in einem Fast-Nichts an Tönen zu realisieren.<sup>187</sup> Nach dem zweiten Ansturm T. 27 ff. wechselt, nach dem expressiv noch hoch aufgeladenen Doppelschlag, die Geste des »Vorwärts« jählings in die einer Ergebung, eines Zurücksinkens in den Traum, wie es in der *Winterreise* heißt: *Die Augen schließ ich wieder*.

Die Reprise der Wiegenmusik aber vergisst nicht, was geschah. Statt wie anfangs sehnsüchtig auszulangen in die Höhe, neigt sich der melodische Bogen des Nachsatzes, und chromatisch gleitet der Bass abwärts T. 35 ff. *ges-f-fes-es*. Durch die dynamische Intensivierung T. 35 f. zieht sich die Musik wie im Schmerz zusammen. Selbst die Coda will sich nicht beruhigen: Ein Crescendo T. 48 auf dem letzten Achtel signalisiert ein letztes Aufbäumen, bevor die Musik in einem Ritardando sich ergibt. Vielleicht deuten die kleinen Varianten der Artikulation - die fehlenden Legatobögen T. 33 rechts und T. 41 oben und unten sowie das Staccato T. 45 und der Schluss: piano statt pianissimo - auf einen Klang, der karger, nüchterner ist, fast ausdruckslos, und noch weniger sich selbst genügt. So spricht sich am Ende der Reprise die Trauer aus, dass kein Ziel und keine Erfüllung sich zeigen will. Die Wiegenmusik dieses Impromptu kommt aus der Sphäre der Mignon, ihrer Sehnsucht *nach jener Seite*, wie es in ihrem Lied heißt, und ihrer Bitte zu verweilen: *So laßt mich scheinen, bis ich werde*.

Im Trio, einem Notturmo, öffnen sich die Räume der Nacht, es löst sich die scharfe Kontur der Gestalten auf, wie aus den Tiefen des Unbewussten drängt der Klang hervor. Doch bleibt die Struktur bezogen auf das Allegretto, bleibt gebannt an den synkopischen Rhythmus, die Dreitaktschwingung ist triolisch potenziert, das Wiegen verwandelt sich in ein Wogen. Es ist, als wäre die Wiegenmusik nun selbst von dem Sturm ergriffen.

Diente die Harmonie dort der Melodie, so wird sie hier von ihr überflutet, taucht nur in Bruchstücken auf, zuweilen scheint es ungewiss, welche Linie führt, die obere oder die untere, wo genau sie beginnt, dazu wandert sie rhythmisch, erscheint auf dem ersten, zweiten oder dritten Achtel der Triole. Der erste melodische Impuls regt sich unten rechts *des-d-es-es* (T. 2 f.), beginnend auf dem zweiten Achtel der letzten Triole, imitatorisch gefolgt von der Oberstimme T. 3 ff. *as-a-b-as-ges-f* So sich neigend, schließt die Melodie an die Schlussfigur des Allegretto T. 45 f. an, dehnt in der Wiederholung T. 5 ff. die Entspannungsphase aus, wobei mit T. 9 die untere Stimme die Führung übernimmt, *c-b-as-ges-f* sekundiert von den nachschlagenden Sexten oben. So zeichnet sich im nächtlichen Ungefähr eine zarte genaue Spur ab. Bei Schubert schon finden wir zuweilen jene bestimmte Unbestimmtheit, die später im Impressionismus prinzipiell wird.

Auch die Tonart des Trios ist bezogen auf das Allegretto. Es siedelt auf der Subdominantenebene Des-Dur bzw. des-Moll, eben jener Ebene, in der die Musik des Aufbruchs vorher strandete (Des-Dur strebt als Dominante weiter nach ges-Moll, als Subdominante weist sie zurück nach As-Dur, T. 24 ff.). Mit einem Gewalttakt versucht sie nun im Mittelteil die modulatorische Bewegung voranzutreiben, neuen Raum zu gewinnen.

13

17 *8va*

22

26

*cresc.*

*ff* *sfz* *sfz* *sfz*

*p*

*decresc.*

*trill*

Mit einer Geste äußerster Entschlossenheit, angemahnt von einem Crescendo T. 19 ff., treibt sie über das im Allegretto erreichte ges-Moll von T. 25 hinaus und strebt von einem als fis-Moll notierten ges-Moll T. 21 weiter nach A-Dur, das in Wirklichkeit ein Heses-Dur ist, und sie verharrt dort in dieser den Quintenzirkel öffnenden Ferne, hält den Klang volle sieben Takte fest, hämmert zuletzt mit den drei Sforzati T. 27 wie gegen die Schranke des eigenen Klanges an. Der folgende Takt duldet so wenig eine Entspannung wie die Stauungsklänge T. 25 und 27 im Allegretto, im Text findet sich kein Diminuendo, aber auch keine Sforzati. Es ist, als wären die Schreie der Sforzati von der stürzenden Klangflut übertönt. Und wie dort T. 26 fällt der Klang T. 29 subito piano ab, verliert sich in dem Geräusch des tiefen Trillers auf *fis* bzw. *ges*. So hat Schubert den katastrophischen Augenblick des Allegretto auskomponiert, gesteigert ins Ungeheure. Die Ausfahrt erreicht kein Ziel, in dem sie Ruhe fände. Sie wird von der erreichten Ferne zurückgeworfen in ihren Anfang. Und mit dieser Entwicklung im Großen, wie sie auf der Höhe ihrer Kulmination sich staut und abbricht, korrespondiert im Kleinen die zurückschlagende

Welle des synkopisch gestauten Grundrhythmus; darum ist er vom Spieler bewusst, in unnachgiebigem Duktus durchzuhalten.

Wenn die Schlussgruppe T.45 ff. sich chromatisch sinkend *f-fes-es* in der Mittelstimme der Wiederkehr des Allegretto entgegenneigt, so spricht daraus die Trauer über die Reproduktion desselben, den mythisch unabänderlichen Kreislauf. Der Spieler wird sich fragen, wie das Wissen um die innere Geschichte, die sich in dieser Musik abspielt, die Wiederholung des Allegretto verändert. Wie erscheint nun der Ton der Sehnsucht? Unversehrt, wie durch ein Wunder neu erstehend nach den Katastrophen? Oder erleicht?

In der Miniatur dieses Impromptu spiegelt sich ein Konflikt, wie Schubert ihn wieder und wieder in den großen Sonatenhauptsätzen, etwa in den ersten Sätzen der Sonaten D-Dur, G-Dur, a-Moll D 845 oder B-Dur, ausgetragen hat. Hier wie dort treffen die Schubert sehen Archetypen unvereinbar aufeinander: der mütterlich wiegende, kreisende Archetypus und der ausfahrende des Wanderers. Wie dieser das weibliche Ideal des Bleibens aufstört, so wird der männliche Trieb aufzubrechen in immer neue Räume zurückgeschleudert, er stürzt jeweils mitten in der Kulmination der Entwicklung ein, dort in der weitesten harmonischen Ferne, wo er den Quintenzirkel aufbiegt. Ein *Subito piano* stoppt an diesen Stellen die Bewegung, verwehrt jede Entspannung, zerstört den organischen Fluss, schlägt das Werk zum Torso. Es gibt keine Versöhnung zwischen beiden Archetypen. Am dunklen Horizont ihrer Geschichte aber steht unverwandt der Klang der Mignon, jenes dritten Archetypus in Schuberts Musik, der Gestalt einer unstillbaren Sehnsucht, welche der Utopie die Treue hält. Von den großen Werken her gesehen, vertieft sich so die Ansicht der Miniatur dieses bescheidenen Klavierstundenstückes.

*Renate Wieland*

*Die Analyse des As-Dur-Impromptu D 935 ist unter dem Titel  
Traum und Wirklichkeit bereits erschienen in  
Üben und Musizieren 23 (2006), S. 60-63.  
Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Schott-Verlages.*