

Die Ergänzung der C-Dur-Sonate D840 Schuberts durch Ernst Krenek: Die Schubert-Interpretation des Berliner Kreises

YAMAGUCHI Makiko
Universität Osaka, Osaka

0. Einleitung

Es ist bekannt, dass der Komponist Ernst Krenek (1900-1991) Franz Schubert hoch schätzte[1]. Außerdem hatten seine guten Freunde, Eduard Erdmann (1896-1958) und Artur Schnabel (1882-1951), die beide Pianisten und Komponisten waren, Interesse an Schubert. Artur Schnabel und Eduard Erdmann waren, nach András Schiff, „wahrscheinlich die beiden einzigen Pianisten von Rang vor dem zweiten Weltkrieg, die versuchten, die Sonaten [von Schubert] bekannt zu machen“[2]. Dass es Erdmann war, der Krenek den Reiz der Musik Schuberts erkennen ließ, erwähnte Krenek selber gelegentlich.

In meiner bisherigen Forschung gilt meine Aufmerksamkeit der Frage, wie die Aktivitäten des Berliner Kreises um Schnabel dazu beitrugen, dass Schuberts Sonaten heute als wichtiger Teil des Repertoires von Pianisten anerkannt sind. Auch fand ich viele Gemeinsamkeiten in den verschiedenen Schubert-Interpretation von Schnabel, Erdmann, und Krenek. Bemerkenswert ist nicht nur die Häufigkeit, mit der Schuberts Sonaten aufgeführt wurden, sondern auch der hohe Grad an Originalität, mit dem man im Berliner Kreis diese Sonaten zu interpretieren pflegte. Man kann sagen, dass die Ergänzung von Schuberts C-Dur-Sonate D840 durch Krenek auf Anregung Erdmanns[3] neben der Neubewertung Schuberts ein weiteres wichtiges Resultat der „Entdeckung des Klavierwerks [Schuberts]“[4] durch den Berliner Kreis ist. In der vorliegenden Studie werde ich mich mit Kreneks Ergänzung beschäftigen und erklären, in welchen Punkten Krenek Schuberts Kompositionstechnik schätzte und wie er diese in seiner Ergänzung anwendete.

Zunächst möchte ich einige frühere Forschungen über Kreneks Ergänzung der C-Dur-Sonate erwähnen. M. L. Benson behandelt Ergänzungen der Sonate D840 von verschiedenen Interpreten und Komponisten und vergleicht die verschiedenen Ergänzungen strukturell[5]. Es ist interessant, dass er über die Ergänzungen aus jüngerer Zeit mit den Komponisten, die diese Ergänzungen machten, Interviews durchführte und dass er selber eine Ergänzung machte. Aber er erläutert ältere Ergänzungen, wie die Kreneks, ohne auf die Gedankenwelten, aus der diese Interpretationen oder Ergänzungen hervorgingen, einzugehen. Ferner findet Kreneks Ergänzung in einem Aufsatz über Kreneks Schubert-Rezeption von M. Schmidt Erwähnung[6]. Jedoch geht er nicht auf Einzelheiten der Ergänzung von Krenek ein.

Die von Krenek ergänzte Sonate wurde 1922 von Erdmann uraufgeführt und im nächsten Jahr von Universal Edition herausgegeben[7]. Als der Pianist Ray Lev 1947 zum ersten Mal die Sonate mit Kreneks Ergänzung aufnahm, schrieb Krenek den Begleittext und erklärte die

Struktur der Sonate und seine eigene Ergänzung[8].

Im folgenden Teil möchte ich kurz auf die Entstehung und die Veröffentlichung der Sonate D840 und ihre Position innerhalb der Klaviersonaten Schuberts eingehen. Dann werde ich einen Überblick geben über Erdmanns- und Kreneks Verständnis von Schubert, und ihrer Einschätzung von Kreneks Ergänzung der C-Dur-Sonate. Zuletzt analysiere ich Kreneks Ergänzung anhand seines Begleittexts.

1. Schuberts Klaviersonate C-Dur D840

Die Klaviersonate C-Dur D840 ist die Letzte der unvollendeten Sonaten von Schubert. Die ersten zwei Sätze dieser im Jahre 1825 komponierten Sonate sind vollendet doch der dritte Satz „Menuett“ und der vierte Satz „Rondo“ sind unvollendet. 1839 schenkte Schuberts Bruder Ferdinand das Autograph Robert Schumann und erst 1861 wurde es mit dem Titel "Reliquie" von Whistling in Leipzig veröffentlicht. Bis zur Veröffentlichung war das Autograph im Ganzen verwahrt, aber gegenwärtig sind die Blätter über Bibliotheken in Wien, Cambridge, Paris, und Berlin verteilt. Wie es zu dieser Zertrennung kommen konnte ist unklar. Drei oder vier Blätter, die den vierten Satz beinhalten sollen, sind heute verschollen. H. J. Hinrichsen sammelte die heute bestehenden Blätter und veröffentlichte sie als Faksimile-Ausgabe mit einigen Abhandlungen über die Sonate[9]. Bei der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke* von Schubert (Bärenreiter Verlag)[10] befindet sich die C-Dur-Sonate im zweiten Sonatenband. Dabei wurde die Sonate, basierend auf dem Autograph Schuberts und dem ersten Druck, revidiert. Außerdem wurde ein ausführlicher Revisionsbericht zugefügt. Die vorliegende Studie beruft sich neben der Edition mit Kreneks Ergänzung (Universal Edition) auf diese Ausgabe.

Weil Schubert um 1820 keine Sonaten schrieb, könnte man hier eine Trennlinie ziehen und sein Sonatenschaffen in zwei Gruppen teilen. Die erste der Spätsonaten ist die 1823 komponierte a-Moll-Sonate und im Jahre 1825 wurde drei weitere Sonaten, nämlich die hier genannte C-Dur-Sonate D840 sowie die a-Moll-Sonate D845 und die D-Dur-Sonate D850 komponiert. In diesen drei Sonaten, in welchen wohl die Reife seiner Sonatenkomposition zur vollen Entfaltung kommt, wird außerdem die rhythmische Verwandtschaft der Motive und die besondere Art ihrer Ausarbeitung deutlich[11]. Die Komposition der C-Dur-Sonate soll Schubert nach einer Unterbrechung wegen einer langfristigen Reisen nach Oberösterreich im Sommer 1825 nie wieder aufgenommen haben, aber seine Experimente in dieser Sonate trugen in den anderen zwei Sonaten reiche Früchte.

Dass Erdmann und Krenek nur diese Sonate als Gegenstand ihrer Ergänzung wählten, obwohl es noch andere unvollendete Sonaten Schuberts gibt, könnte ein Beweis sein, dass sie diese Sonate besonders hoch schätzten. Als Krenek 1947 einen Begleittext zu einer Schallplatte schrieb, erläuterte er das Werk objektiv, ohne seine eigene Meinung zu äußern. Er nimmt jedoch Bezug auf einige bemerkenswerte Punkte in dieser Sonate[12]. Der erste Punkt betrifft die harmonische Struktur.

Er weist darauf hin, dass das zweite Thema des ersten Satzes „in der ziemlich entfernten Tonart b-Moll erscheint, statt der Dominanttonart G-Dur, welche bei Sonaten der klassischen Periode üblich wäre.“ Außerdem erwähnt er, dass die in der Koda erscheinende Tonart As-Dur

„eine Tonart ist, die bald im Anfang des Satzes [im Übergang vom ersten Thema zum zweiten Thema] berührt wurde“, und mit dem Auftritt dieser Tonart wird „das harmonische Schema mit bewundernswerter Logik vervollständigt.“ Das heißt, er richtet seine Aufmerksamkeit auf die Eigentümlichkeit des harmonischen Schemas mit terzverwandten Tonartenbeziehungen, nämlich C-Dur und As-Dur, oder G-Dur und b-Moll[13], und auf die Fähigkeit Schuberts, damit der Sonate Ganzheitlichkeit zu verleihen. Mit dem Ausdruck, „Der erste Satz, der durch den schwungvoll pulsierenden Rhythmus, der fast das ganze Werk durchdringt, charakterisiert wird, (...)“ weist er auch auf die Bedeutung des rhythmischen Motivs in der Sonate hin. Im dritten Satz stellt Krenek die Modulation von As-Dur zu A-Dur gleich im Anfang des Satzes als „einen sehr ungewöhnlicher Schritt“ dar und erläutert, wie sorgfältig er ihn bei seiner Ergänzung in der unvollendeten Reprise behandelt hat. Weiter bezeichnet er den vierten Satz als „Rondo-Sonate“, während er dessen Inhalt nach dem Prinzip der Sonatenform erklärt. Seiner unbestimmten Haltung bezüglich der Form des letzten Satzes und der Einzelheiten seiner Vervollendung dieser zwei letzten Sätze gehe ich im vierten Abschnitt nach.

2. Erdmanns- und Kreneks Beschäftigungen mit Schubert

Der Pianist und der Komponist Erdmann war, wie ich schon gesagt habe, neben Schnabel einer der wenigen Pianisten, die vor dem zweiten Weltkrieg Schuberts Sonaten häufiger aufführte. Sein enger Freund Krenek schuf nicht nur in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre die Werke der „Neo-Romantik“, in der er das Kompositionsprinzip Schuberts übernahm, sondern er erwähnte lebenslang Schuberts überragende Kompositionstechnik in seiner Vorträgen und Essays. Sein Enthusiasmus für Schubert, der Krenek sagen ließ, „dass man für Unterweisung in den Grundprinzipien der Komposition kaum mehr benötigen würde als die sechshundert Lieder von Franz Schubert“[14] wurde durch Erdmann erweckt.

Als Kreneks Lehrer Franz Schreker im Jahre 1920 die Berufung zum Direktor der Berliner Musikhochschule erhielt, kam auch Krenek nach Berlin. Für Krenek war Schubert bis dahin nicht mehr als „ein in Wiener Biedermeier-Gemütlichkeit steckengebliebener (...) Dilettant“[15]. Schubert wurde zu dieser Zeit einerseits als „der größte Melodieerfinder“[16] gelobt, andererseits wurde seine Musik im Vergleich zu Beethoven für formal schwach und redundant gehalten, weil es ihr angeblich an organischen Beziehungen und Entwicklungen mangle[17].

Nachdem Krenek Erdmann in Berlin kennengelernte, erkannte er durch das Studium sämtlicher Lieder Schuberts mit Erdmann Schuberts kompositorische Überlegenheit. Da ich schon in einem anderen Aufsatz[18] Erdmanns- und Kreneks Schubert-Interpretation eingehend behandelt habe, möchte ich hier nur den Kernpunkt erwähnen. Was Erdmann an Schuberts Kompositionsweise bemerkenswert fand, ist nicht die Originalität der Harmonien und die damit im Zusammenhang stehenden „unsymmetrischen Periodenglieder“[19] an sich. Er schätzte viel mehr das „Ausbalancieren (...) durch harmonische Rückungen oder Verschiebung von Akzenten“ anstelle nur zahlenmäßigen Balancierens durch Hinfügung oder Wegnahme von Takten. Auch schätzte er Schuberts feinen Sinn für „Störung und Wiederherstellung metrischen Gleichgewichts durch Varianten in Dynamik, Textur und Registerlage“. Also wird metrisches Gleichgewicht dadurch hervorgebracht, dass die Phrasen anders empfunden werden, indem

scheinbar sekundäre Elemente, wie Dynamik oder Begleitfigur verändert werden. Hier lernte Krenek „die Grundprinzipien der Komposition“[20], wie man Harmonie und Metrum koordiniert, und schätzte die Kunstfertigkeit Schuberts, mit der er aus seinen einfachen Materialien unbegrenzt Varianten entwickelt[21].

3. Kreneks Ergänzung der Sonate D840, ihre Uraufführung und ihre Veröffentlichung

Es ist nicht klar, wann Krenek die Ergänzung begann, aber im Schluss der Notenblätter fügte er als Datum der Fertigstellung seiner Ergänzung den 17. 12. [19]21 ein. Am 5. Januar des folgenden Jahres wurde die Sonate mit Kreneks Ergänzung von Erdmann uraufgeführt. Mit der B-Dur-Sonate Op.1-1 von Johann Gottfried Eckard (1735-1809), Schuberts C-dur-Sonate D840, *Bilder einer Ausstellung* von Mussorgski, und *Tanzsuite* von Schnabel war das Programm des Konzerts sehr charakteristisch für Erdmann. Denn er stellte in seinem Programm oft vergessene frühere Werke neueste zeitgenössischen Kompositionen gegenüber.

In Konzertkritiken über diesen Abend kann man verschiedene Meinungen sowohl Kreneks Ergänzung als auch den originalen Teil der Sonate von Schubert finden. Neben positiven Urteilen gibt es sehr kritische Meinungen, z.B. „sie wäre besser unvollendet geblieben“[22]. Der Kritiker schrieb weiter, dass die Sonate „mehr in Schubert[-]fremdem Sinne“[23] ergänzt wurde. In einer anderen Kritik findet sich allerdings der Ausdruck, „Schuberts nachgelassene, von Innigkeit und Melodieseligkeit schier überquellende Sonate in C-dur“[24]. Dies spiegelt vermutlich eher den allgemeinen Eindruck wider, den diese Sonate beim Publikum hinterließ. Die Sonate, die oft als einfach und süß wahrgenommen wird, wurde von Krenek, der damals als ein junger- und energischer Komponist bekannt war, ergänzt. Es gab sicher Kritiker, die in der Ergänzung stilistische Disharmonie fanden. Im Gegensatz dazu war Krenek selbst seiner Ergänzung ganz sicher und bestand auf dieser Veröffentlichung. Als die Veröffentlichung sich mehr als ein Jahr nach der Uraufführung verwirklichte, schrieb Krenek mit großer Freude an Erdmanns Frau, Irene, „(...) eben [wurde] *endlich* die Schubert=Sonate [veröffentlicht]“[25]. Keine Aussage von Erdmann über die Ergänzung ist überliefert, aber es ist eine Tatsache, dass er nicht nur in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre, in der die Ergänzung gemacht wurde, sondern auch später weiterhin die Sonate mit Kreneks Ergänzung in seinen Konzerten spielte[26]. Es ist auch unklar, wie viele andere Pianisten die von Krenek vollendete Sonate aufführten. Die Sonate wurde aber bisher von Ray Lev (1947) und von Friedlich Bühner (früh 1950er Jahre) aufgenommen.

4. Wie ergänzte Krenek die C-Dur-Sonate?

4.1. Kreneks Idee der Ergänzung

Wenn man berücksichtigt, dass Erdmann total würdigte und ganz getreu spielte, was Komponisten schrieben – auch wenn es unrealistische Temposetzungen oder die im Allgemeinen als Fehler betrachteten Noten sind – [27], findet man es überraschend, dass er einem Werk Schuberts einen Teil von einem Anderen zuzufügen versuchte. Denn es ist sehr wohl möglich, nur die zwei vollendeten Sätze der C-Dur-Sonate zu spielen. Als Erdmann Krenek um

die Ergänzung bat, damit er die Sonate als die vollendete viersätzliche Sonate spielen kann, dachte er wahrscheinlich, dass er nur Krenek, der mit ihm gemeinsam Schubert studierte und sich in Schuberts Kompositionstechnik auskannte, darum bitten kann. Denn Erdmann, dem wohl die Einheitlichkeit in der C-Dur Sonate am wichtigsten war, vertraute darauf, dass Krenek nicht seine eigene Originalität in den Vordergrund stellen würde.

In seinem Begleittext zu Ray Levs Schallplatte „Franz Schubert: Klaviersonate Nr.15 C-Dur (unvollendete)“ erklärte Krenek, welche Voraussetzungen oder Gesinnungen man braucht, wenn man ein unvollendetes Werk ergänzen möchte.

Das unvollendete Werk von einem großen Meister zu ergänzen ist eine sehr sensible Aufgabe. Meiner Meinung nach kann es ehrlicher Weise nur dann unternommen werden, wenn das originale Fragment alle wichtigen Gedanken des unvollendeten Werks enthält. In dem Fall kann ein respektvoller Handwerker versuchen, nach gründlichem Studium den Stil des Meisters zu absorbieren um, diese Gedanken auf solche Weise weiter auszuarbeiten, dass sie nach seinem besten Wissen identisch sind mit der Art und Weise, nach der der Meister selbst komponiert hätte.[28]

Nach Krenek sind es unerlässliche Bedingungen, dass die für die Vollendung notwendigen Gedanken schon in der originalen Fragment beinhaltet sind, und dass man vor der Ergänzung anhand von vollendeten Kompositionen des Meisters seinen Stil gründlich studiert. Würde man z.B. den dritten und vierten Satz der "Unvollendeten" D759 schreiben, die ebenso wie die C-Dur-Sonate unvollendet ist, könnte dies nur „in Schubertischer Manier“ geschehen, wäre deshalb aber noch lange nicht Schubert. Außerdem schrieb Krenek, auch wenn die Bedingungen erfüllt sind, „der Künstler, der die kitschige Aufgabe angeht, werde sich leicht unbehaglich fühlen, weil er von seinen Erfahrungen als Komponist weiß, dass der kreative Geist nicht immer seinen eigenen Präzedenzfall folgt“[29]. In Anbetracht solcher Schwierigkeiten fand Krenek es wichtig, den nach gründlichem Studium erlernten Stil des Meisters nicht aus den Augen zu verlieren. Ich möchte jetzt die Ergänzung von Krenek, die entsprechend der oben aufgezeigten Gedanken geschaffen wurde, ausführlich analysieren.

4.2. Analyse der Ergänzung

Wie ich schon gesagt habe, sind der dritte und vierte Satz unvollendet geblieben. Genauer gesagt, findet man den Abbruch in der Mitte des Menuettes, in Takt 80 im oberen System und 75 im unteren System, aber das nachfolgende Trio ist dann vollendet. Deshalb muss man nur den letzten Teil des Menuettes ergänzen. In dem „Rondo“ genannten vierten Satz erscheinen zwei Themen und nach dem Doppelstrich mit Wiederholungszeichen kommt der Abbruch in Takt 272 im oberen System und 270 im unteren System, sobald sich das auf dem Anfangsthema gegründete Thema neu zu entwickeln beginnt. Wie behandelt Krenek dann in den beiden Sätzen original Material und wie schreibt er die Fortsetzung?

Krenek sagte, dass er im dritten Satz als „Schuberts mögliche Absicht“[30] die symmetrische Struktur hervorzubringen versucht. Im A-Teil des Menuettes in A-B-A Form, den Schubert schrieb, wird das Thema zweimal wiederholt, und zwar beim ersten Mal in As-Dur, beim zweiten

Menuett										Trio			Koda		
1.				2.				1.		2.		Koda			
A				B				C		C		C		a1' a2	
Thema	a1	a2	a1'	a2	b		a1''	a2	a1'	a2	a1'	c	c	c	a1' a2
Tonart	As	A	Des--	AV	A	As	BV7	as	gis	gis	H	gis	As	As	
Takt	1	13	19	31	35	75	87	93	104	104	108	111	119	137	143

Menuetto D.C. al segno ϕ
poi la Coda

Bild 1: die Struktur des 3. Satzes

Exposition										Durchführung						Reprise				Koda													
A					B					C(A')						A				B		C(A)											
Thema	a	a	+	a	b	b1	b2	b1'	b2'	b1''	b'	c(a')	a'	a''	+	a	b	b1	b2	b1'	b'	c(a)	c(a)										
Tonart	C	A	C	G--	C	Es	GV	G	G	G	d	B	Bg	G	G	G	a	C	e	A	Des	e	C	As	CV	C	O	C	C	C	c	C	C
Takt	1	24	96	121	136	155	170	183	210	221	239	269	285	296	338	363	378	397	412	423	445	486	496										


 Die von Krenek ergänzten Teile
* ein Gedanke aus der Koda des 1. Satzes

Bild 2: die Struktur des 4. Satzes

Mal in A-Dur. Bei der Wiederkehr von A-Teil benutzt Krenek die Tonartenbeziehung umgekehrt. Die Modulation von A-Dur zur Tonikatonart As-Dur ist allerdings notwendig, um den Satz zu schließen. Krenek macht aber die symmetrische Struktur deutlich, indem er die Erscheinung von As-Dur und die Wiederkehr des Themas synchronisiert und außerdem keine andere Gedanken oder andere Tonarten einschleibt. (Vgl. Bild 1)

Den „Rondo“ gekennzeichneten letzten Satz erklärt Krenek folgenderweise:

Der vierte Satz ist eine Rondo-Sonate Form. Schubert vollendete die Exposition (das erste- und das zweite Thema) und die Anfangstakte der Durchführung, die ein aus dem ersten Thema abgeleitetes drittes Thema in a-Moll anzeigen. Ich habe diesen Gedanken weiter ausgearbeitet und eine schnell modulierende Durchführung des ersten Themas sowie eine normale Reprise folgen lassen, die etwas kürzer als die Exposition ist.[31]

Anhand der Ausdrücke wie „Exposition“ mit zwei Themen, „Durchführung“ und „Reprise“ kann man vermuten, dass Krenek diesen Satz als Sonatenform betrachtet. Eigentlich deutet das Wiederholungszeichen am Schluß der Exposition (T.238) an, dass der Satz vielleicht als Sonatenform konzipiert wurde[32]. Dass Krenek währenddessen das aus dem ersten Thema abgeleitete Thema als das dritte Thema nannte und als ein neues Thema erkannte, könnte ein Beweis sein, dass Krenek diesen Satz als Rondo aufzufassen versuchte. In der folgenden Analyse werde ich wie Krenek der Sonatenform gemäße Ausdrücke wie Exposition oder Durchführung benutzen. Aber ich möchte im Unterscheid zu Krenek die Themen a-Thema, b-Thema, und c(a')-Thema nennen und nicht erstes-, zweites-, und drittes Thema, damit die Beziehungen zwischen den Themen deutlicher werden. Diese Veränderung der Bezeichnungen könnte erlaubt werden, weil ich nicht glaube, dass Krenek die Nummerierung benutzt, um die Themen zu hierarchisieren. (Vgl. Bild 2)

Schubert brach die Komposition des letzten Satzes nach der Exposition von zwei Themen (a-Thema und b-Thema) und der Erscheinung des aus dem a-Thema abgeleiteten c(a')-Themas ab, sobald eine Umformung des a-Themas (a'') mit der Begleitung des c(a')-Themas beginnt. In

der Exposition erscheint das a-Thema dreimal in C-Dur. Zwischen dem zweiten und dritten Mal befindet sich ein relativ langer Übergang (+-Zeichen im Bild 2) und die Modulation zur Dominanttonart wird mit einer Kadenz vom Ende des a-Themas bis zum Anfang des b-Thema erreicht. Das b-Thema wird mannigfaltig variiert und darunter sind die Variationen b1' und b2' tonal unbeständig. Das c(a')-Thema mit der Begleitung von Triolen der Achtelnoten erscheint nach dem Doppelstrich mit dem Wiederholungszeichen. Vom a'-Thema in A-dur mit derselben Begleitung hat Schubert nur vier Takte (zwei Takte im unteren System) geschrieben, deshalb begann Krenek vom fünften Takt (vom dritten Takt im unteren System) des a'-Themas an eine Fortsetzung zu schreiben.

Aber zunächst möchte ich den Satzanfang, der von Schubert geschrieben wurde, erklären. (Vgl. Notenbeispiel 1) Das a-Thema des Satzanfangs, das aus einer Oberstimme von Triolen und einer einfachen Begleitung besteht, beginnt mit einer stabilisierenden viertaktigen Phrase. Aber vom fünften Takt an wiederholt sich jeweils einmal eine Abwärtsbewegung der Triolen mit Akzent auf der ersten Note im Takt und die sie erwidrende zwei Takte umfassende Aufwärtsbewegung der Achtelnoten. Infolgedessen wird hier eine sechstaktige Phrase (2+2+2), also eine erweiterte Phrase gebildet. Die folgende Phrase wird mit einer vorläufigen Modulation zu A-Dur wieder erweitert und danach kommt endlich das a-Thema wieder. In dieser erweiterten Phrase wirken zwei absteigende Oktavsprünge (T.14 und T.21), jeweils innerhalb eines Taktes, der sich durch seine Triolenstruktur abhebt, und welche die sich wiederholenden eintaktigen Phrasen unterbrechen, wie Interpunktionen deutlich und schaffen einen Anlass für regelmäßig wiederkehrende viertaktige Phrasen. Hier kann man eine „Wiederherstellung metrischen Gleichgewichts“ finden, welches zuvor durch unregelmäßige Phrasen und harmonische Erweiterung aufgehoben worden war.

Notenbeispiel 1: D840 IV, T. 1ff

Krenek übernimmt in seiner Ergänzung Elemente von Störung und Wiederherstellung metrischen Gleichgewichts, die schon im a-Thema des Satzanfangs enthalten sind. In den Takten von 273 bis 278 folgte Krenek der Bewegung der Takte 5 bis 10, nämlich zweimal eintaktige Abwärtsstufenschritte der Triolen und zweimal zweitaktige Aufwärtsstufenschritte der Achtelnoten (insgesamt sechs Takte). Deshalb kann man die gleiche Bewegung wie im a-Thema erkennen, obwohl sie hier ganz anders wahrgenommen wird. (Vgl. Notenbeispiel 2)

Am auffallendsten ist eine Ausweitung des Umfangs von Abwärts- und Aufwärtsbewegung der Oberstimme. Diese Ausweitung wird erreicht, indem die Abwärts- und Aufwärtsbewegung des Anfangsthemas in Form von eintaktigen Motiven anders kombiniert werden. Außerdem ergibt sich eine weitere signifikante Veränderung durch die sich gegen die Oberstimme bewegendes Triolen der linken Hand. Den Keim für diese Triolenbewegung findet man im Takt 6 im Anfangsthema von Schubert. Krenek schafft eine neue Melodie, die geradlinig in weitem Umfang steigt und fällt, indem er diese Triolen des Anfangsthemas anders zusammenschließt. Anders als im Anfangsthema erkennt man hier eine voranmarschierende erweiterte Phrase statt dreier zweitaktiger Phrasen, wodurch die Abwärtsbewegung der akzentlosen Triolen und die sich dagegen bewegendes Triolen der linken Hand der Phrase Geschwindigkeit verleihen. Außerdem ergibt sich eine harmonische Verwandlung als Folge der Erweiterung der Phrase. Die zwei gegenläufigen Melodien winden und verschlingen sich und modulieren von A-Dur zu c-Moll.

Anfang des a“-Themas

The musical score is presented in three systems. The first system, starting at measure 267, shows a piano introduction with a 'decresc.' marking and a 'p' dynamic. The second system, starting at measure 273, is marked with a § symbol and a 'mf' dynamic, featuring a melodic line with accents and a triplet accompaniment. The third system, starting at measure 280, continues the melodic and accompanimental lines. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

§ ... Anfang der Ergänzung

Der letzte Takt der erweiterten Phrase (T.278) wird zum Anfangstakt einer neuen Phrase mit einem absteigenden Oktavsprung. Diese Figur wiederholt sich dreimal und wirkt noch stärker als im Satzanfang als Anlass in der unsymmetrischen Struktur ein Gleichgewicht wiederherzustellen. Danach folgt eine dreitaktige Phrase, die aus einer Abwärtsbewegung von Triolen und einer Aufwärtsbewegung von Achtelnoten besteht, und in Takt 285 kehrt das a“-Thema zurück.

Krenek erhält auf diese Weise Melodielinien und Phrasenlänge des Anfangsthemas. Währenddessen zeigt er durch die Variantentechnik eine neue Möglichkeit dieses Themas auf, indem er die „Wiederherstellung metrischen Gleichgewichts“, wie schon im a-Thema des Satzanfangs durchgeführt, in einer dynamischen Art auswertet. Diese Art unterscheidet sich wesentlich vom „Abspaltungs- und Liquidationsprozeß“[33] in den Durchführungen von Beethoven, in der die aus den Themen herausgezogenen Motive in deren Sequenz in kleinere Einheiten zerlegt werden. Nur Krenek, der Schuberts feinen Sinn für „Gleichgewicht“ und seine Vorliebe für vielfältige „Varianten“ lobt, könnte solch eine Ergänzung ausführen.

Die Sequenz zweitaktiger Phrasen mit schnellen Modulationen, die auf die Wiederholung des a“-Themas folgt, beruht auf dem Übergang des a-Themas (+-Zeichen im Bild 2), das heißt, Krenek schreibt hier keine neue Entwicklung. Krenek fügt der Aufwärtsbewegung von Triolen nur eine Abwärtsbewegung zu und damit bringt er eine rhythmische Unterstreichung von Triolen und eine Vergrößerung des Umfangs hervor und verleiht der Musik Energie und Pracht. So erreicht er hier eine herrliche Klimax der Durchführung, indem er den Übergang von Schubert leicht abwandelt.

Mit Ausnahme des Kodas ist in der Reprise Kreneks Originalität nicht bemerkbar. Aber im Vergleich mit anderen zeitgenössischen Ergänzungen, z.B. von Walter Rehberg[34] kann man bemerken, dass Krenek Schuberts Kompositionsweise höchste Bedeutung beimisst. Wenn er die Themen in einer von der Exposition transponierten Tonart wiedererscheinen lässt, benutzt er so weit wie möglich die gleichen Umkehrungen von Akkorden wie in der Exposition. Rehberg dagegen scheint sich darum nicht so viel zu sorgen. Außerdem kann man in einer Variante im Menuett, die am Beginn der Ergänzung erscheint, die Absicht von Krenek erkennen, möglichst von der Figur des Anfangsthemas nicht abzuschweifen. Im Gegensatz dazu formt Rehberg besonders im Koda des letzten Satzes die Melodie des Anfangsthemas ziemlich frei um, das heißt, er geht dem Reichtum von möglichen Melodien nach, wenn er eine Komposition von Schubert ergänzt.

Ich möchte im Weiteren die für Krenek charakteristische Art und Weise der Ergänzung unter dem Gesichtspunkt der Modulation untersuchen. In der Reprise des vierten Satzes sollte man keine Modulation von der Tonikatonart zur Dominanttonart vornehmen sondern die Tonikatonart erhalten. Krenek beginnt die Reprise nicht mit dem ersten, sondern mit dem dritten a-Thema (ab T.93). In der Exposition erreicht die Musik in der Wiederholung der Motive über die Medianttonart Es-Dur die Dominante der Dominanttonart G-Dur und in der Reprise von Krenek über die Untermedianttonart As-dur die Dominante der Tonikatonart. Krenek benutzt hier also gleich die terzverwandte Tonartbeziehung wie in der Exposition, die auch im ersten Satz der Sonate harmonisch strukturell eine wichtige Rolle spielt. Im dritten Satz führt Krenek die Musik sanft zum Trio in gis-Moll mit einem Wechsel von Dur und Moll sowie einer

enharmonischen Modulation, zwei Methoden, die Schubert gern benutzt. Man kann sagen, dass Krenek in den beiden Sätzen als strukturell wichtige Modulationen die für Schubert charakteristischen Modulationsarten benutzt. In der letzten Hälfte der Reprise des vierten Satzes, also aus den vom b-Thema abgeleiteten Varianten übernimmt Rehberg die modulierenden Varianten b1' und b2', infolgedessen enthält seine Reprise viele Modulationen. Dagegen benutzt Krenek die in einer Tonart bleibenden Varianten b1 und b2, so dass der B Teil in der Reprise stabil in C-Dur verläuft. Er erzeugt damit einen deutlichen Kontrast zwischen der modulierenden, spannenden Durchführung und der beständigen Reprise sowie eine Klarheit im totalen harmonischen Schema.

Zuletzt möchte ich die Koda des letzten Satzes erwähnen. Wie Benson und Schmidt schon bemerken[35], benutzt Krenek hier einen Gedanken aus der Koda des ersten Satzes. Krenek berichtet, dass er die Idee von der A-Dur-Sonate D959 von Schubert übernimmt[36]. Man kann aber eher sagen, dass Krenek anhand von Zusammenhängen zwischen jedem Satz der C-Dur-Sonate[37] die Absicht von Schubert ahnt, in die Sonate eine Einheitlichkeit zu bringen, als lediglich einem Präzedenzfall zu folgen[38]. Adorno schrieb am 30. September 1932 in einem Brief an Krenek, „Sehr gefallen hat mir Ihre Schubertergänzung, für die ich Ihnen noch nachträglich aufs Herzlichste danke. Wie gut sie ist, zeigt vor allem der Vergleich der Coda des Schlußsatzes mit der von Rehberg“[39].

5. Zum Schluss

Wie ich oben gezeigt habe, kann man in Kreneks Ergänzung seinen Versuch erkennen, die vom Komponisten hinterlassenen Materialien auszuarbeiten und den Stil des Komponisten sorgfältig zu übernehmen. Wenn Krenek im dritten Satz eine Fortsetzung der von Schubert angefangene Musik schreibt, oder bei einer Wiederkehr des Themas im vierten Satz darauf besteht, die von Schubert geschriebenen Noten absolut zu würdigen, benutzt er nicht nur die von Schubert geschriebenen Motive, sondern übernimmt auch Umkehrungen von Akkorden und setzt nicht weit vom Original entfernte Motivfiguren bei seinen Varianten ein. Bei all dem sucht Krenek die in einem Thema enthaltenen Möglichkeiten, die man für eine Entwicklung braucht, und er schafft im letzten Satz eine stattliche Durchführung. Dabei geht es ihm nicht um eine motivische Arbeit, wie sie Beethoven vertritt, sondern um eine „Störung und Wiederherstellung metrischen Gleichgewichts“ durch vielfältige Varianten, in der Krenek eine herausragende Errungenschaft Schuberts sieht. Krenek steht im Gegensatz zu der zeitgenössischen Interpretation, nach der Schubert im Vergleich mit Beethoven Schwachheit der Form vorgeworfen wird. Außerdem nutzt er nicht oberflächliche Umformungen von Melodien, wie man sie in Rehbergs Ergänzung findet, und sucht auch nicht einen übermäßigen harmonischen Reichtum bei der Nutzung für Schubert charakteristischen Modulationen. Diese Haltung zeigt, dass Krenek solche Techniken nicht für die „Art und Weise, nach der der Meister selbst komponiert hätte“, hält. Wer den Lyrisismus oder den melodischen Reichtum für charakteristisch für Schubert hält, könnte in der Ergänzung von Krenek Spielerei und Buntheit vermissen und sie unangenehm steif finden. Die Kritik, dass Kreneks Ergänzung sich nicht Schuberts Stil anpasst, ergab sich aus der Meinungsverschiedenheit zwischen Krenek und seinen Kritikern

darüber, wie man den Stil Schuberts beurteilen soll. Das Projekt, die unvollendete C-Dur-Sonate zu ergänzen, bedeutet nicht nur die Erweiterung des Repertoires für Pianisten um eine Sonate, sondern auch einen Versuch, die im Berliner Kreis gepflegte Schubert-Interpretation in dieser Ergänzung aufscheinen zu lassen, und damit vor die Öffentlichkeit zu treten.

Anmerkungen

- [1] Das offenbarte Krenek selber in seiner Autobiographie und verschiedenen Essays. Außerdem gibt es einige Aufsätze über Kreneks Schubert-Rezeption. (Matthias Schmidt, „»Begrenzte Unendlichkeit« Zu Ernst Kreneks Schubert-Rezeption“, in: Franz Krautwurst hg., *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch*, 4. Jg. (1995), S. 123-158; Claudia Maurer Zenck, „Schubert und Krenek“, in: Otto Kolleritsch, hg., *„Dialekt ohne Erde...“ Franz Schubert und das 20. Jh.* Wien: Universal Edition, 1998, S. 56-79.)
- [2] András Schiff, „Schubert’s Piano Sonatas: Thoughts about Interpretation and Performance“, in: Brian Newbould, ed., *Schubert Studies*, Aldershot: Ashgate, 1998, S. 191.
- [3] Erdmann regte Krenek an, „Schuberts unvollendete C-Dur-Sonate für ihn fertig zu komponieren, da er dieses ihm nahestehende Werke als Ganzes in sein Repertoire aufnehmen wollte.“ (Ernst Krenek, „Erinnerungen an einen Freund“, in: Christof Bitter & Manfred Schlösser, hg., *Begegnungen mit Eduard Erdmann*, Darmstadt: Agora, 1968, S. 72.)
- [4] Ernst Hilmar, *Franz Schubert*. Hamburg: Rowohlt, 1997, S. 133.
- [5] Michael Louis Benson, *A Comparative Study on the Published Completions of the Unfinished Movements in Franz Schubert’s Sonata in C Major, D. 840 (“Reliquie”)*, Diss. The University of Texas at Austin, August 2008. Die Ergänzungen, die Benson in seiner Dissertation analysierte, sind: Ludwig Stark (1877), Ernst Krenek (1923), Walter Rehberg (1928), Harold Truscott (1957), Dieter Einfeldt (1994), Noël Lee (1997), Martino Tirimo (1997), Geoffrey Poole (1999), Brian Newbould (2003).
- [6] Schmidt, 1995.
- [7] Franz Schubert, *Unvollendete Sonate C-Dur für Piano*, Ergänzt von Ernst Krenek, Wien: Universal Edition, 1923.
- [8] Krenek, 1947.
- [9] Hans-Joachim Hinrichsen, hg., *Franz Schubert „Reliquie“ Sonate in C für Klavier D840, Faksimile-Ausgabe nach den Autographen in Cambridge, Paris und Wien*, Tutzing: Schneider, 1992.
- [10] Franz Schubert, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie VII 2/2, Klaviersonaten II, Kassel u.a.: Bärenreiter, 2003.
- [11] Andreas Krause, *Die Klaviersonaten Franz Schuberts. Form. Gattung. Ästhetik*, Kassel: Bärenreiter, 1992, S. 84-92.
- [12] Krenek, 1947.
- [13] Über die harmonische Struktur der Sonate gibt es einen interessanten Aufsatz von Hinrichsen. (Hinrichsen, 1992, S. 7-18.)
- [14] Ernst Krenek, *Im Atem der Zeit: Erinnerungen an die Moderne*, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1998, S. 244.
- [15] Ernst Krenek, *Franz Schubert. Ein Poträt*, Tutzing: Schneider, 1990, S. 6.
- [16] Max Friedlaender, *Franz Schubert*, Leipzig: Peters, 1928, S. 1.
- [17] Solch eine kritische Haltung ist unverkennbar in den Dissertationen in der zweiten Hälfte der 1920er Jahren von H. Költzsch und F. Salzer. Költzsch erwähnt in dem auf seiner Dissertation basierenden Buch über die Klaviersonaten Schuberts einen „Mangel an innerer, organischer Bewegung“. (Hans Költzsch, *Franz Schubert in seinen Klaviersonaten*, Leipzig: Breitkopf & Härtel,

- 1927, Nachdruck, 1976, S. 77.) Salzer, der 1926 seine Dissertation über die Sonatenform Schuberts abgab, beurteilt die Durchführung von Schuberts C-Dur-Sinfonie D944 negativ und behauptet dass „der ganze erste Teil (...) keine eigentliche thematische Neubildung enthält“ und dass deshalb „von der plastischen Wirkung der Beethovenschen Durchführung keine Rede sein“ kann. (Felix Salzer, „Die Sonatenform bei Schubert“, in: *Studien zur Musikwissenschaft: Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Heft 15 (1928), S. 120.)
- [18] Makiko Yamaguchi, „Die Schubert-Interpretation von Eduard Erdmann und Ernst Krenek“, in: *Handai-Ongaku-Gakuho*, Nr. 9 (2011), Institut für Musikwissenschaft, Universität Osaka, S. 51-65.
- [19] Krenek, 1968, S. 71.
- [20] Ebd.
- [21] Krenek sagte, „In der Erfindung solcher Varianten ist Schubert geradezu unerschöpflich, unnachahmlich und nie wieder erreicht.“ (Ernst Krenek, „Franz Schubert und Wir“, in *Bericht über Internationalen Kongress für Schubertforschung*, Augsburg: Filser, 1929, S. 74.)
- [22] *Reichsbote*, 13. Januar 1922.
- [23] Ebd.
- [24] *Berliner Morgenpost*, 12. Januar 1922.
- [25] Brief Kreneks an Irene Erdmann vom 4. Oktober 1923, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Eduard-Erdmann-Archiv 151.
- [26] Zum Beispiel, spielte Erdmann in seinem Schubert-Abend in Duisburg die durch Krenek ergänzte C-Dur-Sonate D840 neben den Impromptus D935 und der G-Dur-Sonate D894. (Vgl. das Programmheft dieses Konzertes vom 26. März 1947, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Eduard-Erdmann-Archiv 471.)
- [27] Vgl. Volker Scherliess, „»Darstellung des innerlich gehörten Lesebildes« – Prinzipien der musikalischen Aufführung bei Eduard Erdmann“, in: Markus Grassl & Reinhard Kapp, hg., *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, Wien: Böhlau Verlag, 2002; Yamaguchi, 2011.
- [28] Krenek, 1947.
- [29] Ebd.
- [30] Ebd.
- [31] Ebd.
- [32] Schubert, *Neue Ausgabe VII 2/2*, 2003, S. XII.
- [33] Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, 3. Ausgabe, Wien: Universal Edition, 1973, S. 33.
- [34] Franz Schubert, *Sämtliche Klaviersonaten, Nr.14 C dur*, Mit Schluss von Walter Rehberg, Leipzig: Steingräber, 1930.
- [35] Benson, 2008; Schmidt, 1995.
- [36] Krenek, 1947.
- [37] A. Krause analysiert Beziehungen von rhythmischen Motiven zwischen den Sätzen. (Krause, 1992, S. 84-92.)
- [38] Paul Badura-Skoda, der in seiner Ergänzung dieser Sonate ebenso wie Krenek im Koda des letzten Satzes einen Gedanken aus der Koda des ersten Satzes benutzt, weist darauf hin, dass Krenek diese Erfindung vor ihm machte, und sagt, „Erst durch diese Zuendeführung wird die geniale formale Konzeption der gesamten Sonate für den Hörer erkennbar.“ (Paul Badura-Skoda, „Vorwort zu den Schubert-Klaviersonaten“, Begleittext zu *Franz Schubert: The Complete Piano Sonatas—Played on Period Instruments*, Arcana A364, S.146.)
- [39] Theodor W. Adorno & Ernst Krenek, *Briefwechsel*, Wolfgang Rogge, hg., Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974, S. 41.

Diese Abhandlung basiert auf dem folgenden Text:

YAMAGUCHI Makiko, „Die Ergänzung der C-Dur-Sonate D840 Schuberts von Ernst Krenek—Die Schubert-Interpretation des Berliner Kreises—“ (im Japanischen). *BIGAKU*. Vol.63, No.1, pp.145-156 (2012), Bigakukai (die Japanische Gesellschaft für Ästhetik)