

SCHUBERT

SÄMTLICHE STREICHQUARTETTE

Franz Schubert (1797-1828): Sämtliche Streichquartette

Schubert und das Streichquartett

Franz Schuberts drei große Streichquartette gehören seit langem zum Standard-Repertoire eines jeden Streichquartett-Ensembles. Seine frühen Beiträge zur Gattung fristen dagegen immer noch ein Schattendasein, obwohl es spannend zu beobachten und zu hören ist, wie sich der 13-jährige seinen eigenen Weg zum Quartett ab 1810 völlig unabhängig von den Streichquartetten seiner Zeitgenossen suchte. Wien war um die Jahrhundertwende zum 19. Jahrhundert die Stadt des Streichquartetts. Ungefähr 400 gedruckte Werke von ca. 70 Komponisten zeugen von diesem Boom. Das Streichquartett war die Modeerscheinung häuslichen Musizierens, und so schrieben viele Komponisten von Laien spielbare und damit gut verkäufliche Werke. Daneben entstanden virtuose Stücke, mit denen sich vor allem die Geiger der Zeit bei den immer beliebter werdenden öffentlichen Konzerten präsentierten. Nur wenige Komponisten wie Beethoven hielten an ihrem hohen künstlerischen Anspruch unabhängig von der Aufführbarkeit und Eingängigkeit ihrer Werke fest. Auch Schubert zielte mit seinen frühen Quartetten nicht auf die Öffentlichkeit ab. Ähnlich wie er sich mit den späten Quartetten „den Weg zur großen Sinfonie bahnen“ wollte, können auch seine frühen Werke als Weg zur kleinen Sinfonie betrachtet werden, als deren Vorstudien sie zum Teil nachgewiesen wurden. Sie wurden in der Regel vom häuslichen Kammermusikkreis mit seinem Vater am Cello (daher sind die Celloparts immer sehr einfach), seinen beiden Brüdern Ferdinand und Ignaz an den Geigen und Schubert an der Bratsche aus der Taufe gehoben, wofür Schubert selbst Stimmabschriften anfertigte, auf denen die heutigen Drucke zum Teil basieren. Gemäß der

Zeit wurden in diesem Rahmen auch Sinfonien oder ganze Opern in Arrangements für Streichquartett gespielt, was sicher auch ein Grund für Schuberts Ouvertüren und Tänze für Streichquartett ist. Es wurde geschrieben, was man spielen wollte oder was für einen bestimmten Anlass gebraucht wurde. Auch im Stadtkonvikt, dem Schubert 1808 als Sängerknabe beitrug und in dem er eine musikalische Grundausbildung erhielt, spielte Kammermusik eine große Rolle. Hier lernte er im Orchester auch das Standardrepertoire seiner Zeit kennen, v.a. Sinfonien Haydns und Mozarts. Es ist so nicht verwunderlich, dass sich in seinen frühen Streichquartetten zahlreiche thematische Bezüge zu zeitgenössischen Orchesterwerken finden. Offensichtlich macht Schubert in seinen frühen Werken keine Unterschiede zwischen Orchester- und Kammermusik. Viele Werke liegen in unterschiedlichen Instrumentierungen vor. Durch die Verwendung von Doppelgriffen, Oktavführungen und Tremolo versuchte er einen orchestralen Klang auch in seiner Kammermusik zu erreichen, zahlreiche Fanfaren lassen den Hörer die Blasinstrumente und starke dynamische Kontraste die verschiedenen Register des Orchesters erahnen. Und wenn erforderlich, orchestrierte er das Werk einfach. Zwar orientierte er sich immer wieder an Werken Haydns und Mozarts, allerdings verließ er mit harmonischen Experimenten in Zusammenhang mit einer ganz eigenen Art der Variation des thematischen Materials die „klassischen“ Formen und stellte Generationen von Musikwissenschaftlern vor schier unlösbare Probleme bei der Einordnung.

Schuberts frühe Streichquartette

"Aber besser wird es sein, wenn Ihr Euch an andre Quartetten als die meinigen haltet, denn es ist nichts daran, außer daß sie vielleicht Dir gefallen, dem alles von mir gefällt."

Dieser Ausschnitt aus einem Brief von Franz Schubert an seinen Bruder Ferdinand vom 16. Juli 1824 hat das Urteil über Schuberts frühe Streichquartette bis weit ins 20. Jahrhundert hinein geprägt. Ihnen wurde nur der Rang von unreifen Übungsstücken eines Vierzehn- bis Neunzehnjährigen zugestanden. Erst in jüngerer Zeit werden sie nicht mehr nur an seinen reifen, großen, späten drei Streichquartetten gemessen, sondern für sich und im Kontext der Zeit ihrer Entstehung beurteilt und auch vermehrt wieder in Konzerten zu Gehör gebracht.

Dass Schubert in seinem ersten **Quartett D18** als gerade einmal Dreizehnjähriger noch auf der Suche nach der Beherrschung von Form und Inhalten war und viel experimentierte, ist nur zu verständlich. Bereits das Fehlen einer gemeinsamen Grundtonart ist ein Beleg für fehlende Bezüge innerhalb des Werkes, was diesem die Bezeichnung „in wechselnden Tonarten“ eingebracht hat. Schon die langsame Einleitung hangelt sich über c-Moll und d-Moll erst langsam zur Tonart g-Moll des Hauptsatzes. Das Menuett schließlich steht in F-Dur, was viel eher zur Tonart B-Dur der beiden Schlusssätze passt, als zum g-Moll des Kopfsatzes. Auch innerhalb der Sätze hält sich Schubert nicht an die damals üblichen „Regeln“ der harmonischen Disposition. Sein Empfinden für einen großen Spannungsbogen scheint andere Mittel und Wege zu benötigen. Das Streichquartett war für Schubert von der Besetzung her anfangs auch „nur“ eine praktische Möglichkeit, seine musikalischen Ideen umzusetzen, da er sie im Familienquartett gleich ausprobieren konnte. Zitate aus oder formale Analogien zu Orchesterwerken seiner Zeit zeigen, wie er anhand

bekannter Modelle und Themen seinen eigenen Stil der Verarbeitung zu finden suchte. Gleichzeitig sind die wenig einfallsreichen und thematisch einfachen Fugati im Kopf- und Finalsatz des D18, die noch auf die inzwischen etwas aus der Mode gekommenen Fugenquartette Johann Georg Albrechtsberger verweisen, ein Beleg dafür, wie er versucht, sich allgemeine Kompositionstechniken anzueignen. Eher an Modellen Joseph Haydns orientieren sich die beiden Mittelsätze: Das Menuett ist durch das „con sordino“ besonders klanglich reizvoll, überrascht den Hörer allerdings durch seine unregelmäßigen Phrasenbildungen. Und der langsame Satz erinnert von seinem Modell her an das lange Zeit Haydn zugeschriebene „Serenaden Quartett“ op.3 No.5 Roman Hofstetters, erstaunt aber auch immer wieder durch seine ungeahnten harmonischen Fortschreitungen.

Die am 12. Juli 1811 fertiggestellte **Ouvertüre D8a in c-Moll** stellt insofern schon eine Besonderheit dar, als es außer dem Fragment D470 und dem verschollenen Werk D20 in der ganzen Streichquartettliteratur keine weitere Ouvertüre gibt. Wieder einmal hat ein anderes zeitgenössisches Werk Pate gestanden für seinen eigenen Versuch, nämlich die Ouvertüre zu "Faniska", die Luigi Cherubini 1806 komponiert hatte und die in Wien auch fünf Jahre später noch sehr populär war. Dabei fallen nicht nur Ähnlichkeiten bei einzelnen Motiven beider Werke auf, Schubert zitiert sogar einzelne Stellen aus Cherubinis Werk und übernimmt vor allem dessen opernmäßigen Aufbau mit langsamer Einleitung, großen Steigerungen und gegensätzlichen Stimmungen und Charakteren der Themen, auch wenn diese beim vierzehnjährigen Schubert zum Teil doch um einiges primitiver ausfallen als beim 37 Jahre älteren Cherubini. Offensichtlich scheint Schubert seine Ouvertüre aber geschätzt zu haben, denn es existiert davon auch noch eine Version für Streichquintett, allerdings nicht mit einem zusätzlichen Kontrabass, wie man aufgrund der orchestralen Struktur erwarten könnte, sondern mit einer zweiten Viola.

Die hohe Zahl **D94** im Deutschverzeichnis täuscht über die frühe Entstehung des **Quartetts D-Dur** hinweg. Ursprünglich wurde es auf 1814 datiert, inzwischen sind sich die Experten aber einig, dass es wohl als zweites Quartett Schuberts 1811 oder 1812 entstanden sein muss. Dabei weisen die harmonischen Rückungen und das Spiel mit Klangflächen schon

deutlich in die musikalische Romantik und zeigen, wie weit Schubert sich trotz aller Bezüge auf klassische Vorbilder von Anfang an von diesen zu entfernen versucht. Beeindruckend ist, wie der Vierzehnjährige aus dem sehr einfachen, floskelhaften Themenmaterial einen Kopfsatz entwickelt, der die Sonatensatzform an ihre Grenzen bringt, indem er die Themen ständig, und nicht nur in der Durchführung, variiert und vor allem harmonisch immer wieder neu beleuchtet. Die Verwandtschaft mit Haydn ist eher in den Mittelsätzen noch erkennbar, in denen Schubert durch seine asymmetrischen Phrasen mit den Erwartungen des Hörers spielt und sich, seinem Vorbild nicht unähnlich, den einen oder anderen musikalischen Spaß erlaubt, so dass vom klassischen Muster fast nur eine Karikatur zurückbleibt. Auch im Schlusssatz nähert er sich den „Rauschmeißern“ Haydnscher Machart, findet aber durch Doppelgriffe und Trillerketten zu einem für seine frühen Quartette oft so charakteristischen, orchestralen Klang.

Das **Streichquartett D32 in C-Dur** ist das dritte der uns heute bekannten Quartette Schuberts. Als es entstand, waren die Werke Joseph Haydns der Leitstern von Schuberts Komponieren. Allerdings wählte er sich als "Vorlage" für sein C-Dur-Quartett kein Quartett Haydns, sondern dessen Sinfonie Nr.78 in c-Moll, eine der beliebtesten Sinfonien seiner Zeit. Vor allem im Finalsatz des Quartetts finden sich zahlreiche Parallelen zum Kopfsatz der Sinfonie, sowohl vom Aufbau des Themas, wie auch im orchestralen Quartettsatz, bis hin zur harmonischen Struktur mit dem Beginn in c-Moll und der Hinführung zu einem strahlenden C-Dur-Schluss. Ebenfalls von Haydn her rührt die Verwendung von nur einem Thema im Sonatensatz des ersten Satzes des Quartetts. Allerdings geht Schubert ganz eigenständig damit um, indem er bereits in der Exposition das thematische Material aufspaltet und verarbeitet, eine Technik, die in der Klassik erst in den Durchführungen der Sätze Verwendung gefunden hatte. Für seine eigene Durchführung bleibt Schubert so "nur" noch das Mittel der Variation des Themas vor allem in immer neuem harmonischen Zusammenhang. So verwundert es auch nicht, dass er schließlich sogar die traditionelle Harmoniefolge des Sonatensatzes außer Kraft setzt und seine Reprise nicht auf der Tonika beginnen lässt. Die beiden Mittelsätze sind sehr kurz gehalten. Dabei greift Schubert für das Trio des Menuetts auf einen seiner 12 Deutschen D128

für Klavier zurück. Lange Zeit galten große Teile des Quartetts D32 als verschollen, so dass sogar die erste Gesamtausgabe 1890 das Werk nur fragmentarisch enthielt. Erst im 20. Jahrhundert konnten zwei sich ergänzende Manuskripte in unterschiedlichen Bibliotheken diesem Quartett zugeordnet werden.

Das **Andante C-Dur D3** wirft zahlreiche Fragen auf. Wie viele Stücke Schuberts ist es ein Fragment, wobei ungeklärt ist, ob Schubert es nicht vollendet hat oder weitere Seiten verloren gegangen sind. Auch über den Kompositionsanlass kann nur spekuliert werden: Handelt es sich um eine Frühfassung eines langsamen Satzes aus einem der Quartette? Ähnlichkeiten gibt es zu den entsprechenden Sätzen von D.32 und D.36. Immerhin ist eine fast identische Klavierfassung D.29 überliefert, wodurch das Entstehungsjahr eingegrenzt werden konnte (wohl 1812), und aus der wir eine spielbare Ganzfassung rekonstruieren konnten. Das kleine Stück zeigt thematische Ähnlichkeiten zu Mozarts Ouvertüre zu „le nozze di Figaro“ und betont einmal mehr die gesanglichen Stärken auch der Kammermusik Franz Schuberts.

Nur wenige Monate nach dem D32 schrieb Schubert das **Streichquartett D36 in B-Dur**. Auch hier wählte er sich wieder ein Werk Haydns als Vorlage, nun aber erstmals ein Streichquartett, das "Quinten"-quartett op.76/2. Hier ist es aber nicht das Thema Haydns, das Schubert aufgreift, sondern die ständige Präsenz des Hauptthemas im ganzen Satz. Wie bei Haydn erscheint es in immer neuen Varianten; vor allem die sich ändernde Begleitung verleiht dem Thema sehr unterschiedliche Charaktere. Auch ein erstmals in Schuberts Quartetten auftauchendes zweites Thema ist aus dem Hauptthema abgeleitet. Die beiden Mittelsätze sind nun auch zum Experimentierfeld für Schubert geworden. Im langsamen Satz spielt er mit Dur-Moll-Trübungen, wie wir sie auch in seinen späten Quartetten wiederfinden. Im gespenstischen Mittelteil führt er die Harmonik in so entfernte Tonarten wie Ces-Dur bzw. ces-Moll. Das Menuetto steht überraschend in D-Dur und besitzt ein Trio, das sich zum großen Teil im von Schubert selten verwendeten dreifachen Pianissimo abspielt. Das Finale ist ein typischer Rauschmeißer-Satz mit unregelmäßigen Phrasen, orchestralen Abschnitten und einem opernhaften zweiten Thema.

Der erste Satz des **Quartetts D46 in C-Dur** erinnert mit seinen dramatischen Ausbrüchen bisweilen an eine Opern-Ouvertüre, zeigt aber mit seinem in der langsamen Einleitung vorgestellten Lamento-Bass und der daraus hervorgehenden Vorhaltsmotivik, mit seinen barocken Sequenzierungen, Imitationstechniken und Fugatos, dass sich Schubert nicht nur mit zeitgenössischer Literatur auseinandersetzte, sondern auch mit Werken einer längst vergangenen Epoche. Wie in anderen Frühwerken experimentiert Schubert auch hier wieder mit der Sonatensatzform, vor allem mit der Tonartenfolge. Wie schon im D32 entwickelt er das thematische Material schon innerhalb der Exposition so weiter, dass es einer Durchführung als eigenem Abschnitt eigentlich nicht mehr bedarf. Diese ist dann auch sehr kurz und wurde von Schubert erst nachträglich auf einem Einzelblatt in die Komposition eingeschoben. Während der langsame zweite Satz an vergleichbare Sätze Haydns erinnert, bezieht sich das Menuetto unverkennbar auf den Anfang des Finalsatzes von Mozarts Sinfonie KV550. Die überraschende Fanfare vor dem Trio dagegen findet sich wieder bei Haydn in dessen Sinfonie Nr.93. Was im Finale zunächst wie ein ganz normales Rondo zu beginnen scheint, entpuppt sich schnell als ein wieder opernhafte abwechslungsreicher Satz voller Überraschungen und phantasievoller Varianten des Themas; für mich einer der besten Sätze aus Schuberts frühen Streichquartetten.

Einen besonderen und auch extremen kompositorischen Ansatz zeigen die beiden **Quartettsätze D68**: Faszinierend ist, aus wie wenig motivischem Material Schubert diese beiden langen Sätze baut, indem er kleinste, zunächst unbedeutend erscheinende rhythmische Muster plötzlich an Bedeutung gewinnen lässt, mit ihnen quasi rhythmisierte Klangflächen baut, in denen sich die Harmonie weiterentwickelt. Durch die rhythmische Energie dieser Motive erhält der Satz gleichzeitig ständig neue Bewegungsimpulse, die ihn am Laufen halten und voranbringen. Auch wenn Schubert in seinen anderen frühen Quartetten nicht wieder so extrem auf dieses Kompositionsmittel zurückgegriffen hat, weisen diese Klangflächen schon weit in die Zukunft und werden, in verfeinerter Form, in seinen späten Quartetten wieder auftauchen. Ausgreifende Melodien sucht man in diesen beiden Sätzen allerdings vergebens, was ihnen mitunter einen etwas spröden Charakter verleiht. Zwar kann man das

einprägsame Thema des an Haydns „Kehraussätze“ gemahnenden Rondothemas des Finalsatzes bald mitsingen, es besteht allerdings auch wieder nur aus kleinen Motiveilchen. Und es erscheint um die insgesamt drei miteinander korrespondierenden Durchführungsabschnitte herum natürlich auch zu häufig, um nicht im Gedächtnis zu bleiben. Ob zu diesen beiden Ecksätzen jemals heute verschollene Mittelsätze komponiert wurden, oder ob sie wegen ihrer thematischen Verwandtschaft vielleicht ursprünglich für das Quartett D46 gedacht waren, gehört auch wieder ins Reich der vielen Fragen und Rätsel, die uns Schuberts frühe Streichquartette offen lassen.

Das **Quartett D74 in D-Dur** komponierte der inzwischen sechzehnjährige Schubert "zur Namensfeier meines Vaters", wie er auf der Stimme der ersten Violine vermerkte. Höchstwahrscheinlich wurde es zu diesem Anlass auch durch das Schubert'sche Familienquartett ausprobiert. Nicht ohne Stolz vermerkte Schubert zudem auf der Partitur: "Composés par François Schubert écolier de Msr. De Salieri". Salieri war seinerzeit Hofkomponist in Wien, hatte Schubert als Sängerknaben in der Hofkapelle kennen und schätzen gelernt, dafür gesorgt, dass er ins Stadtkonvikt aufgenommen wurde, und seine musikalische Ausbildung so frühzeitig gefördert. Im Orchester des Stadtkonvikts hatte Schubert auch erstmals zahlreiche Orchesterwerke seiner Zeit kennen gelernt, was nicht ohne Einfluss auf eine orchestrale Schreibweise in seiner frühen Kammermusik blieb. Besonders deutlich ist das im ersten Satz des Quartetts D74. Dieser hat mit seinen drei Themen und dem Fehlen einer Durchführung die Form einer Ouvertüre, was für Kammermusik eher ungewöhnlich ist. Mit großen Steigerungen, unangenehmen Oktav- und Doppelgriffen, vielen Oktavführungen und großen dynamischen Kontrasten versucht Schubert die Klanglichkeit eines Orchesters im Streichquartett nachzubilden. Schließlich verwendet er in der Coda sogar ein Zitat aus der Ouvertüre zur Zauberflöte KV620 von Mozart. Der zweite Satz gehört zu den experimentellsten in Schuberts Frühwerk. Zwar beginnt er mit einem recht unscheinbaren Thema, später werden die Phrasenlängen aber unregelmäßig, und chromatische Felder und Sequenzen scheinen nicht zu wissen, wohin sie führen sollen, bis ein langer Dominantorgelpunkt den Satz zur Reprise des Anfangs

zurückleitet. Am Ende dieses Satzes spielt das Diogenes Quartett eine Variante, die nur in der autographen Stimme der ersten Violine (die anderen Stimmen sind verschollen) überliefert ist und sorgfältig ergänzt wurde. Lassen Sie sich überraschen! Immerhin war Schubert so angetan von diesem Satz, dass er ihn zum großen Teil fast wörtlich in seine wenig später entstandene erste Sinfonie übernahm. Während Menuett und Trio eher konservativ gehalten sind, lebt das Finale wieder stark vom Gegensatz orchestraler und kammermusikalischer Passagen. Hier ergänzen nun auch bläserartige Fanfaren und Tremolo-Abschnitte die Palette orchestraler Stilmittel.

Wir schreiben das Jahr 1813: Im Nordosten Europas toben die Befreiungskriege gegen Napoleon, aber in Wien ist davon wenig zu spüren. Es ist „Heurigen-Zeit“, und da lassen sich die Wiener nicht gerne ihre gute Laune verderben. In den Weingütern vor den Toren Wiens wird Wein getrunken, gefeiert – und natürlich getanzt. In dieser Stimmung trifft sich wieder einmal das Schubert'sche Familienquartett. Wie so oft hat Schubert für diesen Anlass ein neues Werk geschrieben, dieses Mal aber nicht ein „klassisches“ Streichquartett, sondern, um seine Familie zu überraschen, eine Folge von Tänzen. Er stellt dabei fünf Menuetten (und Trios) die gerade in Mode gekommenen sogenannten „Deutschen“ gegenüber, die sich nur kurze Zeit später zum Walzer weiterentwickeln und nicht nur Wien sich im Dreivierteltakt drehen lassen werden. Diese Geschichte ist natürlich rein fiktiv, denn über die tatsächliche Entstehung der **fünf Menuette und fünf Deutschen D89** wissen wir heute leider so gut wie nichts. Schuberts spärliche Angaben lassen oft nur Mutmaßungen zu: Bedeutet z.B. die Aufschrift „2. Heft“ in Schuberts Stimmabschriften, dass es außer dem einzelnen Menuett D86 noch weitere, heute verschollene Werke dieser Art gab, oder bezieht sie sich auf Tänze Schuberts in anderer Besetzung? Und warum hat Schubert zwei der Sätze mit einer neueren Version überklebt? Wollte er das Material für einen Einsatz mit Orchester nutzen, und ersetzte er daher die beiden für das mehrchörige Spiel zu solistischen Sätze durch schlichtere, nicht weniger reizvolle Alternativen? Gab es Kritik von seinem strengen Vater wegen des stark ausgezierten Satzes, oder gefielen ihm die Stücke selbst nicht so gut? Wir wissen es nicht, uns stellt sich nur die Frage, welche Version man dann im Rahmen einer

Gesamteinspielung präsentieren soll. Da wir Ihnen keine der beiden vorenthalten wollen, bekommen Sie beide. Dabei haben wir uns dafür entschieden, die überklebten Urfassungen in den Zyklus zu integrieren, weil sie garantiert für Streichquartett gedacht sind. Die von Schubert nachträglich komponierten Sätze erhalten Sie als „Bonustrack“ am Ende der CD mit den Tänzen. So können Sie selbst entscheiden, ob Sie der neueren Version des dritten Menuetts als meditativem Ruhepol der Serie den Vorzug geben oder seinem mit den beiden Trios so stark kontrastierendem Vorgänger, bzw. ob sie die Triolenbewegung des Originaltrios zum fünften Deutschen mehr zum Tanzen einlädt, als die Oktavmelodien der beiden Geigen in der späteren Fassung. Alle Tänze Schuberts stilisieren nur die entsprechenden Tanzmodelle und waren natürlich nicht wirklich als Begleitmusik zum Tanzen gedacht; dafür hat er zu viele Stolpersteine eingebaut, wie zum Beispiel gleich die Akkordschläge im ersten Trio. Beachtlich sind die Vielfalt und der nicht abreißende Strom an neuen Ideen in den Tänzen: es gibt spanische Rhythmen, barockisierende Vorhaltsketten, auch einfache Liedsätze oder Menuette im besten Haydn-Stil und vor allem die Trios reichen von der Klanglichkeit her schon weit in die Romantik hinein. Es ist aber auch erstaunlich, wie salonmäßig elegant die Menuette als eigentlich antiquierter Tanz doch gegenüber den eher grobschlächtigen, modernen „Deutschen“ Tänzen wirken.

Auch die Entstehung des **Menuetts D86** liegt vollkommen im Dunkeln. Es ist wohl in zeitlicher Nähe zum Quartett D74 entstanden. Ob aber ein direkter Zusammenhang damit besteht und es aufgrund der gleichen Tonart **D-Dur** eventuell sogar als Menuettsatz für dieses Werk gedacht war, oder ob es für einen weiteren Zyklus von Tänzen geschrieben wurde, bleibt reine Spekulation.

Das **Quartett Es-Dur D87** wirkt viel reifer und runder als seine Vorgänger. Schubert hatte kurz nach dem Quartett D74 seine erste Sinfonie komponiert, womit die Experimente mit orchestraler Kammermusik zunächst abgeschlossen scheinen. Außerdem hatte er 1813 das Stadtkonvikt verlassen und komponierte seine Quartette nun nicht mehr für sein Familienquartett oder ein Ensemble des Stadtkonvikts, sondern zielte damit auf Aufführungen durch professionelle Musiker im

Rahmen der zahlreichen Hauskonzerte in Wien und konnte sich einen virtuosereren Kompositionsstil leisten. Das D87 ist also ein reines Kammermusikwerk, sicherlich auch ein Grund, warum es vom Verleger der Erstausgabe zusammen mit dem Quartett E-Dur D353 die hohe Opusnummer 125 bekam und lange Zeit als ein Spätwerk Schuberts betrachtet wurde. Erst die Wiederentdeckung des Autographs im 20. Jahrhundert ermöglichte eine genaue, frühere Datierung. Beachtlich ist vor allem die thematische Einheitlichkeit des ganzen Quartetts: alle Themen beziehen sich auf die Tonleiter-Tonfolge des ersten Satzes. Gleichzeitig überrascht die Vielfalt der musikalischen Einfälle in den Ecksätzen, bei denen sich Schubert erstmals von der Monothematik verabschiedet. Alle Motive entwickeln sich aber immer aus dem Vorhergehenden, so dass trotz der Vielfalt ein organischer, einheitlicher Eindruck bestehen bleibt. Auch die beiden Mittelsätze, die durch den Verleger in der Erstausgabe offensichtlich vertauscht wurden, zeigen einen weiteren Entwicklungsschritt Schuberts zu einer individuellen Aussage: zum ersten Mal taucht in Schuberts frühen Quartetten ein sehr kompaktes Scherzo auf, das in seiner Prägnanz an Beethoven erinnert. Dazu im Kontrast steht das Trio mit seinen Bordunquinten, das aber weniger an bäuerliche Tänze erinnert, sondern vielmehr mit seiner traurigen, zerbrechlichen Melodie den "Leiermann" aus der "Winterreise" vorwegzunehmen scheint.

Der uns nur als Fragment überlieferte **Streichquartettsatz c-Moll D103** wirft mehr Fragen auf, als er beantwortet. Vom Manuskript der Partitur, geschrieben im April 1814, existieren nur die Blätter mit dem ersten Satz bis zum Takt 296. Zwar lässt ein Bindebogen im Part der ersten Violine vermuten, dass es auf verloren gegangenen weiteren Seiten bis zum Schluss komponiert gewesen sein könnte; der Herausgeber der Schubert-Gesamtausgabe Werner Aderhold spekuliert aber auch damit, dass Schuberts immer flüchtiger werdender Schreibduktus auf der letzten überlieferten Seite darauf hinweisen könnte, dass Schubert das Interesse an dem Werk verlor und die Komposition abbrach. Über die Hintergründe der Komposition ist uns, wie so oft bei Schuberts Frühwerk, wenig bekannt. Schubert hatte im Frühjahr 1814 eine Stelle als Hilfslehrer an der Schule seines Vaters angetreten, eine Arbeit, bei der er sich äußerst fehl am Platze fühlte. Vielleicht war der Quartettsatz

ja, um weiter zu spekulieren, als weiteres Werk für das Familienquartett gedacht, für das er bisher fast alle seiner Streichquartette komponiert hatte. Vielleicht haben die Spannungen mit seinem Vater wegen seiner Stelle an der Schule zum Abbruch der Komposition geführt? Oder war der Satz gar nicht als Kopfsatz eines größeren Werkes gedacht? Die Verwendung von drei Themen erinnert eher an eine Ouvertüre, und Schubert hatte ja schon vorher Ouvertüren für Streichquartett geschrieben. Wir können hier nur rätseln. Als Ferdinand Schubert nach dem Tod seines Bruders die im Manuskript hinterlassenen Werke erfasste, führte er ein Streichquartett in c-Moll aus dem Jahre 1814 auf. Allerdings fehlt es auf einer weiteren von ihm verfassten Liste mit Werken, die er Verlegern zum Kauf anbot, woraus man schließen könnte, dass es schon damals unvollständig und damit nicht verkäuflich war. Als Fragment fand es auch keine Aufnahme in die erste Schubert-Gesamtausgabe von 1890 und wurde erstmals 1939 vom Musikwissenschaftler Alfred Orel in einer von ihm vervollständigten Fassung herausgegeben. Da das Fragment wahrscheinlich am Ende einer kurzen Durchführung abbricht, hängt Orel einfach eine wörtliche Reprise an das vorhandene Material und komponierte eine sehr kurze eigene Coda dazu. Die von mir angefertigte und auf dieser CD erstmals eingespielte Version wurde um eine Überleitung in die Reprise ergänzt, die nun mit der Anfangsgeste des Allegro-Teils beginnt. Auch die Tonartenfolge der drei Themen wurde geändert, wodurch modulierendes Passagenwerk aus der Exposition entfallen konnte. Und die Coda wurde dem Ende der Exposition nachempfunden und enthält somit nur Schubert'sches Material. Natürlich stellt auch diese Komplettierung nur einen Notbehelf dar, um diesen mit drei Themen ausladenden und mit seinen Klangflächen und nur kurzen Themen für Schuberts Frühwerk nicht immer typischen Satz überhaupt in einer sinnvollen Form darbieten zu können.

Schuberts **Quartett in B-Dur D112** entstand höchstwahrscheinlich wieder für das eigene Familienquartett. Geschrieben 1814, zeigt es noch deutlich Schuberts Suche nach der richtigen Antwort auf die Quartette der Wiener Klassiker. Vor allem der Kopfsatz wirkt durch seine Aneinanderreihung kleiner Phrasen und Floskeln, seine Abbrüche und schnellen Charakterwechsel sehr

zerrissen und uneinheitlich (vielleicht liegt das auch daran, dass Schubert ihn in nur viereinhalb Stunden niederschrieb?). Auch war er ursprünglich gar nicht für Quartett gedacht, denn es existiert ein Fragment eines Streichtriosatzes mit dem gleichen Beginn. Dies erklärt auch die zahlreichen Oktavführungen innerhalb des Quartettsatzes. Um so mehr beeindruckt der langsame Satz mit seinem Wechsel von tiefer Trauer und unbeschwertester Heiterkeit. Das Minuetto geht wohl am deutlichsten auf das Vorbild Haydn zurück und bildet mit seinem orchestralen Charakter einen gelungenen Kontrast zum zarten Trio mit seinen heiklen Violinoktaven und seiner Pizzicatobegleitung. Der dreistimmige Unterstimmensatz mit den virtuosen Einwüfen der ersten Violine im Schlusssatz weist dagegen schon in Schuberts Zukunft und zeigt seine ganz eigenständige Vorstellung vom Quartettklang.

"Es ist wahrlich verwunderlich, welche Mengen Kostbarkeiten nachträglich aus dem Schatzkästlein dieses Meisters zu Tage gefördert werden. [...] Es ist [...] Schubert'sches Eigenthum, wennauch von Mozart'schen Anlehen. [...] Es enthält manches von der ursprünglichen Frische, von der Naivetät und Liebenswürdigkeit Schuberts, reicht aber in der Totalität nicht an die maßgebenden Werke desselben." Eine Rezension der öffentlichen Uraufführung des **Streichquartetts D173 in g-Moll** am 29. November 1863 durch das Hellmesberger Quartett fast fünfzig Jahre nach seiner Komposition macht deutlich, wie sehr die musikalische Welt immer noch überrascht war über die Menge und Vielfalt an Werken, die Schubert nach seinem frühen Tod ungedruckt hinterlassen hatte, aber auch, wie schnell die frühen Streichquartette als qualitativ nicht so hochwertig abgestempelt wurden. Und der Rezensent erkennt richtig, dass sich Schubert beim Komponieren nun nicht mehr an Haydn, sondern an Mozart und dem frühen Beethoven orientierte. Dieses Mal standen Mozarts g-Moll-Sinfonie KV550 und Beethovens Quartett op.18/2 bei der Entstehung des Werkes Pate. Deutlich wird dies vor allem bei den Themen des Kopfsatzes und des Minuettos. Auch formal zeigt sich diese Weiterentwicklung Schuberts durch die nun große Bedeutung des gesanglichen Seitenthemas, das den Kopfsatz zu großen Teilen dominiert. Wieder experimentiert Schubert mit den gegensätzlichen Charakteren von Dur und Moll, vor allem wenn er in der Reprise erst mit dem Seitenthema zur

Tonika zurückkehrt, und somit beide Themen in Moll und Dur auftauchen. Während der langsame Satz eher traditionell daher kommt, sprüht der Finalsatz nur so von Ideen. Das zunächst recht steife Rondothema erfährt so manche überraschende Wendung und steigert sich zu einem dramatischen Ende.

Um das Jahr 1816 wurde das Streichquartett von der italienischen Oper à la Rossini als Modeerscheinung abgelöst. Gleichzeitig erhielt das neue Fortepiano Einzug in die häuslichen Musiksalons. Der Markt für Quartettnoten brach gerade zusammen, als Schubert erfolglos versuchte, erste Werke drucken zu lassen, darunter sein neuestes **Quartett in E-Dur D353**, das später vom Verleger Josef Czerny posthum die Opusnummer 125/2 bekam. Das Quartett D353 ist viel kompakter und weniger experimentell komponiert als das D112, was vielleicht auf den Unterricht bei Antonio Salieri in den Jahren 1814/15 zurückzuführen ist. Der Bau des Kopfsatzes ist fast „schulmäßig“, ebenso der des langsamen zweiten Satzes, der nur für die erste Geige einige sehr unangenehme Begleitfiguren bereit hält. Lediglich im Minuetto spielt Schubert mit den Phrasenlängen und schafft für den Hörer immer wieder überraschende Irritationen. Und das Finalrondo orientiert sich eindeutig an den schnellen Rausschmeisser-Finales eines Haydn, auch wenn das Thema immer wieder in neuen Tonarten auftaucht, gerade so, als suche der Komponist den Weg zum richtigen Abschluss.

Anders als die Ouvertüre D8 ist die **Ouvertüre D470** nicht ausschließlich für Kammerensemble überliefert, sondern existiert ebenso in einer Orchesterfassung als Ouvertüre zu der „Kantate zu Ehren von Josef Spendou“, die Schubert im September 1816 anlässlich eines Jubiläums im Witweninstitut Wiener Schullehrer komponierte, wo sie aber nie aufgeführt wurde. Von der Quartettfassung existiert allerdings nur der kurze Mittelteil, der Rest ist verschollen oder wurde nie geschrieben, wir wissen es nicht! Anhand der Orchesterpartitur wurde für diese Aufnahme eine spielbare Quartettfassung rekonstruiert.

Schuberts späte Streichquartette

Wahrscheinlich waren es nicht nur die Misserfolge bei der Suche nach einem Verleger für seine Quartette, sondern vor allem auch die Veröffentlichung von Beethovens mittleren

Streichquartetten (op.95 erschien 1916 im Druck), durch die Schubert erkannte, dass der im Unterricht bei Salieri eingeschlagene Weg ihn in eine Sackgasse führte. Schubert rutschte in eine Schaffenskrise auf der Suche nach einer eigenen Antwort auf die Werke Beethovens. Zahlreiche Fragmente von Stücken unterschiedlicher Gattung existieren aus der Zeit von 1818 bis 1823, die diese Krise und diese Suche dokumentieren. Bei den Sinfonien ist die "Unvollendete" D759 wahrscheinlich das bekannteste Beispiel.

Einen ersten Schritt zu diesem persönlichen Quartett-Stil stellt das Fragment des **Streichquartetts D703 in c-Moll** dar, von dem nur der erste Satz vollendet wurde und 41 Takte des langsamen Satzes existieren. Schon der motorische Beginn, der weder eine charakteristische Rhythmik noch ein Thema enthält, aber zum bestimmenden Element des Satzes wird, ist eine radikale Neuerung. So spricht der Musikwissenschaftler Friedhelm Krummacher hier von "Strukturfeldern", das heißt von Arbeit mit harmonischen und rhythmisierten Klangfeldern, statt mit Themen und Motiven. Gleichzeitig entspannen sich aber schon die für den späten Schubert typischen langen Melodiebögen über diesen Klangflächen. Dass die rhythmischen Begleitmodelle sich dabei jeweils immer aus der vorangegangenen Motivik entwickeln, trägt zusätzlich zur großen organischen Einheit des Satzes bei. Die Komposition des zweiten Satzes brach Schubert nach nur 41 Takten ab, was aus heutiger Sicht nicht einer gewissen Tragik entbehrt, reiht sich das Andante-Thema doch in die Reihe schönster Gesangsthemen bei Schubert weit vorne ein, weswegen wir ihn als einziges Fragment in diese Gesamteinspielung mit aufgenommen haben. Schubert spaltet das Thema auf und setzt ihm virtuose Umspielungen entgegen. Dabei führt er den As-Dur-Satz in entlegene Tonarten wie Ces-Dur oder fis-Moll, bevor nach einem Zwischenhalt in D-Dur nur noch die erste Violinstimme weitergeführt ist und im Nichts endet. Der Fortgang des Satzes ist vollkommen unklar und macht eine Komplettierung unmöglich. Gespielt wird somit heute nur noch der erste Satz. Der "Quartettsatz" musste lange auf seine Wiederdarstellung warten. Erst 1867 veranlasste Johannes Brahms, in dessen Besitz das Autograph inzwischen übergegangen war, die Drucklegung und die Uraufführung. Seitdem hat er sich einen festen Platz im Konzertrepertoire vieler Streichquartette erobert.

Da seine frühen Quartette nie in der Öffentlichkeit gespielt worden waren, war er zur Zeit der Uraufführung des „**Rosamunde**“-**Quartetts D804 in a-Moll** überwiegend als angesehener Komponist von Liedern, nicht aber von Instrumentalmusik bekannt. So war in einer Kritik der Uraufführung von Schuberts „Erstgeburt“ zu lesen. Sein Freund Moritz von Schwind schrieb über das Stück: „Es ist im ganzen sehr weich, aber von der Art, daß einem Melodie bleibt wie von Liedern, ganz Empfindung und ganz ausgesprochen.“ Diese Charakterisierung trifft sicherlich vor allem auf den langsamen Variationssatz über ein Thema aus Schuberts 1823 komponierter Bühnenmusik zu Wilhelmine von Cézys Schauspiel „Rosamunde, Fürstin von Zypern“ zu, nach der das Werk benannt ist. Schon im Kopfsatz verbindet sich lyrische Schönheit aber auch mit einem steten nervösen, unterschwelligem Brodeln. Die motivischen Zitate zu den Textstellen „Schöne Welt, wo bist Du?“ und „kehre wieder, holdes Blütenalter der Natur“ aus dem Lied „Die Götter Griechenlands“ D677 im dritten Satz, zeigen, dass Schuberts schöne, lyrische Welt Brüche bekommen hat, die auch den tänzerischen Finalsatz bremsen und schließlich im Quartett „Der Tod und das Mädchen“ oder in der „Winterreise“ dramatisch hervorbrechen und seine Zeitgenossen ratlos machen sollten. Das "Rosamunde"-Quartett trägt die Widmung "à son ami Schuppanzigh", der das Quartett mit seinem berühmten Ensemble in einem seiner Abonnementskonzerte mit großem Erfolg uraufführte und maßgeblich daran beteiligt war, das es kurz darauf auch gedruckt wurde. Es sollte das einzige Quartett Schuberts bleiben, dass dieser zu seinen Lebzeiten in einem öffentlichen Konzert zu hören bekam und das einen Verleger finden konnte.

Kaum ein anderes Kammermusikwerk Schuberts ist so bekannt geworden wie sein **Streichquartett in d-Moll D810 "Der Tod und das Mädchen"**. Als Schubert es komponierte, setzte er große Hoffnungen darauf, sich damit auch als Komponist von Instrumentalstücken einen größeren Hörerkreis zu erschließen. Schubert hatte gehofft, dass Ignaz Schuppanzigh es wieder aus der Taufe heben würde. Als dieser allerdings das neue d-Moll-Quartett ausprobierte, soll er es Schubert gegenüber mit den Worten abgelehnt haben: "Brüderl, das ist nichts, das laß gut sein; bleib du bei deinen Liedern!" Für Schubert war das natürlich ein harter Schlag, denn ohne die Möglichkeit einer Aufführung war

an einen Verleger gar nicht zu denken. Schuberts großes d-Moll-Quartett landete also in der berühmten Schublade. Ob es zu Lebzeiten Schuberts noch einmal daraus hervorgeholt wurde und sogar im privaten Kreis zur Aufführung gelangte, wissen wir nicht. Immerhin ein Musiker hatte ein gutes Gespür für Schuberts Musik: der Klaviervirtuose und Beethoven-Schüler Carl Czerny kaufte Schuberts Bruder Ferdinand aus dem Nachlass einen ganzen Stapel Kompositionen für seinen Musikalien-Verlag ab, darunter auch das d-Moll-Quartett. Nach dem Druck 1831 wurde es schnell bekannt. Die erste nachweislich öffentliche Aufführung besorgte das Quartett des Geigers Karl Möser 1833 in Berlin. Ab 1849 spielte es aber vor allem das Hellmersberger Quartett aus Wien regelmäßig in seinen Konzerten. Schnell erhielt das Werk auch seinen heutigen Beinamen "Der Tod und das Mädchen" als Hinweis auf das Variationsthema des langsamen Satzes, das dem gleichnamigen Lied D531 von Schubert entnommen ist. Auch die Themen der anderen Sätze lassen sich auf Motive dieses Liedes zurückführen, was dem Quartett eine thematische Geschlossenheit verleiht, die zu Schuberts Zeit neu war. Ebenfalls neu, zumindest in der Kammermusik, war die offensichtliche Verknüpfung des Werkes mit dem Textinhalt eines Gedichtes, einem Dialog zwischen einem sterbenden Mädchen und dem Tod, von Matthias Claudius:

Das Mädchen:

Vorüber! Ach vorüber!
geh´ wilder Knochenmann!
Ich bin noch jung, geh´ Lieber!
und rühre mich nicht an.

Der Tod:

Gieb deine Hand, du schön und zart
Gebild!
Bin Freund, und komme nicht zu
strafen.
Sei gutes Muth´s! ich bin nicht wild,
Sollst sanft in meinen Armen schlafen.

Schubert überträgt hier etwas auf die Kammermusik, wofür er in seinen Liedern berühmt war: er lässt die unterschiedlichen Stimmungen des Textes direkt in seine Musik einfließen. Beim Lied geschieht das durch den sehr differenzierten Klaviersatz, der sich je nach Textinhalt ändert. Ohne Sänger bleibt nun das Gedicht nur noch als äußeres "Programm". Der Bezug zum Gedicht beginnt im d-Moll-Quartett schon mit den einleitenden Takten des ersten Satzes, wenn der Tod mit dem "Schicksalsmotiv" quasi

an die Tür klopft und fragende Motive des Mädchens zur Antwort bekommt, und zieht sich als Wettstreit zwischen Leben und Tod durch den ganzen Satz, bis in den letzten Takten der den Herzschlag des Mädchens symbolisierende punktierte Rhythmus zum Stehen kommt und das Mädchen stirbt. Im Variationssatz nimmt Schubert die dialogisierende Form des Gedichts mit auf. Während das Variationsthema nur Teile des Liedes verwendet, die die fahle, kalte Welt des Todes symbolisieren, sind in der ersten Variation deutlich die flehenden Rufe des Mädchens zu hören. Besonders bildhaft ist die zweite Variation gebaut, wenn das Thema von drei verschiedenen Gegenstimmen umspinnen wird, und Schubert musikalisch zeigt, wie der Tod das Mädchen quasi umgarnt. Kontrastierend bringt die dritte Variation die Furcht des Mädchens vor dem wilden Sensenmann zum Ausdruck, die im Gedicht nur durch die Antwort des Todes "ich bin nicht wild" erscheint. Die vierte Variation schwenkt nun ins unschuldige Dur in eine Traumwelt des Schlafes entsprechend der letzten Zeile des Gedichtes, aus der das Mädchen erst durch die letzte Variation gerissen wird: Sogartig steigern sich hier Dynamik und Tempo, die Panik des Mädchens vor dem Sterben wird greifbar, es gibt ein letztes Aufbäumen gegen das Unvermeidliche, bevor das Thema des Todes sich nach Dur wendet und einem verklärenden, erlösenden Schluss Raum gibt, eine Auslegung des Gedichtes, die darin so nicht vorgezeichnet ist. Mit seinen wilden Synkopen hat auch das Scherzo den Charakter eines Hexensabbats, während das Trio in seinem hellen Dur einen der wenigen hoffnungsfrohen Abschnitte des ganzen Werkes darstellt. Im Finalrondo steigert sich der Bewegungsimpuls noch einmal zu einer wilden Tarantella, nur unterbrochen von zwei triumphalen Einschüben, die aber die unruhige Achtelbewegung nur kurz aufhalten können. Vielleicht waren es, neben der Düsterei des ganzen Stückes, diese die musikalische Romantik ankündigenden Charakteristika, die Schuppanzigh an diesem Werk so abstießen, dass er es nie aufführen wollte. Die Königsgattung Streichquartett mit den späten Quartetten Beethovens galt als Krönung der absoluten Musik, in der Subjektivität und oft Trivialität von außermusikalischen Programmen wohl nichts zu suchen hatten. Programmmusik sollte so bis ins 20. Jahrhundert in der Kammermusik nur eine untergeordnete Rolle spielen.

"Ich komponierte 2 Quartetten für Violinen, Viola u. Violoncello [...] u. will nach ein Quartetto schreiben...". In einem Brief an seinen Freund Leopold Kupelwieser vom März 1824 kündigte Franz Schubert nach den beiden Quartetten D804 "Rosamunde" und D810 "Der Tod und das Mädchen" die Komposition eines weiteren Streichquartetts an. Die Trias sollte dem Geiger Ignaz Schuppanzigh gewidmet und nach Schuberts Wunsch möglichst bald gedruckt und aufgeführt werden. Schuberts Plan erhielt aber schon bald mehrere Dämpfer: Schuppanzigh führte mit seinem Ensemble nur das "Rosamunde"-Quartett auf, das auch als einziges Quartett zu Schuberts Lebzeiten veröffentlicht wurde. Das düstere d-Moll-Quartett D810 traf dagegen auf völliges Unverständnis bei Schuppanzigh, so dass die Arbeit an dem geplanten dritten Werk D887 zunächst stockte. Erst im Juni 1826 schrieb er das Quartett innerhalb von nur 11 Tagen ins Reine, dann verschwand es wie so viele seiner Spätwerke in der berühmten Schublade. Wahrscheinlich wurde nur der erste Satz zu Lebzeiten Schuberts in einem Privatkonzert im März 1828 vom Schuppanzigh-Quartett gespielt. Ob eine geplante Durchspielprobe des Werkes im März 1827 mit dem Geiger Josef Slawik zustande kam, für die Schubert anscheinend Stimmenabschriften anfertigte, ist heute nicht mehr nachzuweisen. Das Stimmenmaterial, das womöglich interessante Hinweise auf Änderungen von Schuberts Hand gegeben hätte, die er aufgrund der Arbeits-Kommentare in der autographen Partitur wohl plante, ist leider verschollen. Eine komplette Aufführung und damit die Uraufführung des Werkes fand erst am 8. Dezember 1850 durch das Hellmesberger Quartett statt, wahrscheinlich aus den ersten Druckfahnen des Erstdrucks, der schließlich erst 1852 als op.161 bei Diabelli herauskam. Denn auch Schuberts Bemühungen um eine direkte Veröffentlichung waren nicht von Erfolg gekrönt gewesen. Anfang 1828 hatte er das G-Dur-Quartett D887 zusammen mit dem d-Moll-Quartett D810 erfolglos dem Verlag B. Schott's Söhne in Mainz angeboten. So landete das Partitur-Manuskript des G-Dur-Quartetts im Stapel ungedruckter Werke, den Schuberts Bruder Ferdinand nach dessen Tod verschiedenen Verlegern zum Kauf anbot. Auch nach seiner Veröffentlichung hatte es das letzte Streichquartett Schuberts schwer, sich durchzusetzen, zu groß waren seine

technischen und musikalischen Anforderungen an die Interpreten, zu wenig eingängig waren seine Themen und zu kompliziert seine Form für das Publikum und die Kritiker, wie die Besprechung einer Aufführung durch das Joachim-Quartett in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung aus Leipzig im Jahr 1871 zeigt: "... Das Stück ist sehr lang und hat einzelne hervorragend schöne Stellen. Anspruch auf ein wirkliches Kunstwerk kann es aber nicht machen; es ist in seiner ganzen modulatorischen Anordnung wild, bunt, formlos und auch oft sehr arm an wirklichen musikalischen Gedanken (an Melodien)..." Schubert setzte im G-Dur-Quartett seine Vorstellungen von seinem weiteren musikalischen Weg am konsequentesten um. Im Vordergrund steht nicht mehr die Arbeit mit dem thematischen Material wie in der Wiener Klassik, für Schubert werden stattdessen Rhythmik und Harmonik als zu bearbeitendes Material die spannungskonstituierenden Mittel, am besten erkennbar schon im direkten Dur-Moll-Wechsel des Anfangsakkords des ersten Satzes, aus dem die Energie für die folgenden motivisch-rhythmischen Gesten entsteht. Und ähnlich wie später bei Anton Bruckner, entwickelt sich anschließend über einer pianissimo-Tremolo-Klangfläche ein erster thematischer Gedanke quasi aus der Ruhe heraus und damit mit großer Perspektive für einen über zwanzig-minütigen Kopfsatz. Im späten Quartettsatz c-Moll D703 hatte Schubert auch schon mit dem Klang als formbildendem Element experimentiert. Die schnellen Triolen gegen Ende der Exposition des ersten Satzes im G-Dur-Quartett mit ihren Wechselnoten vor allem in den Überleitungen des Cellos sind deutliche Reminiszenzen an diesen Quartettsatz. Beim zweiten Thema wird die andere Herangehensweise an "thematische Arbeit" besonders deutlich. Es ändert nicht seine thematische Grundgestalt und entwickelt sich auf diese Weise weiter, wie man es z.B. bei Johannes Brahms später findet, Schubert stellt dem immer gleichen Thema immer neue Begleitungen entgegen und lässt es so in wechselndem musikalischem Licht erscheinen. Der langsame zweite Satz scheint sich mit seiner wunderbaren Cellokantilene zunächst in traditionellen Bahnen zu bewegen, bevor es im zweiten Abschnitt als Kontrast zu heftigen Ausbrüchen kommt, die Wilhelm Altmann in seinem Handbuch für Streichquartettspieler als "einen romantischen Nachtspek" bezeichnet.

Im dritten Satz kontrastiert ein schattenhaft dahinhuschendes Scherzo mit einem Wiener Ländler-Trio, dessen vom Cello vorgetragene Melodie an den zweiten Satz anknüpft. Der Finalsatz erinnert in Vielem an den letzten Satz des d-Moll-Quartetts D810, nicht nur in seiner dramatischen Sechssachtel-Motorik, aus der sich als Kontrast leichte, tänzerische Passagen herauslösen, sondern vor allem im Schicksalsmotiv des Choralthemas, das auch direkt auf das Kopftema des d-Moll-Quartetts verweist. Besonders modern erscheint im Finalsatz die völlige Emanzipation der einzelnen Stimmen, bei denen aus Begleitstimmen plötzlich Gegenmelodien werden und eigentlich kaum eine Note eine reine Begleitfunktion ausfüllt. Dies führt zu Steigerungen, die erst in der Coda zu ihrem unabwendbaren Höhepunkt kulminieren, bevor alles in sich zusammenbricht. Gerade in diesem letzten Streichquartett in G-Dur beschreitet Schubert einen ganz eigenen Weg, der sich von den Traditionen der Klassik löst und von seinen Ideen her weit in die Moderne und doch in eine andere Richtung weist, als die viel mehr rezipierten späten Werke Beethovens.

Mit seinem lyrischen a-Moll-Quartett, dem dramatischen d-Moll-Schwesterwerk, dem auf Beethoven Bezug nehmenden G-Dur Quartett und dem Quintett als großem allumfassenden Finale erschuf Schubert eine Vielfalt an Möglichkeiten und Perspektiven, wie die Entwicklung der Gattung nach bzw. neben Beethoven hätte weitergehen können.

Christian Starke 2012-2015