

Zuweilen glaube ich wohl selbst im Stillen, es könne etwas aus mir werden, aber wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?
– Franz Schubert

Dieser Stoßseufzer Franz Schuberts muss symptomatisch für alle Komponisten nach Beethoven gewesen sein, galt dieser doch als Titan der sinfonischen Musik, der zu jener Zeit das Wiener Musikleben uneingeschränkt beherrschte.

Das Jahr 1815, das Entstehungsjahr der dritten Sinfonie, war für Schubert ein unglaublich produktives Jahr: allein 144 Lieder entstanden, darunter so berühmte wie "Rastlose Liebe", "Erlkönig" und "Heideröslein". Als Liedkomponist hatte Schubert bereits seine „Sprache“ gefunden, seine Kompositionstechnik ist in diesem Genre fast vollständig ausgereift. Jedoch suchte er mehr – eine eigene sinfonische Sprache.

Schubert setzte sich sehr bewusst mit Traditionen auseinander und suchte unkonventionelle, aber schlüssige formale Konstruktionswege. Jedoch stand seine Instrumentalmusik zwiefach im Schatten: Einerseits im Schatten seines eigenen Lied-Schaffens, andererseits im Schatten Beethovens. Dies erspürte nicht nur Schubert selbst mit obigem Ausspruch, dieser Überzeugung war selbst Schuberts Freundeskreis.

Den Rat des Wiener Geigers Ignaz Schuppanzigh: "Brüderl, bleib bei Liedern!", hat Schubert aber (glücklicherweise) nicht befolgt.

Erste "Gehversuche" auf sinfonischem Gebiet lagen mit der ersten und der zweiten Sinfonie bereits hinter ihm. Vorbilder der ersten Sinfonie, die während Schuberts Zeit am Kaiserlich-Königlichen Stadtkonvikt entstand, waren Mozart und Haydn. Mit der zweiten Sinfonie trat sein drittes Vorbild deutlich hervor: Ludwig van Beethoven. Er sollte für Schubert ein Vorbild geradezu abgöttischer Verehrung werden (Auf Schuberts eigenen Wunsch wird er in unmittelbarer Nähe des Meisters sogar begraben werden).

Zwischen dem 24. Mai und dem 19. Juli 1815 entstand mit rastlosem Elan seine dritte Sinfonie, die auf Grund ihres Tarantella-Schlusssatzes auch Schuberts "Italienische" genannt wird. Schubert schrieb sie für das „Liebhaberorchester“ des Geigers Josef Prohaska, in welchem er selbst Bratsche spielte.

Mit formalen Experimenten hat diese Sinfonie nicht mehr viel gemein. Sicher, die Abhängigkeit von Konventionen ist auch hier gegenwärtig und das große Vorbild Beethoven ist spürbar, jedoch ist die Sinfonie in ihrem wienerischen Charme, ihrer feingestuften Dynamik und den überraschenden harmonischen Rückungen bereits gänzlich eigenständig. Die melodische Erfindung erscheint dabei so schubertisch, dass eine Verwechslung etwa mit Haydn oder Mozart ausgeschlossen ist.

Mit einer obligaten langsamen Einleitung, *Adagio maestoso*, beginnt der **erste Satz**. Doch bricht Schubert nach neun Takten bereits harmonische Traditionen durch eine unerwartete Terzrückung nach F-Dur. Diese schließt neue, unbetretene Gefilde auf: ein schwärmerisches, liebevolles Duett zwischen Klarinette und Flöte. Im folgendem *Allegro con brio* trägt die Klarinette zu Beginn das heiter lockende, rhythmisch punktierte erste Thema vor. Bald steigert es sich in ein erstes gewaltiges Orchester-Tutti, welches thematisch das Duett der Einleitung aufnimmt. Das zweite, sehr tänzerische und schwärmerische, Thema wird von der Oboe, später in der Reprise von der Klarinette intoniert. Die Durchführung, von Schubert sehr knapp gehalten, transferiert die aufkeimende zarte Themenwelt in eine fast bedrohliche Stimmung.

Der **zweite Satz**, *Allegretto*, ist in dreiteiliger Liedform (A-B-A) gehalten. Schlendernd und behaglich wird der erste Teil von den Streichern vorgetragen. Die Holzbläser beschränken sich hier lediglich auf Klangverstärkung. Witzig und geradezu ungeniert erklingt eine Klarinettenlinie im zweiten Teil und man kann sich einer gewissen illustren, wienerischen Prater-Stimmung nicht entziehen.

Völlig „untanzbar“ ist im **dritten Satz** das *Menuetto*! Durch die auftaktigen Sforzati trotz der Tanzsatz seiner eigentlichen Bestimmung. Und ein wenig erinnert das Kompositionsmodell an den zweiten Satz der ersten Sinfonie von Beethoven. Das *Trio* besteht aus einem unwiderstehlichen Duett zwischen Oboe und Fagott, walzerisch und damit nun tänzerisch von den Streichern begleitet.

Der Sonatensatz des **vierten Satzes**, *Presto vivace*, ist trotz seiner vielfältigen thematischen Einfälle auf nur einem Thema aufgebaut. In sausender Fahrt geht es in den 6/8-Takt hinein. Launisch dahinschießend suggeriert der Satz überschäumenden Freudentaumel. Der Tarantella-Rhythmus gibt ihm dabei eine stürmische Bewegtheit, die durch heftige Kontraste in der Dynamik und durch abrupte harmonische Wechsel mitunter bis ins Groteske gesteigert wird.