

Franz Schuberts letzte Klaviersonate in B-Dur D. 960 – ein Monster von einem Werk. Erge werden in diese Sonate letzte Dinge, Abschied von der Welt und anderes hineingelesen. Viele Musikhörer wünschen sich einen Mehrwert, wenn sie sich mit Musik auseinandersetzen, die »einfache« Größe einer Komposition reicht nicht aus – es soll mindestens Mondschein oder Sturm herrschen, obwohl Beethoven dies bei seinen Klaviersonaten op. 27.2 und op. 31.2 ziemlich sicher nicht so gemeint hat, und eben: Schuberts letzte Klaviersonate, der Komponist todkrank, Bekenntnisse im Angesicht des Todes, die Bildungsbürger ehrfürchtig mitverfolgen können.

Der Zukunft zugewandt

Doch nichts könnte mehr in die Irre führen. Mit Verlaub: Schubert war gerade einmal 31 Jahre alt, als er diese Sonate schrieb, und Harry Goldschmidt erzählt in seiner unverzichtbaren Schubert-Biographie, dass der Komponist in seinem Todesjahr 1828 seinen größten (wenn nicht einzigen) öffentlichen Erfolg feierte hat, nämlich ein Konzert im überfüllten Saal der Gesellschaft der Musikfreunde im Wiener Gasthaus »Roter Igel«, bei dem Schubert nicht nur mit Beifall überschüttet wurde, sondern das ihm endlich auch beträchtlichen finanziellen Gewinn bescherte. Schubert hatte »frischesten Mut« gefasst, konnte seine Schulden bezahlen und sich beim Klavierbauer Conrad Graf sogar ein eigenes Klavier kaufen. »Die Wahrheit ist, dass Schubert in dieser Zeit weder unter materieller Not litt noch vom Gedanken an einen frühzeitigen Tod heimgesucht wurde, sondern im Hochgefühl seiner Schaffenskraft produzierte«, nämlich sein abgründiges Streichquintett C-Dur, die drei großen Klaviersonaten D. 958–960 und etliche Lieder (die nach seinem Tod unter dem Titel »Schwanengesang« veröffentlicht wurden).

Und noch etwas zeugt davon, wie sehr Schubert in seinem Todesjahr der Zukunft zugewandt war: In den letzten Wochen seines Lebens nahm er bei Simon Sechter, Wiens damals bedeutendstem Musiktheoretiker, Unterricht in Kontrapunkt. Der Komponist der »Unvollendeten« und der großen C-Dur-Sinfonie, brillanter Streichquartette und Klaviersonaten und unzähliger einzigartiger Lieder war der Meinung, dass es notwendig sei, »den Kontrapunkt und die Fuge zu studieren«, da er »einsieht, dass er hierin Nachhilfe bedürfe« (so Sechter). Welche Demut, aber auch welcher Wissenswille spricht daraus! Johann Peter Hebel schrieb einmal: »Soviel man weiß, gerne wüsste man noch mehr.«

Wir sehen, Schubert war durchaus der Zukunft zugewandt, als er seine letzten Klaviersonaten schrieb. Allerdings: Das melancholische Grundgefühl in der bleiern Wiener Zeit von Metternichs reaktionärem Überwachungsstaat blieb die bestimmende Konstante in seinem Leben. Wien war die Hochburg der Restauration, die sich laut Friedrich Engels »auf zwei Klassen stützte – die feudalen Grundherren und die großen Börsenkapitalisten«, und »die Regierung des Fürsten Metternich (...) balancierte die Macht jeder dieser beiden so aus, dass die Regierung selbst volle Handlungsfreiheit behielt«. Schubert gehörte einem Dissidentenkreis an, er erlebte die Zensur (zum Beispiel wurde das Libretto zum »Grafen von Gleichen«, das Schubert als Oper vertonen wollte, verboten), und etliche seiner Werke zeugen von verklausulierten Botschaften, die Oppositionsgeist und sogar Widerstand belegen gegen das »wahre Elend, wie die meisten Leute dabei ruhig zusehen oder sich gar wohl dabei befinden, wie sie ganz gemächlich über den Schlamm in den Abgrund glitschen«, wie Schubert gegenüber seinem Freund Joseph von Spaun formuliert.

Von dem Kunsthistoriker Martin Warnke wissen wir, dass Künstler unter bestimmten Umständen und Verhältnissen versuchen, »ihre Kritik an den herrschenden Zuständen implizit anzudeuten«. Schuberts Musik ist ein Musterbeispiel für diesen angedeuteten und fast all seinen Werken innewohnenden oppositionellen, mitunter geradezu subversiven Subtext. Sein vermutlich populärstes Lied, »Der Lindenbaum« aus der »Winterreise«, erzählt von »so manchem süßen Traum«, der in seinem Schatten »am Brunnen vor dem Tore« geträumt wurde – und diese süßen Träume sollten nicht biedermeierlich misdeutet werden, sondern dürften von einer anderen, einer freien und demokratischen Gesellschaft handeln. Und nicht zuletzt auch von

einer Gesellschaft, in der nicht mehr Musikstücke der »Wiener Vergnügungsindustrie, dem Glanzstück der Metternichschen Korruptionspolitik« (Goldschmidt), bestimmend sein sollten, sondern Musik, die beispielsweise Liebe und Schmerz ausdrücken konnte und mitunter auch beides zugleich, wie Schubert selbst schrieb: »Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz. Und wollte ich wieder Schmerz nur singen, ward er mir zur Liebe. So zerteilten mich die Liebe und der Schmerz.«

Nicht biographische Todesahnung, sondern Bitterkeit und Melancholie angesichts einer reaktionären und autoritären Politik und angesichts der bürgerlichen Passivität, die alles mit sich geschehen ließ, diese »philisterhafte Selbstzufriedenheit der breiten kleinbürgerlichen Massen«, wie er selbst festhielt, bestimmten die letzten Lebensjahre Schuberts und die darin entstehenden Werke, das tragisch-zerrissene G-Dur-Streichquartett, die bekenntnishaft »Winterreise«, das Quintett und eben seine letzten drei Klaviersonaten.

Ungeheure Lösungen

Dina Ugorskaja hat die B-Dur-Sonate für das Label des Bayerischen Rundfunks eingespielt, und ihr ist eine herausragende Interpretation dieses gigantischen Werks gelungen. Allein schon, wie sie den einzigartigen Beginn der Sonate spielt, hat man so noch nicht gehört. Das erste Thema ist eine dieser ungeheuren Schubertschen Melodien mit den be-

sei. Und gerade der Vergleich mit seinem Zeitgenossen Beethoven, den Schubert in dessen letzten Tagen auf dem Sterbebett noch besucht hat und neben dessen Sarg er als Fackelträger ging, belegt, dass Schubert die Überwindung seines Antagonismus nicht gelang, was allerdings, wie Goldschmidt ausführte, »tief in der für ihn unlösbar und ausweglos gewordenen gesellschaftlichen Situation begründet lag. Beethoven sah noch die Lösung (und er hatte ja die Französische Revolution erlebt, B. S.), Schubert sah sie nicht mehr.«

Und dennoch, ich glaube, dass die Schumannsche Kritik des »Resignierens« wie auch die Beschreibung des Fehlens »großer« kompositorischer Lösungen im Falle Schuberts zu kurz greift. Denn Schubert bietet ja durchaus vielfältigste und kompositorisch geradezu ungeheure »Lösungen« an. Die allerdings sind gewissermaßen subkutan, unter der Oberfläche eingewebt: vor allem die ständigen, teils geradezu abenteuerlichen Harmoniewechsel, von denen die berühmten Terzparallelen noch die harmlosesten sind. Wie wild moduliert Schubert seine endlosen Melodien, kommt von B-Dur kurzerhand zu fis-Moll und dann A-Dur, das er in nur einem Takt zu B-Dur werden lässt und so fort. »Die Modulationen erzeugen unerhörte Spannung innerhalb des Themas« (Claudio Arrau). Schubert war ein Meister derartiger Modulationen, und Dina Ugorskaja zaubert all diese Harmoniewechsel ohne erhobenen Zeigefinger, nur manchmal mit einer minimalen Verzögerung herbei. Und so wird uns be-

Wieder versuchen, weitermachen

Geradezu zeitloses Spiel. Dina Ugorskaja interpretiert Franz Schuberts letzte Klaviersonate in B-Dur D. 960 kongenial, beinahe philosophisch. **Von Berthold Seliger**

rühmten »himmlischen Längen«, eine einfache, lyrische Melodie hebt da zögernd an, wandert auf nur fünf nebeneinanderliegenden Tönen beseelt und in einem Pianissimo wie aus weiter Ferne von B-Dur nach F-Dur – wo dann dieser bedrohliche, von Ugorskaja förmlich ins Nicht-enden-Wollende gedehnte tiefe Pianissimotriller auf Ges und As folgt. Eine lange, von einer Fermate ins Endlose verlängerte Pause, der endgültige Verlust des Zeitempfindens. Stille. Und dann setzt die Melodie ein zweites Mal an, wie aus weiter Ferne, wird geringfügig anders weitergeführt und endet bereits vor dem Triller, der diesmal, mit einem betonten Staccatotriller in der linken Hand eingeführt (über das in vielen Interpretationen anderer Pianisten achtlos hinweggespielt wird) und von Schubert in Zweiunddreißigsteln auf dem tiefen B ausgeschrieben, in einer chromatisch abwärts geführten Figur endet, auf der nun in Ges-Dur das Thema wie ein Sonnenstrahl rein Glück einsetzt. Allein diese ersten 26 Takte zeugen von Schuberts herausragender Meisterschaft, aber eben auch von der großen Kunst seiner Interpretin, dieses Suchen, das Innehalten, das Insichgehen und neuerliche Ansetzen betörend umzusetzen. Man denkt an Becketts berühmtes »Wieder versuchen. Wieder scheitern. Besser scheitern« – die Musik, das Leben eine einzige Suchbewegung, durchaus im Bewusstsein des möglichen oder gar wahrscheinlichen Scheiterns, aber eben: Wieder versuchen. Weitermachen.

Man kann dazu natürlich wie Robert Schumann ein Jahrzehnt später anmerken, dass Schubert anders als Beethoven keine neuen Formen für seine Gedanken entwickelte, alles bloß ein »Resignieren auf glänzende Neuheit (...) durch Ausspinnen von gewissen allgemeinen musikalischen Gedanken«

wusst, dass die Harmoniewechsel und Modulationen, zu denen Schubert permanent greift, neben den traumhaften Melodien eigentlich die Größe seiner Kunst ausmachen: Denn er bietet uns eine Vielzahl, ja geradezu eine endlos erscheinende Anzahl von Möglichkeiten an, wie die Melodien vorangetrieben und entwickelt werden können. Das ist das unter der Oberfläche brodelnde »Revolutionäre« der Klaviermusik Schuberts: das Innehalten. Und dann vor allem all die Möglichkeiten, wie sich etwas entwickeln lässt: die Sonate, das Leben, die Gesellschaft. Nichts ist alternativlos, schier gar nichts.

Schubert hat das erste Thema seiner B-Dur-Sonate lediglich als Melodie notiert. Alles andere kam später, in der Ausarbeitung. Es folgt ein zweites Thema, dessen Auftauchen fast resignierend wirkt, weil das erste Thema quasi auserzählt ist und ihm keine weiteren Schattierungen abgewonnen werden können. Der Komponist Dieter Schnebel hört hier das »Protokoll eines dissoziierenden Lebens, das sich mehr tastend als zugreifend verhält«. Schubert bringt ein drittes, fast heiteres Thema ins Spiel – allerdings nicht wie bei Beethoven als eine Form von Synthese nach These und Antithese der ersten beiden, widerstreitenden Themen, sondern einfach in einer weiteren Aneinanderreihung, und dieses tänzerische Thema verliert sich nach kurzer Zeit, es bleibt nur eine Art Walzertorso, der in verschiedenen Tonarten Fragen aufwirft, die in Generalpausen unbeantwortet liegenbleiben.

Tor zur Unterwelt

Ugorskaja stellt mit Schubert die vielen Fragen gegen Ende der Exposition, lässt das Zerklüften der Form zu, ohne den Zusammenhalt aufzugeben.



Grandiose Schubert-Interpretin – die im vergangenen Jahr 4

Der Fluss der Musik ist zum Erliegen gekommen. Doch dann wird alles plötzlich von einer zweitönigen Sechzehntelfigur im Bass vorangetrieben, aus dem Pianissimo der F-Dur-Figur wächst in nur drei Takten ein atemloses Fortissimo, das mit einem Septakkord samt doppeltem Sforzato endet, bis nach einer Pause der bekannte, mysteriöse



63jährig an einem Krebsleiden verstorbene Pianistin Dina Ugorskaja (Köln, 18.8.2010)

Basstriller ausbricht, der ihr zu einem schauerlichen, geradezu dämonischen Horror-Zeitlupen-Moment gerät, kaum aushaltbar, wie »das Tor zur Unterwelt, in die Schubert hinabgleitet« (Theodor W. Adorno). Und aus diesem Abgrund leuchtet dann nach einer endlos erscheinenden Pause dank der Wiederholung der Exposition wie ein Wunder

erneut das zarte erste Thema hervor, das allerdings jetzt, nach dem Durchmessen so vieler musikalischer Landschaften, anders, vielleicht noch zauberhafter, aber eben auch tiefer erklingt. Wir sind beim Hören, beim Erleben dieser Musik andere geworden. Schubert erzählt immer wieder von Veränderungen, die Landschaften, durch die wir

mit ihm ziehen, erscheinen in unterschiedlichem Licht, in unterschiedlichen Stimmungen. »Nicht Geschichte kennen sie«, schreibt Adorno über Schuberts Themen, »sondern perspektivische Umgehung: Aller Wechsel an ihnen ist Wechsel des Lichtes.« Veränderung ist möglich, findet allerdings eher in unscheinbaren Farbwechseln statt.

Das Ergebnis ist eine Interpretation Schuberts, die der Feststellung Adornos nahekommt, dass die formale Struktur seiner Sonaten einer »kreisenden Wanderschaft« entspreche, einer »Landschaft, darin jeder Punkt dem Mittelpunkt gleich nah liegt«. In dem ebenso klugem wie emotionalem Booklettext stellt die Pianistin fest: »Die Zeit scheint in dieser Musik manchmal ganz stehen-zubleiben, der Zustand des Verweilens überwiegt alles andere.« Ihre Interpretation der B-Dur-Sonate dauert fast 49 Minuten, allein für den ersten Satz benötigt sie knapp 24 Minuten, etwa solange wie Swjatoslaw Richter (übertröffen wird dies nur von Waleri Afanassjew in seinem legendären Konzertmitschnitt vom Lockenhaus-Festival 1985). Brendel ist mit diesem Satz in gerade einmal 14:55 Minuten fertig (lässt allerdings die Wiederholung der Exposition weg, verzichtet also erstaunlicherweise auf den existentiellen Fortissimo-Basstriller), Artur Rubinstein in 15:30, Maurizio Pollini in 18:57, Clara Haskil gar in 13:28 Minuten.

Dina Ugorskaja nimmt sich alle Zeit, die sie benötigt, und dennoch wirkt ihre Interpretation an keiner Stelle »lang«, sondern eher – sagen wir: zeitlos, Raum und Zeit überwindend. Sie verlangsamt (ohne zu verschleppen) und beschleunigt ganz so, wie es Schuberts Musik jeweils benötigt. Sie spielt die Tonwiederholungen in der Begleitung häufig staccato wie im Urtext aus, die anders als in Chopins berühmtem Des-Dur-Prélude nicht an Regentropfen, sondern eher an den kleinen Trommler in uns, den Herzschlag, gemahnen, eben an das ewige »Weitermachen« erinnern. Sie verhilft allen Nebenstimmen zu ihrem Recht, sie lässt die nicht eben seltenen polyrhythmischen Stellen brodeln und betont so die Ungewissheit, die Schubert uns immer wieder vor Augen führt: »Komm! Ins Offene!«

Das tiefe, geradezu philosophische Durchdringen dieser Sonate zeigt sich auch im zweiten Satz, »Andante sostenuto«. Ein kühnes, weit in die Zukunft weisendes Stück Musik, das förmlich am Rand des Abgrunds schwebt: Im Bass hören wir Orgelpunkte, ostinate rhythmische Figuren bewegen sich über mehrere Oktaven, und in deren Mitte eine zunächst terzenbesetzte, später zu Dreiklängen erweiterte Melodie, die mittels etlicher Terzverwandtschaften durch verschiedenste Harmonien wandert. Der Pianist Christian Köhn weist zudem auf eine geradezu abenteuerliche »plötzliche Rückung von Gis-Dur nach C-Dur« hin (über acht Tonarten, wenn man den Quintenzirkel anlegt), und die Coda steht in Cis-Dur (also sieben Tonarten entfernt) – alle Kompositionsregeln sind aufgelöst, die Freiheiten, die im wahren Leben nicht zur Verfügung stehen, werden in der Musik genommen, hier werden alle Möglichkeiten, alle Möglichkeitsräume radikal durchdekliniert. Schubert ist in seinen späten Klaviersonaten, was den formalen Aufbau angeht, näher an Mozart als an Beethoven, aber was die Harmonien betrifft, ist er ungeheuer modern, da passieren Dinge, die man musikhistorisch erst wieder bei Anton Webern im 20. Jahrhundert erlebt.

Dina Ugorskaja durchmisst mit und für uns alle Höhen und Tiefen des Schubertschen Kosmos, sie kostet die »himmlischen Längen« aus, das Wunder dieser nicht enden wollenden Melodien, aber ebenso den dieser Musik innewohnenden Schmerz, die Abgründe. Die zauberische Stelle am Ende der Wiederholung der Exposition beispielsweise, am Übergang zur Durchführung, als das simple, aus einem F-Dur-Dreiklang und einer aufsteigenden Terz bestehende Motiv plötzlich, und wahrlich nicht »aus heiterem Himmel« kommend, in cis-Moll und pianissimo wiederholt wird, eine dieser ungeheuren Schubertschen Stellen, da wird nicht mehr moduliert, sondern das stehen F-Dur und cis-Moll überganglos und schroff und bestürzend nebeneinander – »der Schmerz, das Unerträgliche, Abgründe, Ausweglosigkeit überwäligen uns«, schreibt die Pianistin im Booklet. Und gleichzeitig, auch darauf verweist sie, ist in dieser Musik soviel »ungeahntes Glück, Freude, ein kindliches Lachen«, eine Utopie von einem anderen Leben. All dies plastisch darzu-

stellen ist die große Kunst an Dina Ugorskajas Schubert-Spiel. »Es gehört zum Wahrhaftigsten, das Musiker uns in letzter Zeit übermittelt haben« (Wolfgang Schreiber).

Hoffnungen begraben

Das Doppelalbum mit den letzten Klavierwerken Schuberts (neben der B-Dur-Sonate sind darin noch die Moments Musicaux D. 780 und die Drei Klavierstücke D. 946 enthalten, und deren Interpretation wäre einen weiteren Aufsatz wert) ist die letzte Aufnahme von Dina Ugorskaja. Sie erlag im September 2019 im Alter von nur 46 Jahren einer Krebserkrankung. Die Tochter des russisch-jüdischen Pianisten Anatol Ugorski gehörte zu den Leisen, den Wahren (und nicht zuletzt deshalb zu den ganz Großen) unter den »Klassik«-Interpreten. In Zeiten der gnadenlosen Selbstinszenierung, der totalen Vermarktung von Musik und Musikern, in einer Zeit, da andere Pianisten Parfums von sich verkaufen (»Amazing Lang Lang for Her«) und Pianistinnen in sexy Outfits an den Flügel stöckeln, hat Dina Ugorskaja eine langsame, unspektakuläre Karriere gemacht. Sie war Professorin an der Wiener Universität für Musik und darstellende Kunst, und ich würde fast alle Gesamteinspielungen fast aller aktuellen Pianistendarsteller hergeben für jede einzelne ihrer wenigen Aufnahmen: für die späten Beethoven-Klaviersonaten etwa, für die Gesamtaufnahme von Bachs »Wohltemperiertem Klavier« oder die späten Klavierwerke Schumanns. Das Wirken dieser Pianistin ist durchaus mit dem Wirken Schuberts vergleichbar – hier wie da erleben wir die tiefe Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der Musik in einem schwierigen, durch die kommerzialisierte Unverbindlichkeit der Unterhaltungsindustrie geprägten Umfeld – dort das Biedermeier, hier das Neobiedermeier unserer Tage.

Schubert hat Zeit seines Lebens keine Reise aus eigenen Mitteln bestreiten können, Verleger wie Breitkopf oder Haslinger machten ihm geradezu unverschämte »Angebote« (Schubert sollte Breitkopf Klavierstücke gegen ein paar Freixemplare überlassen, und Haslinger nutzte Schuberts Notlage aus und zahlte gerade einmal einen Gulden für jedes angebotene Lied der »Winterreise«; das Über-den-Tisch-Ziehen von Musikern durch die Musikindustrie ist keine Erfindung unserer Tage). Schubert lebte, wie man heute sagen würde, prekär, während die in jenen Jahrzehnten sich entwickelnde Musikindustrie den Markt mit musikalischer Ranschware überschwemmte. »Nicht auf die Musik, sondern auf das Vergnügen als Werkzeug der Politik« (Goldschmidt) kam es im Metternich-Staat an, und auch das kommt uns Heutigen bekannt vor. Hören wir Musik, beschäftigen wir uns mit einem Werk, müssen wir immer auch einen kritischen Blick auf die Bedingungen werfen, unter denen es entsteht und die es reflektiert.

Kaum möglich, sich von Dina Ugorskajas Einspielung mit den Werken von Schubert loszureißen. »Vor Schuberts Musik«, schrieb Adorno, »stürzt die Träne aus dem Auge, ohne erst die Seele zu befragen. (...) Wir weinen, ohne zu wissen, warum; weil wir so nicht sind, wie jene Musik es verspricht.« Und die Tränen gelten Schuberts Musik, aber nicht minder seiner wunderbaren, zu früh verstorbenen Interpretin, für die wie für den Komponisten das Grillparzer-Wort gilt, das auf Schuberts Grabmal steht: »Die Tonkunst begrub hier einen reichen Besitz, / aber noch viel schönere Hoffnungen.«

■ Franz Schubert: Sonata D. 960. Drei Klavierstücke D. 946. Moments Musicaux D 780, Dina Ugorskaja, Klavier, 2 CDs, Avi-Music 8553107

■ Berthold Seliger ist Publizist und Konzertagenturunternehmer. Er schrieb auf diesen Seiten zuletzt am 8. Mai 2019 über die soziale Situation von Musikern und Kulturarbeitern: »Zur Lage der Bobos«

■ Lesen Sie morgen auf den jw-Themaseiten:

Unbestimmte Ferne? Ungeduldiges Warten auf die Revolution (Teil I)

Von Wolf-Dieter Gudopp von Behm