

Alfred Brendel
Peter Gülke



Die Kunst des Interpretierens

*Gespräche über Schubert
und Beethoven*

BÄRENREITER
METZLER

Alfred Brendel $\triangleleft \triangleright$ Peter Gülke

Die Kunst des Interpretierens

Gespräche über Schubert und Beethoven

Bärenreiter

Metzler

Wir widmen dieses Buch in Dankbarkeit
Gerd Nachbauer,
der als Leiter der Schubertiade seit vielen Jahren
Maßstäbe gesetzt hat.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2020

© 2020 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel,
und J. B. Metzler, Berlin

Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN
(Foto Alfred Brendel: © Ralf Dombrowski; Foto Peter Gülke:
© Manu Theobald)

Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel

Übertragung der Gesprächsmitschnitte: Ina Rudisile

Korrektur: Daniel Lettgen, Köln

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding

ISBN 978-3-7618-7224-6

DBV 275-01

www.baerenreiter.com – www.metzlerverlag.de

Inhalt

Vorwort 7

Schuberts letzte Sonaten 10
von Alfred Brendel

Gespräche

Erste Annäherung 30
Schubert und die Oper 32
Der Liedkomponist 35
Goethe und das Lied 36
Schubert und die Klassik 41
Absicht und Zufall 43
Das Orchester im Hintergrund 47
Literatur, laut gelesen 51
Der Wanderer, das Wandern 54
Schubert und Beethoven in Wien 60
Opposition zu Beethoven 65
Der kühne Schubert 69
»Ernste« und »leichte« Musik 74
Die Frage der Tempomodifikationen 84

Grundsätzliches zur Interpretation	88
Bewusstheit und Spontaneität	93
Kein Meisterwerk ist wie ein anderes	98
Tempo und Metronom	101
Schuberts B-Dur-Sonate	104
Wiederholungen	107

Briefwechsel

Beethovens Hammerklaviersonate op. 106	114
Zur Liedinterpretation	156
Humor	169
Tempi und Intervalle	178

Dank	193
------	-----

Vorwort

»Die Kunst des Interpretierens«: Wir Autoren gestehen leichtes Unbehagen ob des bestimmten Artikels im Titel des Buches. Er lässt diese Kunst konziser, beschreibbarer erscheinen, als sie ist. »Von der ...«, »Über die ...«, »Beiträge zur Kunst des ...« oder Ähnliches wäre uns lieber gewesen. Vorsicht, Behutsamkeit indes passen schlecht in einen Buchtitel; der braucht seinen »Auftritt«. Also lassen wir ihn lauter auftreten, als wir's bei unseren Schubertiade-Gesprächen in Hohenems und Schwarzenberg 2013, 2018 und 2019 getan haben.

Wir beharren auf der Lizenz der spontanen Annäherung, haben fast nichts vorbesprochen, wussten beim ersten Gespräch nicht, dass es mitgeschnitten wurde, erfuhren erst knapp vor dem dritten, dass ein Buch draus werden soll. Der Unbefangenheit des Wortwechsels zuliebe haben wir darauf bestanden, mäandern, uns in dem riesigen Problemfeld verirren und wiederholen zu dürfen. Davon ist einiges stehen geblieben, obwohl wir die störendsten Spuren der Mündlichkeit zu tilgen versucht haben. Also darf der Leser nicht erwarten, dass die Themen der zur Orientierung eingefügten Zwischenüberschriften in den betreffenden Passagen strikt eingehalten würden.

Im Schlepptau der mit dem bestimmten Artikel daherkommenden »Kunst des Interpretierens« befindet sich, wie frag-

würdig immer, die Unterstellung, die davon handeln, wüssten Bescheid. Hier besonders ist Einspruch fällig: Auch vielfältigste Erfahrungen behüten – zum Glück! – niemanden davor, beim Musizieren immer wieder von vorn anfangen zu müssen. Das zu betonen scheint nötig in einer Welt, die uns weismachen will, wir verfügten über fast alle Güter des Lebens, hätten gar einen Anspruch auf sie. Große Kunst bleibt letzten Endes unverfügbar, das erfährt derjenige besonders genau, der sich auf sie bis zur Selbstvergessenheit einlässt. »Lebendigkeit, Berührung und wirkliche Erfahrung«, formulierte kürzlich ein Sozialpsychologe, »entstehen aus der Begegnung mit dem Unverfügbaren.«

Wie sehr gilt das erst für den anderen Teil des »Interpretierens«, die Versuche, der Musik kommentierend, deutend beizukommen! Liefse sich erschöpfend in Worte fassen, was sie ist und meint, wäre sie überflüssig. Der lockere Dialog war uns auch willkommen, weil schon die Konstellation weitab vom Anspruch blieb, Deutungen als Wahrheiten festzurren zu können. Mit Gedrucktem verhält es sich anders.

Dies stand im Hintergrund der Versuche, in den Gesprächsprotokollen auszujäten. Da halfen auch prominente, gegensätzliche Meinungen zum Spagat zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit nicht. André Gide, bei seinen Dostojewski-Vorträgen in ähnlicher Lage wie wir, »hielt es nicht für angebracht, diese Plaudereien umzuschreiben, die – mit geringfügigen Verbesserungen hier und da – nach dem aufgenommenen Stenogramm zusammengestellt wurden. Ich befürchtete, ihnen durch eine Umarbeitung weniger an Form zu geben, als ich ihnen an Ursprünglichkeit genommen haben würde.« Umgekehrt verwischte in den Augen von Theodor W. Adorno, der für frei gehaltene, zugleich druckreife Vorträge berühmt war, »die Wiedergabe des

frei gesprochenen Wortes [...] die grundsätzliche Differenz zur Schrift. Solche Reproduktionen zählten für ihn zu den Verhaltensweisen der verwalteten Welt, welche noch das ephemere Wort, das seine Wahrheit an der eigenen Vergänglichkeit hat, festnagelt, um den Redenden darauf zu vereidigen« (Volker Weiß).

So können wir nur hoffen, unseren Formulierungen möge ein wenig Schwebelänge im Gesprächsraum erhalten, mithin auch erspart bleiben, dass das schwere Geschütz der »verwalteten Welt« gegen sie in Stellung gebracht wird. Den vorangestellten Vortrag über Schuberts letzte Klaviersonaten betreffe es ohnedies nicht, ebenso wenig die Briefe.

Alfred Brendel, London
Peter Gülke, Weimar

Alfred Brendel

Schuberts letzte Sonaten

Im Jahre 1928, anlässlich der hundertsten Wiederkehr von Schuberts Todestag, schrieb Arnold Schönberg in einem unveröffentlichten Aufsatz: »Mir scheint folgendes bisher unbeachtet, ja das Gegenteil meist behauptet: Eine solche unfassbar große Originalität in jeder Einzelheit neben einer erdrückenden Erscheinung wie Beethoven. Kein Wunder, daß man sie noch heute nicht voll erkannt hat, wo ihre Kühnheit kaum mehr stört. Dann bedenke man: Welche Selbstachtung! In der nächsten Nähe dieses erdrückenden Genies fühlt er nicht das Bedürfnis, dessen Größe zu leugnen, um doch irgendwie bestehen zu können! Welches Selbstbewußtsein ... das im Großen den Gleichen achtet!« In demselben Jahr sagte Sergei Rachmaninow, ihm seien Sonaten von Schubert nicht bekannt.

Diese Sonaten galten die längste Zeit als zu lyrisch und zu lang. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts waren der Pianist Artur Schnabel und sein Schützling Eduard Erdmann noch die Ausnahmen: Schnabel machte, ebenfalls 1928, darauf aufmerksam, wie dramatisch Schuberts Sonaten doch seien. Erst einige Jahrzehnte später begannen sie als Corpus ins Musikleben zu dringen und die Gemüter zu erobern, die Herzen der

Pianisten ebenso wie die des Publikums. Zugleich verbreiteten sich weltweit die Sinfonien Gustav Mahlers. Das Verständnis für größere musikalische Räume oder sogar das Bedürfnis danach wurde damit zweifach erschlossen. Neben der fixen Idee, Schubert sei als Sonatenkomponist Beethovens Vorbild gefolgt, ohne es zu erreichen, möchte ich noch andere Vorurteile nennen, die nach dem Zweiten Weltkrieg allmählich in Vergessenheit geraten sind: Schuberts Sonaten seien unpianistisch, denn Schubert selbst sei ja kein virtuoser Spieler gewesen, Schubert sei klassischen Formen zu wenig, oder auch zu sehr, verpflichtet; sowie Grillparzers Grabspruch, der wohl das Urteil des Freundeskreises zusammenfasste: »Die Musik begrub hier einen reichen Besitz, aber noch viel schönere Hoffnungen.«

Schuberts Freunden war der großartige Reichtum seiner Werke außerhalb der Lieder, der Singspiele, der Männerchöre und der vierhändigen Klaviermusik nur zum kleinen Teil bekannt. Die Tatsache, dass Schubert in seinem kurzen Leben an die tausend Werke komponierte, scheint mir unbegreiflicher als alles, was Bach und Händel, Haydn und Mozart an Fülle zustande gebracht haben. Es ist aber nicht nur die Zahl, sondern auch der Rang der Lieder und Instrumentalwerke, besonders jener der letzten sieben Jahre, die das Wort von den »viel schöneren Hoffnungen« in die Schranken weist. Angemessener wäre es, von ungeahnten Möglichkeiten zu sprechen, die durch Schuberts Tod verloren gegangen sind, durch einen Tod, der Schubert mitten aus einer kühnen musikalischen Entwicklung herausriß.

Schuberts letzte drei Sonaten (D 958 in c-Moll, 959 in A-Dur und 960 in B-Dur) sind, soviel man weiß, zwischen Mai und September 1828 entstanden. Die Reinschrift erfolgte kurz vor dem Ausbruch der Krankheit, der Schubert dann erlegen ist.

Vielleicht hat dieser Typhus nur einen letzten tödlichen Anstoß gegeben; Schuberts durch Syphilis, aber auch durch eine geradezu rauschhafte Produktivität geschwächter Organismus war ihm jedenfalls nicht gewachsen. Schubert komponierte in diesem Jahr unter anderem die vierhändige f-Moll-Fantasie, die Lieder des *Schwanengesangs*, die Messe in Es-Dur und das Streichquintett. Dazu hat er die große C-Dur-Sinfonie möglicherweise endgültig überarbeitet. Der Stil des Jahres 1828 ist kein »Altersstil«. Der Nimbus kurz vor dem Tod komponierter Werke ist kritisch unter die Lupe zu nehmen. Nicht nur diese Sonaten und das große Streichquintett finden wir darunter, sondern auch noch die Gesangsszene für Sopran, Klarinette und Klavier *Der Hirt auf dem Felsen*. Die passt nun überhaupt nicht zur landläufigen Vorstellung von Spätwerken. Kurz vor seinem Tod schreibt ein Komponist ein Werk ganz ohne Todeshauch, anmutig, voller Grazie und, im Finale, fröhlich bis zum Übermut.

*

Zwei Kunstprodukte zweifelhaftester Art verfälschten im frühen 20. Jahrhundert das Schubert-Bild: der Roman *Schwammerl* des österreichischen Autors Rudolf Hans Bartsch und Heinrich Bertés aus Schubert-Melodien zusammengeklittertes Singspiel *Das Dreimäderlhaus*. Schubert wurde, im Film von Richard Tauber verkörpert, zur Kitschfigur. In jüngerer Zeit gab es dann eine Gegenbewegung, eine Schubert-Sicht, die an ihm kein fröhliches Haar mehr ließ. Schubert musste ganz und gar depressiv sein. Die Werke eines großen Komponisten werden manchmal als Tagebuch seines privaten Befindens missverstanden. Vergessen wir nicht, dass Schubert auch weiterhin imstande war, nicht nur freundliche, sondern strahlende, begeisterte Musik zu schreiben.

Ist es so schwierig sich vorzustellen, dass selbst der kranke Schubert die Fähigkeit besaß, in der Musik Gefühle des Frohsinns, des Glücks, ja der Leichtigkeit auszudrücken, eines Glücks, das seiner Vorstellung entsprang und sich der »miserablen Wirklichkeit«, von der er sprach, entgegenstellte?

Es scheint, dass Schnabel und Erdmann die ersten Pianisten waren, die Schuberts letzte drei Sonaten an einem Abend zu spielen wagten. Nach einer meiner Aufführungen dieses wunderbaren Programms las ich in einer Wiener Zeitung, ich hätte diese Werke, obwohl nun im Ausland lebend, wohl doch in jener Stadt »erfahren«, die auch Schubert geprägt habe. Eine Erklärung, was denn an Schuberts Sonaten, an der *Winterreise*, an den Heine-Liedern, der Es-Dur-Messe oder dem Streichquintett heute noch erfahrbar wienerisch sei, blieb das Blatt mir schuldig. Es scheint immer noch Menschen zu geben, die glauben, man müsse sich in Wien nur zurücklehnen, und Schuberts Geist kommt herbeigeflogen.

Schubert, der österreichische Komponist, ist ja nie ein musikalischer Mundartdichter gewesen. Eher holte er sich seine Anregungen jenseits der engeren Stadtgrenzen. Wir hören etwa Ungarisches im *Divertissement á la hongroise*, Böhmisches in den *Moments musicaux* wie auch im dritten der nachgelassenen Klavierstücke oder gar Spanisches im makabren Tarantella-Finale der c-Moll-Sonate, das ja tatsächlich mit dem ebenfalls 1828 verstorbenen Francisco de Goya viel und mit Malern wie Kupelwieser oder Schwind nichts zu schaffen hat.

Schubert selbst beschreibt das Wien Metternichs 1827 folgendermaßen: »'s ist freilich ein wenig groß, dafür ist es aber leer an Herzlichkeit, Offenheit, an wirklichen Gedanken, an vernünftigen Worten, und besonders an geistreichen Taten.« Man sieht, Schu-

bert gehört in die illustre Reihe der Wiener, die an ihrer Stadt litten und leiden. Selbst heute kann man vielleicht nur in Wien lernen, wie ein Strauß-Walzer zu tanzen beginnt. Aber wann gab es denn eine ernst zu nehmende Wiener Schubert-Tradition? Wer hätte denn, den Hamburger Brahms und das Hellmesberger-Quartett ausgenommen, im Wien des 19. Jahrhunderts Schuberts Instrumentalmusik gefördert? Seine schönsten Sinfonien lagen bei Ferdinand Schubert oder Anselm Hüttenbrenner in der Schublade. (Die Schubert-Enthusiasten Schumann, Mendelssohn, Liszt, Anton Rubinstein, Dvořák oder George Grove waren in Wien höchstens zu Gast.) Wie viele der großen Schubert-Sänger oder -Dirigenten stammten denn schon aus Schuberts Heimat? Wo blieben denn, bis in die Jahre nach 1945, die namhaften Wiener Pianisten, die sich für Schuberts Sonaten eingesetzt hätten? Für einen Sauer, Rosenthal, Grünfeld oder Godowsky hatten diese Werke keinerlei Bedeutung. Der Anstoß zu ihrer Entdeckung ging vom Berlin der Zwanzigerjahre aus: von Schnabel und Erdmann. Gewiss, Schnabel hatte in Wien studiert, und sein Lehrer Theodor Leschetizky hat ihn anscheinend auf Schuberts ungespielte Sonaten hingewiesen; wie man sie spielen soll, hat er ihm schwerlich mitgeteilt. Es fällt auf, dass Wien von Schnabels enormem pädagogischem Einfluss so gut wie unberührt geblieben ist.

Im heutigen Wien ist über Schubert wohl nicht mehr zu erfahren als anderswo. Zwar hat sich das Stadtbild, vom Belvedere aus gesehen, nur unwesentlich verändert. Aber haust man heute noch, wie Schuberts Vater mit seiner Familie, in einer Einzimmerwohnung und bringt seine Kinder in einem Alkoven, der als Küche dient, zur Welt? Spielen Erwachsene noch Blindkuh? Reicht man seine Manuskripte beim Zensor ein? Regiert die Geheimpolizei? Ist jene Volks- und Vorstadtmusik, von der Schubert

sich beeindruckten ließ, noch lebendiger Teil einer musikalischen Gegenwart oder bloß ein schönes Relikt aus »besseren Zeiten«?

*

Schuberts letzte drei Sonaten sind erst elf Jahre nach seinem Tod im Druck erschienen. Johann Nepomuk Hummel, der führende Klavierkünstler, dem Schubert sie zugedacht hatte, war verstorben; so ging die Widmung an Robert Schumann, der sich in der *Neuen Zeitschrift für Musik* mit romantischer Emphase für Schuberts Es-Dur-Trio, sein d-Moll-Quartett und die Klaviersonaten in a-Moll D 845, in G-Dur und D-Dur eingesetzt hatte. Leider reagierte er auf die späten Sonaten keineswegs ebenso hingerissen. Er beanstandete an ihnen »eine viel größere Einfalt der Erfindung« und die »Ausspinnung von gewissen allgemeinen musikalischen Gedanken, anstatt er sonst Periode auf Periode neue Fäden knüpft«. Wenn Schumann damit sagen wollte, dass in diesen Werken eine größere Konzentration des musikalischen Materials und seiner Verarbeitung waltet, wenn also das Wort »Einfalt« als Einheit zu verstehen wäre, dann könnte man ihm recht geben – und, anders als Schumann, den Gewinn solcher Einheit bewundern. Außerdem spricht er von einem »freiwilligen Resignieren auf glänzende Neuheit, wo er sich sonst so hohe Ansprüche stellt ... Als könne es gar kein Ende haben, nie verlegen um die Folge, immer musikalisch und gesangreich, rieselt es von Seite zu Seite weiter, hier und da durch einzelne heftigere Regungen unterbrochen, die sich aber schnell wieder beruhigen.«

Man kann nur hoffen, dass Schumann sein Urteil später revidiert hat. Dass es in Schuberts Sonaten immer weiterrieselt, möchte ich mir auch von ihm nicht sagen lassen. Die »einzelnen heftigeren Regungen« sind nicht selten weitgespannte dramatische

Durchführungen, wenn nicht gar, wie in der c-Moll-Sonate, die Heftigkeit ganzer Sätze. Das »freiwillige Resignieren auf glänzende Neuheit« wird schon allein durch den Mittelteil des Andantino in der A-Dur-Sonate auf die drastischste Weise widerlegt. Selbst heute noch gehört dieser Aufschrei des Irrationalen für mich zum Kühnsten und Erschreckendsten, was die Musik hervorgebracht hat.

*

»Als könne es gar kein Ende haben« – Schuberts »Länge«, die Schumann anhand der C-Dur-Sinfonie zwei Jahre später »himmlich« erschien, galt lange Zeit als Schuberts größte Schwäche. Selbst Mendelssohn hatte in Leipzig die große C-Dur-Sinfonie nicht ohne Kürzungen uraufgeführt. Inzwischen hat die Gewöhnung an die Dimensionen Bruckners und Mahlers den Überblick über weite musikalische Räume geschärft. Ein Wandel des musikalischen Appetits hat stattgefunden. Wo Schuberts Musik ehemals zu lang war, kann sie neuerdings nicht lang genug sein. Spielten einige ältere Pianisten den ersten Satz der B-Dur-Sonate in fast nervösem Alla breve, also in Halben, so hört man ihn nun im Extremfall sozusagen in Achteln, als eine Art Trauerkondukt – und dazu mit wiederholter Exposition, die den Satz in diesem Tempo länger macht als die übrigen Sätze zusammengenommen.

Dem vorgeschriebenen Zeitmaß *Molto moderato* entspricht keines von beiden. *Moderato* oder Mäßig, eine von Schubert bevorzugte Tempobezeichnung, ist meist als ruhiges Fließen, also als ein gemessenes *Allegro*, zu verstehen; *Molto moderato* würde sich einem keineswegs schleppenden *Allegretto* nähern. Dass Schubert hier oder im ersten seiner *Impromptus* das Wort »*Allegretto*« vermeidet, mag seinen Grund darin haben, dass

Allegretto, wie Largo oder Grave, meist nicht nur ein Zeitmaß suggeriert, sondern auch einen bestimmten Charakter. Schon der Klang des Wortes deutet auf Tänzeln oder Schlendern hin.

Das Verständnis dieses Themas wird für das Verständnis des ganzen Satzes entscheidend sein. Der Triller im Bass ist für mich nicht ein »störender Fremdkörper« (wie für Dieter Schnebel), sondern die Öffnung einer dritten Dimension, in die wir hineinhorchen. Schuberts erste Skizze, die fast nur die Melodie aufzeichnet, enthält bereits diesen Triller; sie enthält aber auch schon die beiden Noten *g-f* im vierten Takt als wichtige Mittelstimme, auf die sich der Triller bezieht. Der Triller *ges-f* ist, so könnte man sagen, ein nachgedunkelter Reflex dieses Vorhalts. Die große und kleine Sekunde und ihre Kombination im Durchgang von drei Noten (*g-ges-f*) bleiben ja in der Sonate bedeutsam genug. Das Finale beginnt auf der großen Sexte *g*, die während des ganzen Rondos in der Art eines Hörnerakzents forciert wird. Das *ges* ist hier nur mehr als Durchgangsnote zwischen *g* und *f* im Bass zu bemerken:

Schubert, Sonate B-Dur D 960, 1. Satz

The image displays two systems of musical notation for Schubert's Sonata B-Dur D 960, 1. Satz. The first system begins at measure 4, showing a piano part with a trill in the bass. The second system begins at measure 8, showing a piano part with a trill in the bass, marked 'pp'.

Schubert, Sonate B-Dur D 960, 4. Satz

The image displays a piano part for Schubert's Sonata B-Dur D 960, 4. Satz, showing four measures of music. The measures are marked with measure numbers 491, 496, 502, and 6.

An einer der schönsten Stellen, im Epilog vor der abschließenden Stretta, tritt der Durchgang als ernsthafte Frage auf. In den folgenden Takten zarter Hingerissenheit spüren wir, dass die Trübung des *ges*, das »Dolens« der kleinen Sext, endgültig überwunden ist. Die Presto-Coda ergibt sich ganz der Freude über diesen Sachverhalt. Insgesamt finde ich in diesem Satz nicht »seufzende Ermüdung« (Schnebel), sondern spielerische Kraft. Auch darin erinnert er an die letzte Komposition Beethovens, jenes nachkomponierte Rondofinale, ebenfalls in B-Dur, zum Quartett op. 130, das die *Große Fuge* als Schlusssatz abgelöst hat.

Zur Frage der Wiederholungen bei Schubert sei aus einem Aufsatz von Antonín Dvořák zitiert, der nicht nur zum Herzlichsten und Klügsten gehört, was bis heute über Schubert gesagt wurde, sondern auch in manchen kritischen Einsichten seiner Zeit vorauseilte. (Im Schubert-Schrifttum blieb er lange so gut wie unerwähnt.) Im Hinblick auf Schuberts Sinfonien sagt Dvořák, Schubert wisse gelegentlich nicht, wann er aufhören solle; »dennoch sind sie keineswegs zu lang, wenn man die Wiederholungen wegläßt, ein Verfahren, das sich jetzt allgemein eingebürgert hat und mit dem ich«, wie Dvořák sagt, »völlig einverstanden bin«. Dvořák liebte Schubert und kannte die Klassiker. Sorg- oder Ahnungslosigkeit in formalen Dingen wird man ihm ebenso wenig vorwerfen dürfen wie Brahms, von dem Edwin Fischer Folgendes mitgeteilt hat: »Wie Komponisten über die Wiederholungen selbst manchmal denken, erhellt aus einer Bemerkung von Johannes Brahms gegenüber einem jungen Musiker, der sich wunderte, daß bei einer von Brahms dirigierten Aufführung die Exposition des ersten Satzes der zweiten Symphonie nicht wiederholt wurde. ›Früher‹, antwortete ihm Brahms, ›als das Stück den Hörern neu war, war die Wiederho-

lung notwendig; heute ist das Werk so bekannt, daß ich ohne Repetition weitergehen kann.«

Ich will gewiss weder Schubert »verbessern« noch für das Weglassen sämtlicher Wiederholungen plädieren. Was Dvořák meint (Schubert sei nicht zu lang, vorausgesetzt man mache ihn nicht länger als nötig), scheint mir den Expositionen mancher Sonatensätze besonders angemessen. Wiederholungszeichen sind, das kann man heute nicht genug betonen, durchaus nicht immer Befehle. Dies gilt ebenso für Haydn und Mozart, während mir bei Beethoven so gut wie jede Wiederholung einleuchtet.

Nicht nur in den *Moments musicaux* und in zahllosen Liedern, sondern auch in einem Werk wie der mittleren a-Moll-Sonate D 784 konnte Schubert beispielhaft knapp sein. Aus den Entwürfen zu seinen letzten Sonaten kann man nicht nur lernen, wie kritisch Schubert beim Komponieren verfuhr, sondern auch, dass Schuberts Länge nur dort zwanghaft wirkt, wo sie Zwanghaftes ausspricht. Schubert braucht Raum, um sich frei und sinnvoll bewegen zu können. In manchen seiner früheren Sonaten ist ihm Einzelnes noch zu eng geraten; Einfälle stoßen sich aneinander und können kaum atmen. In den Entwürfen zu den späten sind gerade die erweiternden Interpolationen besonders überzeugend. Man glaubt es kaum, aber das Seitenthema der A-Dur-Sonate stand im ersten Entwurf noch so da, wie es auf S. 20 abgebildet ist.

Was Schubert daraus gemacht hat, hebt es in eine höhere Sphäre, ja gibt ihm überhaupt erst seinen Sinn (siehe das Notenbeispiel auf S. 21).

Klassische Formen stecken Grenzen ab. Der Raum, in dem Schubert sich bewegt, hat mit solchen Eingrenzungen nur mehr wenig zu tun. Mozarts Form ist ein ständiger Nachweis



scheinbar zwang- und absichtsloser Vollendung. Bei Beethoven ist Form der Triumph der Ordnung über das Chaos, ein Triumph auch der Übereinstimmung mit dem, was »ausgedrückt« werden muss. Schuberts Form ist Sache des Anstands, ein zu wahren des Dekorums, ein »Flor der Ordnung« – wenn ich mein Lieblingswort von Novalis verwenden darf –, durch den das schönste Chaos schimmert, das man sich vorstellen kann.

In seinen großen Formen ist Schubert ein Wanderer; Abgründe ziehen ihn an, mit der Sicherheit eines Schlafwandlers geht er an ihnen entlang. Das Wandern ist der romantische Zustand, man überlässt sich ihm glücklich und hingerissen (wie im Finale der A-Dur-Sonate), oder man ist ein Getriebener und erfährt (wie in der c-Moll-Sonate) die Panik der Ausweglosigkeit. Unter dem Glück wohnt oft die Verzweiflung, jäh verdunkelt sich das Bewusstsein. Nichts ist typischer für Schubert als diese fiebernden Heimsuchungen des Grauens, deren extremstes Beispiel (im Mittelteil des zweiten Satzes der A-Dur-Sonate) einen »Flor der Ordnung« nicht einmal mehr vortäuscht.

Schubert ist der Entdecker des Fiebers in der Musik. Nicht elementare Entladungen, Gewitter oder Hagelwetter brechen über