



Franz Schubert, so, wie Wilhelm August Rieder ihn 1825 sah: Dieses Aquarell gehört zu den wenigen authentischen Schubert-Bildern.

Foto Cinetext/Richter

Raus aus dem Salon, rein in die Wunderwelt

Nicht nur auf vielen häuslichen Klaviernotenstapeln, auch im CD-Regal zählen Franz Schuberts Impromptus zu den unverwundlichen Dauerfavoriten. Gutsortierte Plattengeschäfte haben ihnen eigens eine Ablage eingerichtet, in der derzeit gleich drei neue Alben mit Blick in waldige Untiefen aufmachen. Seltenheitswert hat die von Alexei Lubimov, der zweimal vier Impromptus miteinander koppelt. Es ist viel üblicher, einen der beiden Impromptus-Zyklen anderen Kompositionen Schuberts gegenüberzustellen.

So hat Andreas Staier, der, wie Lubimov, auf einem historischen Instrument spielt, vor einem Jahr auf sehr erhellende Art das Fantastische der G-Dur-Sonate zu dem latent Sonatenhaften der zweiten Folge der Impromptus in Beziehung gesetzt. Nicht nur äußerlich, auch interpretatorisch, etwa in Bezug auf die Tempi-Wahl: Je nachdem, ob man die vier Stücke als Teile eines Ganzen betrachtet oder als unabhängige Charakterstücke ansieht, folgt sie ganz anderen Bedingungen. Das zweite Impromptu aus op. 142 zum Beispiel muss relativ schnell (wie von Lubimov) genommen werden, um als verfremdetes Menuett einer Sonate wenigstens andeutungsweise wahrnehmbar zu sein. Dass mitunter weniger das objektive Tempo, sondern eher die innere Spannung des Pulses den Charakter eines Stückes ausmacht, lässt sich am letzten dieser Impromptus erfahren, einem Allegretto scherzando in f-Moll, dessen metrische Verschiebungen gegen den Dreiertakt und die kleingliedrig nervösen Motive eine leidenschaftliche Wildheit besitzen. Lubimov spielt dies langsamer als die meisten Pianisten, mit einer Schwere auf den Akzenten, welche die Widerspenstigkeit dieses zwischen makabrem Tänzchen und verbocktem Galopp unentschiedenen Satzes wunderbar zum Ausdruck bringt. Er bewahrt dadurch auch Reserven, von denen die abschließende Stretta in wilder Verzweiflung zehren kann. Mit solcher Fulmi-

Es kommt mehr auf die Lesart an und weniger auf das historische Klangbild: Impromptus und späte Sonaten von Franz Schubert, in neuen Aufnahmen.

nanz holt Lubimov die Impromptus nachdrücklich aus der salonhaften Sphäre heraus. Oder jedenfalls deren zweite Folge. Denn er zeigt mit seiner Koppelung der Impromptus op. 90 D 899 und op. 142 D 935 außerdem auch das Trennende, das (weil Schuberts Handschrift in beiden unverkennbar ist und die zeitliche Nachbarschaft eng) sonst weniger ins Auge tritt.

Lubimov spielt auf zwei verschiedenen Instrumenten, was den künstlerischen Eindruck trüben könnte, da der mediale Charakter, den das Instrument gegenüber dem Werk besitzt, ebenso hervortritt wie das Lehrhafte der Historisierung. Hier aber, gerade weil die Stücke doch auch wieder so verwandt sind, erscheint der Wechsel als ein Moment der Interpretation. Beide Flügel sind deutschen Fabrikats, sie stammen aus einer holländischen Sammlung. Für die intimere erste Impromptu-Folge wählte Lubimov ein Forteplano von 1810, für die repräsentativere zweite Folge eines von 1830. Und das macht den Riss hörbar, der durch die Klangwelt ging in Schuberts Zeit.

Während das schroffe f-Moll zu Beginn des zweiten Zyklus wie mächtiger Harfenklang aufrauscht, zirpt der einsame Gesang zu Beginn des ersten Zyklus wie der kunstferne Ton einer Zither. Es wirkt fesselnd, wie Lubimov diese Erzählung fortspinnt, empfindsam zugleich. Jede Kadenz, jede unterschiedlich gewichtete Viertelnote hat im Voranschrei-

ten etwas zu sagen, die Begleitfiguren sprechen mit. Und obwohl fast das ganze Stück nur aus abgewandelten Wiederholungen des Themas besteht, suggeriert jede Wiederaufnahme etwas Neues. Da, wo die Musik zweimal für acht Takte aus der Erdschwere des Voranschreitens abhebt in eine Folge strömender Sequenzen, zaubert Lubimov ein *pianissimo* wie aus fernen Wunderwelten. Dass es manchmal etwas klirrt in der historischen Mechanik, ist leider hinzunehmen.

Dasselbe Stück, wiedergehört in der klangverliebten Aufnahme von Tzimon Barto, offenbart, dass solche *pianissimo*-Geheimnisse keineswegs nur auf historischen Instrumenten sagbar werden. Bei Barto ist jener Moment der Befreiung weniger spektakulär, da er sich schon vorher mit höchster pianistischer Präsenz in Bereichen des Leisen bewegt, die außer ihm kaum jemand zu betreten wagt. Er zelebriert das Stück wie eine endlose Sammlung seltsam schöner Augenblicke. So verloren, so zögernd, fast verstört, wie er den Anfangsmonolog einsetzen lässt, besitzt dieser fast psychogrammatigen Charakter: „Musik über Musik.“ Während Lubimov den davorgestellten Akkord, einen Glockenschlag, wie er auch in den Schubert-Sonaten oft den Weg des Schicksals einleitet, scharf abschneidet, lässt Barto ihn eigenwilligerweise weiterklingen, als Grundierung dieser aus der Sprachlosigkeit kommenden ersten vier Takte.

Barto koppelt mit dem ersten Impromptu-Zyklus die Moments Musicaux und die G-Dur-Sonate. Es ist eine ungeheuer aufregende Erfahrung, wie er den Schubertischen Klängen ein Innenleben ablauscht: Wie er etwa im ersten der Moments Musicaux ein verblüffendes *fp* auf einem Akkord realisiert, oder, auf ähnliche Weise, beim Ausklingenlassen der lang gehaltenen Akkorde im zweiten Stück, wo er in einem faszinierenden Spiel der Obertöne die Natur in die Musik hineinklingen lässt. Es ist dies auch eine Folge der exzentrisch langsamen Tempi, die hier allerdings nicht nur ins Innere der Klänge, son-

dern auch zum Zerfall des Zusammenhangs führen. Kaum wahrnehmbar ist das Metrum im zweiten Satz der G-Dur-Sonate bei Barto. In deren erstem Satz, der bei ihm fast siebenundzwanzig Minuten dauert, setzt er auch noch zur Wiederholung der Exposition an, was quälend wirkt. Und die zwei Seiten des Schluss-Stücks der Moments Musicaux treten bei diesem so fanatischen wie begabten Pianisten fast depressiv, in jeder Kadenz versinkend, eine Viertelstunde auf der Stelle.

Weniger als die Hälfte der Zeit braucht dafür die junge österreichische Pianistin Charlotte Baumgartner. Ihrer natürlichen, klaren Darbietung der Moments Musicaux und des zweiten Impromptu-Zyklus fehlt allerdings der für Schubert so wichtige Willen zum Leisen. So nah ist die Nachbarschaft zu Schuberts sogenannten Grazer Walzern, die Baumgartner danebenstellt, denn doch nicht.

Wer aber eine Schubert-Lesart von bezeichnender Ganzheit und mit Sinn für das entscheidende Detail sucht, kann bei Alfredo Perls Neueinspielung der drei späten Sonaten fündig werden. In der B-Dur-Sonate, der bedeutendsten dieser Gruppe, gelingt Perl Gültiges und Großes, jenseits aller aufgesetzten Eigenwilligkeiten. In den beiden anderen Sonaten entfaltet sich der Klang seines Bösendorfers dann nicht ganz zu jener feinen Sonorität, die, im körnigen Gefunkel des B-Dur-Werkes, vom Sehnsuchtston des ersten Satzes weiß und bis hin zum Fieberwahn des letzten von beeindruckender interpretatorischer Intelligenz zeugt.

MARTIN WILKENING

Franz Schubert, Impromptus op. 90 D 899 und op. 142 D 935. Alexei Lubimov. ZigZag-Territoires 100102 (harmonia mundi)

„The Schubert Album“. Impromptus op. 90 D 899, Moments Musicaux D 780. Tzimon Barto. Capriccio 5028 (Naxos)

Franz Schubert, Impromptus op. 142 D 935, Grazer Walzer D 924, Grazer Galopp D 925. Charlotte Baumgartner. Gramola 98824 (Codaex)

Franz Schubert, Klaviersonaten c-Moll D 958, A-Dur D 959 und B-Dur D 960. Alfredo Perl. Celestial Harmonies 14304 (Naxos)