

Folge 131: Beethovens letzte Klaviersonate

„Diesseits und *Jenseits*“

Ludwig van Beethovens letzte Klaviersonate ist mehr als hinreichend dokumentiert. Ob Enzyklopädisten, Individualisten, Prominente – das Spektrum an Einspielungen ist entsprechend groß, aber auch sehr heterogen. Der Versuch einer hörenden Systematisierung.

Von Christoph Vratz

Bilder sind stärker. Sie können ein Hörerlebnis beeinflussen und in andere Bahnen lenken. Als der über 80-jährige Rudolf Serkin im Oktober 1987 einen Konzertabend in Wien mit Beethovens letzten drei Klaviersonaten gab und das Konzert fürs Fernsehen mitgeschnitten wurde (später auch als DVD zugänglich), erlebte man den kleinen drahtigen Mann, wie er mit aller Energie die mächtigen Eingangs-Akkorde von Beethovens letzter Sonate in die Tasten setzte, wie er sich verausgabte in den Variationen und über falsche Töne hinwegspielte, wissend, dass dieses weise Klavierspiel womöglich eines Tages als die Summe seines Künstlerlebens gelten könnte. Ein eindringliches Dokument, eine herausragende Interpretation des Beethoven'schen Spätwerks?!

Als ich Jahre später einen Hörvergleich mit zwei Kollegen organisierte, wählte ich natürlich auch dieses Serkin-Dokument und stellte ihm zur Seite eine der Aufnahmen von Swjatoslaw Richter. Doch wie verblasste da, für alle Beteiligten, die Serkin'sche Leistung, wie bedingungslos klingt dagegen Richters Wucht im Kopfsatz, wie dramatisch, wenn sich aus dem tiefen Bassgrummeln das „con brio“ herausschält und später gewitterartig in Läufen und Oktaven entlädt. Richter hat Beethovens op.

111 mehrfach festgehalten, allerdings nie unter Studiobedingungen: erstmals 1963 in Leipzig, letztmalig 1991. Wie bei Serkin, dessen frühere Produktion von 1967 ungleich stärker ist, unterliegt auch Richters Zugang zu diesem Werk einem Wandel. Das Visionäre, Utopische dieser Musik vermittelt sich immer kraftvoll, in Tempi und Klangfarben jedoch durchaus unterschiedlich.

Wir bewegen uns auf dünnem Eis. Denn Beethovens letzte Klaviersonate ist eine Reifeprüfung, ein Risikoakt, für jeden Pianisten, egal wie alt oder wie populär. Wie rigoros, wie milde, wie direkt, wie verklärt darf diese Musik klingen? Vor allem: wie perfekt? Dafür darf Arturo Benedetti-Michelangeli als Kronzeuge gelten, der gern die Geschichte von der Amsel erzählte, die an sein Fenster geflogen kam, wenn er daheim in Brescia op. 111 übte. Schließlich konnte der Vogel einzelne Motive nachpfeifen. Zehn Jahre hat Benedetti-Michelangeli an diesem Werk geübt und wahrscheinlich heimlich noch länger. Unter anderem entstand 1965 eine Studioaufnahme (Decca), außerdem liegen mehrere Live-Mitschnitte vor (zum Beispiel BBC Legends). Immer auf der Suche nach der letztgültigen Interpretation gelingt dem Italiener auch hier nicht das, wonach er sicherlich strebte. Vieles verlässt die Zonen des Lebendig-Menschlichen



Ludwig van Beethoven | 823, ein Jahr nach der Komposition seiner letzten Klaviersonate

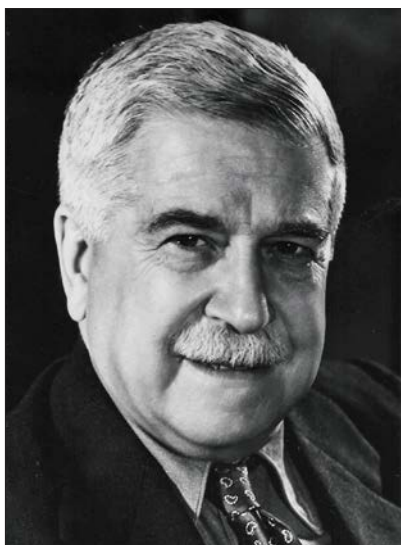
und begibt sich ins rein Artifizielle. Die Kunst als Kunst in der Kunst. An dieser Stelle wäre auch gleich Glenn Gould anzuführen, den ebenfalls ein gewisser Hang zur Perfektion getrieben hat. Wie ehrlich wirkt seine Aussage über die Aufnahme von 1956: „Der Kopfsatz ist so misslungen, dass ich mich beeilt habe, zum Schluss zu kommen.“ Stimmt!

Das Problem bei jeder Sichtung der Aufnahmen von Beethovens letzter Sonate ist eines der Aufteilung: Man

könnte bereits mit wenigen Pianisten, die das Werk mehrfach, teils im Rahmen zyklischer Einspielungen, dokumentiert haben, eine längere Diskografie bestücken. Man nehme, eine fast willkürliche Auswahl, nur die verschiedenen Fassungen mit Wilhelm Kempff, Annie Fischer, Alfred Brendel und Friedrich Gulda – schon hätte man eine reiche Auswahl an Vergleichsmöglichkeiten. Bei Brendel, der die Sonate einmal als „Präludium des Verstummens“ bezeichnet hat, ist

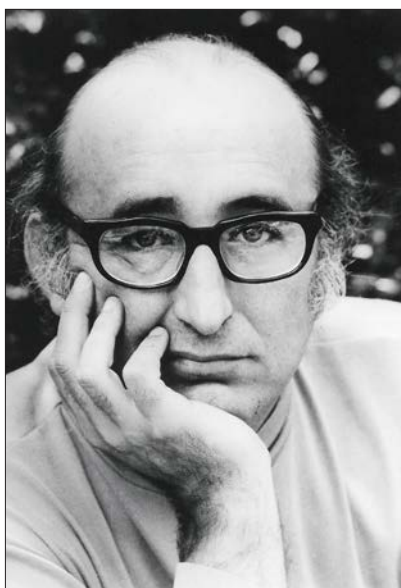
Das Problem bei jeder Sichtung der Aufnahmen dieses Werks ist eines der Aufteilung

Foto: Archiv



Artur Schnabel

Foto: MPS



Friedrich Gulda

Foto: Decca



Sviatoslav Richter

die Sache relativ eindeutig, da er sich von seinen frühen Beethoven-Deutungen (Vox) mehr oder minder selbst losgesagt hat und seine letzte von 1995 in ihrer klassischen Rundung, ihrer gesanglichen Ausformung, ihrer Relation von Spannung und Gelöstheit sicher als die gelungenste zu werten ist, ein im besten Sinne zeitloses Dokument.

Mikroskopische Blicke lohnen bei Friedrich Gulda. Biografischer Hintergrund: Opus 111 war 1946 Wettbewerbsstück in Genf, außerdem stand das Werk ebenso auf dem Programm seines ersten Wiener Konzertabends (ebenfalls 1946) wie bei seinem Debüt in der Carnegie Hall 1950 – ein Lebenswerk für Gulda. Nun könnte man seine 1984er-Lesart (Philips), mit Bedenken zwar, am ehesten aussortieren. Dann sind da aber die frühen Mitschnitte aus den 1950er- und 1960er-Jahren, und alles wird schnell schwierig.

Die Amadeo-Aufnahme (1967) besitzt zwar für viele Guldianer Favoriten-Status, doch sollte man sich unbedingt die Zeit nehmen und dazu die Fassungen von 1958 (Decca) und 1953 (Orfeo) miteinander vergleichen. Im Kopfsatz sind die (Tempo-)Unterschiede geringer als im zweiten Variationensatz. Wie Gulda in der dritten Variation swingend-improvisatorisch und gleichzeitig mit akribischem Kalkül rhythmische Feinheiten und dynamische Gegensätze herausarbeitet, steht exemplarisch für seinen Rang als Beethoven-Interpret. Allein bei diesem „Listesso tempo“-Abschnitt sollte man die unterschiedlichen Lesarten von Wilhelm Kempff dagegenhalten und würde sich aufgrund völlig anderer Arten von Artikulation verwundert die Augen reiben. Ein Hoch auf den frühen Gulda als Beethoven-Interpret!

Unter den Aufnahmen mit Annie Fischer ist die Hungaroton-Produktion (1977/78) von tragendem Gewicht, allen Schneidekorrekturen zum Trotz: Wie sie allein die Durchführung im ersten Satz bewältigt – mit Strenge, mit Größe, unerbittlich und trostsuchend, sogar leicht unwirsch und doch unbeirrt – spiegelt ein tiefes Verständnis für diese Musik.

Wollte man noch ein wenig bei Pianisten verharren, die Beethovens Abschieds-Sonate mehrfach dokumentiert haben, böte sich unter den jüngeren Aufnahmen Andrés Schiff an, vor allem wegen eines besonderen Aspekts: Schiff hat die Sonate zunächst im Rahmen seines Zyklus an einem modernen Konzertflügel aufgenommen, dann, im Kontext der Diabelli-Variationen, ein weiteres Mal am älteren Bechstein-Flügel von 1921 (beide ECM). Hier lohnt es, unabhängig von interpretatorischen Merkmalen, allein darauf zu achten, wie derselbe Pianist an zwei verschiedenen Instrumenten die jeweiligen Besonderheiten dieser Sonate zum Klingen bringt.

Ein alternativer Weg durch die Aufnahme-geschichte folgt der Chronologie. Damit gelangt man zurück zum März 1932, als Artur Schnabel im Rahmen der ersten Gesamteinspielung aller 32 Sonaten auch op. 111 festgehalten hat – eine im doppelten Sinne historische Aufnahme. Da ist zum einen allgemein Schnabel als der Dinosaurier unter den klangkonservierten Beethoven-Interpreten, da ist zum anderen seine, trotz huschigen Beginns und etwas viel Pedal, facettenreiche Sicht auf dieses Werk. Das Arietta-Thema klingt bei ihm nie Andante-lastig, sondern eben „Adagio molto“, dazu einfach und gesänglich, genau wie Beethoven es in seiner Bezeichnung vorgibt. Kein langes Drumherum-Reden: Diese Aufnahme gehört in jeden Kanon mit Beethovens letzter Sonate.

Auf Schnabel folgten 1936 Elly Ney und ein früher Kempff, außerdem der Busoni-Schüler Egon Petri, ein aufnahmetechnisch etwas verrauschtes Dokument, pianistisch aber von großer

Solomon spielt
unaufdringlich
und doch tiefsin-
nig, gedanklich
präzise und doch
leidenschaftlich

Steckbrief

Sätze: 1. Maestoso – Allegro con brio ed appassionato, 2. Adagio molto semplice e cantabile (Arietta-Thema und fünf Variationen)

Entstehung: Ende 1821 bis Frühjahr 1822

Widmung: Zunächst Erzherzog Rudolph, dann Antonie Brentano

Erstdruck: Bei Schlesinger in Paris unter der Jahreszahl, doch so fehlerhaft, dass Diabelli in Wien neu drucken soll

Autograph: Original des ersten Satzes im Bonner Beethoven-Haus

Rezeption: Die literarisch wohl berühmteste Hommage findet sich im „Doktor Faustus“ (1947) von Thomas Mann, der die Passage des Vortrags von Wendell Kretzschmar mit Hilfe von Theodor W. Adorno geschrieben hat.

Diskografie: <http://patachonf.free.fr/musique/beethoven/sonate32> (unvollständig!)

Klarheit. Schließlich 1937 die erste Backhaus-Aufnahme. Um es klar zu sagen: Auch unter seinen späteren Aufnahmen von op. 111 ist keine Einspielung, die ernsthaft in jede Best-of-Sammlung gehört, da Backhaus den Notentext mit Freiheiten ausstattet, die mehr Fragen über den Pianisten aufwerfen als sie Antworten über den Komponisten liefern.

Nun folgt bereits ein Sprung in die ersten Nachkriegs-Jahre. Favorisiert sei der britische Pianist Solomon, der sich 1948 und nur drei Jahre später ein weiteres Mal mit dieser letzten Sonate hat verewigen lassen. Das ist, aus damaliger Sicht, großes Klavierspiel, und, aus heutiger Sicht, trotz einer gewachsenen Zahl an Alternativen, nach wie vor Hochachtung wert, denn Solomon fängt das Herbe herb, das Hastige hastig und vor allem im zweiten Satz das Entrückte entrückt ein. Ein Spiel ohne Eitelkeit, unaufdringlich und doch tief sinnig, gedanklich präzise und doch leidenschaftlich. Ebenfalls Kategorie: zeitlos.

Nun sind wir in einem Jahrzehnt angekommen, in dem die Aufnahmekataloge sich rasch zu füllen begannen: Edwin Fischer, der in dieser Sonate die Abfolge von „Diesseits und das Jenseits versinnbildlicht“ sieht, Walter Gieseking, Clara Haskil, Claudio Arrau gefolgt von weiteren bereits Genannten und Ungenannten. Hier verzweigt sich die Auswahl rasch, und man könnte an dieser Stelle den Bestand auch rückwärts durchschreiten, indem man die jüngeren und jüngsten Einspielungen dagegenhält: die allemal lohnende Betrachtung des Werkes durch den reflektierten Boris Giltburg (Naxos) oder die ungewöhnlich langsame Lesart durch Sunwook Kim (accentus). Man kann auch die Liste neuerer Gesamtaufnahmen durchstreifen und findet unterschiedlich bemerkenswerte Ergebnisse, etwa mit Fazil Say (2. Einspielung, Warner), Igor Levit (Sony) und Jonathan Biss (Orchid), die zu diesem Werk alle tiefere oder geradlinigere Aussagen formulieren als etwa der weise-milde(rnde) Daniel Barenboim in seiner vierten, streitbaren Beethoven-Edition (DG). Dazwischen liegen so viele Aufnahme, dass man sie, trotz vieler prominenter Namen, hier nicht annähernd auflisten könnte. Selbst bei Beethovenianern wie Claude Frank, Paul Lewis, Hans Richter-Haaser,

HIGHLIGHTS 2021

Di | 31. August 2021

**BAYREUTH IN ESSEN – ANDRIS NELSONS
BAYREUTHER FESTSPIELORCHESTER**

Fr | 10. September 2021

**CHRISTIAN THIELEMANN
STAATSKAPELLE DRESDEN**

So | 10. Oktober 2021

**PHILIPPE JAROUSKY
HÄNDEL „RADAMISTO“**

Fr | 22. Oktober 2021

**ANNE-SOPHIE MUTTER
MUTTER'S VIRTUOSI
VIVALDI „DIE VIER JAHRESZEITEN“**

So | 14. November 2021

ELĪNA GARANČA

Sa | 20. November 2021

In Residence
**PYGMALION – RAPHAËL PICHON
BRAHMS „EIN DEUTSCHES REQUIEM“**

Fr | 26. November 2021

**JOYCE DIDONATO
HÄNDEL „THEODORA“**

So | 5. Dezember 2021

Künstlerporträt Emmanuel Tjeknavorian
MOZART „JUPITER“-SINFONIE

Sa | 18. Dezember 2021

**CECILIA BARTOLI
PERGOLESI „STABAT MATER“**

Bitte beachten Sie wegen möglicher Programmänderungen auch den aktuellen Stand des Spielplans auf unserer Website.

Tickets T 02 01 81 22-200
www.theater-essen.de

Cecilia Bartoli
Foto: Kristian Schuller



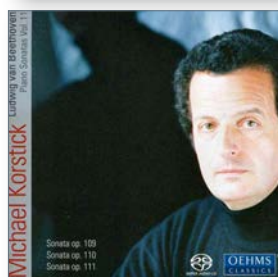
PHILHARMONIE ESSEN

CD-Tipps



Historisch bedeutend
Artur Schnabel (1932); Warner oder Naxos

Gelungene Studio-Interpretationen
Solomon (1951); Warner
Friedrich Gulda (1953); Orfeo



Überzeugende Live-Mitschnitte
Svjatoslav Richter; Brilliant classics (1975) oder Profil (1963)



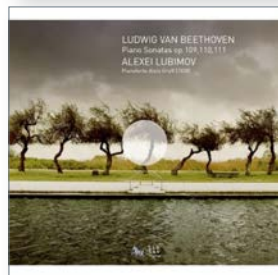
Textgenaue Lesart
Michael Korstick (1997); Oehms

Seltsame Lesarten
Glenn Gould (1956); Sony
Anatol Ugorski (1992); Deutsche Grammophon



Klassische Lesart
Alfred Brendel (1995); Philips

Lesart an verschiedenen Flügeln
András Schiff (2007 und 2012); ECM



Historische Lesart an altem Flügel
Alexei Lubimov (2009); ZigZag

Vladimir Ashkenazy, Gerhard Oppitz sucht man Herausragendes vergeblich.

Bleibt eine dritte Methode: der exemplarische Blick auf einige Scharnierstellen, auf einzelne Takte. Das erste Beispiel führt im ersten Satz zu Takt 11 bzw. 13, wo Beethoven in der linken Hand die absteigende, dissonanzgetränkte Bassfigur mit einzelnen Sforzato-Angaben versieht. Hier mögen genaue Textleser im Vorteil sein. Als Erstes sei Michael Korstick genannt, kein Fackeln, kein Beschönigen. Weil er das „Maestoso“ gemessen-verhalten nimmt, bleibt ihm Zeit, diese dynamischen Gegensätze genau herauszuarbeiten, wie auch spätere Ritardando-Vorgaben und vieles andere mehr. Für Urtext-Befolger, die genaue Lektüre und klanglichen Gestus zueinander in Beziehung gesetzt wissen möchten, ist Korstick eine sichere Adresse.

Zweites Beispiel: Takt 65 im zweiten Satz – auch so eine heikle Stelle. Hier beginnt in der linken Hand die tremoloartige Begleitung in wechselnden Intervallabständen. Da gibt es viele wie Julius Katchen 1955 (Decca), die diese Figuren zu einer Art von fein gewebtem Klangteppich verdichten, um davon klar die melodieartigen Akkorde der rechten Hand abzusetzen. Andere Pianisten weben so leise, bei so gedehntem Teppich – Ivo Pogorelich 1981 in seiner höchst individuellen Einspielung etwa (DG) –, dass man an orgelpunktartig gezogene Cello- oder Kontrabasstöne denken muss. Anatol Ugorski (DG) kurioserweise verzichtet darauf, den tiefen Ton, das immer wiederkehrende c, zu betonen, wodurch die jeweils oberen Töne dieser Begleitung hervortreten. Er dürfte mit fast 27 Minuten Spielzeit allein für den zweiten Satz Rekord-Tempohalter in der Aufnahmegeschichte sein. Nicht einmal seine Tochter Dina Ugorskaja will darin dem Vater folgen (CAvi). Und auch nicht der ebenfalls eigenwillige Mikhail Pletnev (DG).

Schließlich sind auch die Takte 48 und 49 im ersten Satz zu nennen, vier einzelne Töne, von Beethoven über mehrere Oktaven verteilt, ebenfalls mit Sforzato-Hinweis versehen, während

In Takt 48/49 ist Klarheit gewünscht, Schärfe – aber nicht nur als expressio-nistische Geste

die ganze Phrase ohnehin fortissimo zu spielen ist. Klarheit ist gewünscht, Schärfe, Schmerzartiges – aber nicht nur als nackte, expressionistische Geste, sondern gleichzeitig in einen musikalischen Verlauf eingebunden. Schwierig! Man höre querbeet, stellvertretend Yves Nat (1954, EMI), den ohnehin zum Nuscheln neigenden Maurizio Pollini (DG), die ansonsten gewissenhaft artikulierende Mitsuko Uchida (Decca) oder Evgeni Koroliov (Tacet) – sie alle stehen stellvertretend für eine stolze Garde an Pianisten, die diese Stelle nur in Ansätzen befriedigend lösen.

Was hilft? An diesem Punkt sicherlich die Fraktion der Pianisten, die auf historischen Instrumenten spielen. Alexei Lubimov löst nicht nur die genannte neuralgische Stelle mit Umsicht und Verve. Er spielt auf einem Alois Graff-Flügel von 1828: Pianist und Instrument verstehen sich blendend, das klingt farbenreich, aufrüttelnd und mal gelassen, so silbrig und so herb, so schroff und dynamisch, so vielschichtig, dass nicht nur die Liebhaber historischer Tasteninstrumente hier Beethovens Musik in ihrer Tiefe erfahren können. Ronald Brautigam (BIS) vertraut auf ein neues Instrument von Paul McNulty, das einem Conrad Graf-Flügel nachempfunden ist. Auch hier das Prädikat: zumindest genauer hinhören! Erwähnt seien auch Paul Badura-Skoda (Arcana), Peter Serkin (Musical concepts), der (klanglich wenig glücklich eingefangen) an einem originalen Graf-Flügel spielt, und Elly Ney, die 1965 Beethovens op. 111 auf dem Graf-Flügel des Beethoven-Hauses in Bonn aufgenommen hat, dem wohl letzten Instrument des Komponisten. ■