

Raum, Zeit und Energie

An Originalinstrumenten der Zeit und in den originalen Räumen in Wien hat **Gottlieb Wallisch** Beethovens Klavierkonzerte aufgenommen.

Von Arnt Cobbers

Nachdem Martin Haselböck und das Orchester Wiener Akademie im Rahmen des „Resound Beethoven“-Projekts die neun Sinfonien in den Wiener „Originalräumen“ aufgeführt und eingespielt haben, folgen nun die Klavierkonzerte. Die ersten beiden CDs sind bei Alpha erschienen, nun kommen die noch fehlenden Werke in einer Gesamtbox bei cpo heraus. Solist ist Gottlieb Wallisch, ein gebürtiger Wiener, der aber in Berlin lebt – hier hat er eine Professur an der Universität der Künste.

Herr Wallisch, welche Idee steht hinter dem Aufnahmeprojekt?

Unser Ausgangspunkt sind die Räume in Wien, von denen wir wissen, dass Beethovens Klavierkonzerte dort aufgeführt worden sind, zum Beispiel der Eroica-Saal im Palais Lobkowitz oder der Festsaal der Akademie der Wissenschaften. Und wir benutzen Originalinstrumente aus der späten Beethoven-Zeit, die wir alle in Wien gefunden haben.

Warum nicht Instrumente aus der Zeit der Entstehung der Werke?

Es gibt in Czernys Kommentaren der Werke den Satz: Hätte Beethoven doch die uns heute zur Verfügung stehenden Instrumente gehabt, die Aufführung wäre ungleich farbiger, die klanglichen Möglichkeiten viel größer gewesen! – Wir nutzen nun diese größere Farbigkeit, bleiben aber beim historischen Instrumentarium. Von einem der

Flügel, einem Conrad Graf mit einem schönen dunklen Timbre, weiß man, dass Beethoven ihn bei seinen Besuchen in Baden bei Wien öfter gespielt hat.

Legen Sie nun also die ultimativen Mustereinspielungen vor: So sollte man Beethoven spielen?

Das wäre ja eine ziemliche Ansage! (*lacht*) Nein, es bleibt meine Interpretation. Aber es gibt vielleicht einige klangliche Effekte und Nuancen durch die Originalpedale, die man so noch nicht gehört hat, etwa am Ende des dritten Satzes im ersten Konzert oder in den langsamen Sätzen, die durch diesen feinen Klang ganz filigran und entrückt wirken. Czerny schreibt, dass Beethoven den langsamen Satz im dritten Konzert mit ewig durchgehaltenem Pedal gespielt hat, wodurch der Klang so verklärt und verschleiert wird. Aber er schreibt auch, man müsse bei den späteren Instrumenten mit den Harmonien öfter das Pedal wechseln. Durch das größere Klangvolumen verklingen die Töne langsamer.

Würden Sie sagen, ein Beethoven-Konzert auf einem Steinway zu spielen, ist eigentlich verkehrt?

Nein, es geht nicht um richtig oder falsch. Es hat sehr viel mit den Räumen zu tun und den Orchesterinstrumenten. Eine Oboe oder eine Flöte aus jener Zeit klingen ganz anders, viel beseelter, fantasievoller, und diesen klanglichen Möglichkeiten entsprechen die Hammerklaviere viel mehr. Aber dieses



Fotos: Andrej Grlic

Gottlieb Wallisch beim Konzert im Palais Lobkowitz

Instrumentarium ist für einen modernen Konzertsaal mit 2000 Leuten nicht ausreichend. Da spiele ich Beethoven auf dem modernen Flügel.

Wie sind Sie überhaupt zum Hammerflügel gekommen?

Ich bekam eine Einladung von den Händelfestspielen Halle, ein Rezital zu spielen, und in einem Nebensatz hieß es: Da steht übrigens ein Hammerflügel. Da hab ich gedacht: Na gut, ich seh mir das mal an. Ich hatte ein interessantes Programm mit Beethoven, Scarlatti und Clementi und habe plötzlich gemerkt, wie instrumentenbezogen Clementi seine Sonaten geschrieben hat. Diese Farbwechsel und Stimmungen hatten sich mir auf modernen Instrumenten nie richtig erschlossen. Das war vor zehn, zwölf Jahren, und inzwischen fühle ich mich auch auf dem Hammerflügel zuhause.

Umgekehrt merke ich: Wenn ich eine Schubert-Sonate auf einem modernen Flügel spiele, fließen viele Dinge aus meiner Erfahrung mit Hammerflügeln ein: die Atmung der musikalischen Linien, die Vorstellung, weniger Klavier zu spielen und mehr die Musik aus dem Körper fließen zu lassen. Ich habe mit dem Bariton Florian Boesch einen Workshop in Wien gemacht: Lieder von Schubert und Schumann im Vergleich auf einem alten Flügel und einem Steinway. Und es war faszinierend zu sehen, wie die Sänger ein und dasselbe Lied mit Begleitung des Hammerflügels mit weniger Anstrengung, freierer Atmung, weniger körperlicher Anspannung darbieten konnten. Und trotzdem hat ihnen und den Zuhörern

„Der Klang des Hammerflügels schmiegt sich der menschlichen Stimme an.“



„Ich bekomme durch Beethovens Stücke immer viel Energie.“

kein Klangvolumen gefehlt. Der Klang des Hammerflügels schmiegt sich der menschlichen Stimme an. Auch in der Kammermusik entsteht nie dieses Balanceproblem: Das Klavier ist zu laut! Auf dem Steinway kann ich manchmal nur pianissimo spielen, und es wirkt immer noch zu laut.

Was ist der größte Erkenntnisgewinn, in den historischen Sälen zu spielen?

Die Nähe, ja teilweise Enge unter den Musikern und zum Publikum. Man nimmt jedes Augenbrauenverziehen aus den Augenwinkeln wahr.

Ist diese Nähe angenehm?

Sie ist neu. Ich habe seitdem so einen seltsamen Eindruck: Wenn ich zur Probe in einen leeren großen Saal komme und allein auf der Bühne spiele, dann kommt mir der Raum kompakter vor, als wenn ich auf die Bühne gehe und die Leute sitzen schon da. Mit Publikum wirkt der Saal für mich wie in zwei Bereiche unterteilt, die Trennung ist viel stärker spürbar. Wenn es kein Podium und keine Bühnenkante gibt, ist diese Schwelle weg. Das ist umso toller in Momenten, wenn das Publikum den Atem anhält und gebannt ist. Und das wirkt andererseits auch sehr disziplinierend.

Hinterher sagen die Leute oft, dass sie die Musik fast körperlich gespürt haben. Der Zugang wird direkter, auch für uns Spieler.

Wie haben Sie es mit den Tempi gehalten? Die Metronom-Angaben zu den Klavierkonzerten stammen ja von Beethovens Schüler Carl Czerny.

Man weiß aber, dass er einige Tempi gemeinsam mit Beethoven festgehalten hat. In den ersten und zweiten Sätzen haben wir uns an Czerny gehalten. Die Tempi der Kopfsätze ergeben sich relativ natürlich, finde ich, da ist ein sehr jugendlicher und feuriger, frischer Puls drin. Czernys

Tempi der Finalsätze finde ich dagegen einen Hauch zu sportlich. Die haben wir etwas zurückgehaltener genommen, um nicht nur die virtuose Pranke auszufahren. Der letzte Satz ist ja immer eine Art Ausgleich nach der gigantischen Konstruktion des ersten Satzes und dem entrückten, himmlischen, philosophischen langsamen Satz. Auch im Violinkonzert haben wir es geschafft, die Tempoangaben umzusetzen. So wird der erste Satz recht schnell, aber er bekommt eine unglaubliche Ordnung und eine Übersichtlichkeit, die uns allen sehr gut gefallen hat. Sehr wertvoll sind Czernys kurze Beschreibungen. In ein, zwei Sätzen charakterisiert er jedes Stück, manchmal nimmt er Stellen heraus und gibt einen Fingersatz oder erklärt eine Pedalisierung. Das hab ich wirklich getreu umzusetzen versucht. Das Thema im Finale des dritten Konzerts beschreibt er zum Beispiel als klagend, nicht stürmisch oder draufgängerisch. Es ist ein introviertierter, zaghafter Beginn – das finde ich fantastisch. Was wir gemacht haben, ist eigentlich „Resound Czerny/Beethoven“. *(lacht)*

Warum haben Sie das frühe Es-Dur-Konzert nicht aufgenommen?

Weil es noch aus der Bonner Zeit stammt und wir uns auf die Orte in Wien beziehen wollten. Deshalb sind wir beim Kanon geblieben: die fünf Klavierkonzerte plus das Violinkonzert und das Rondo, das ursprünglich als Finale des zweiten Konzerts gedacht war und das ich einfach sehr gern spiele.

Beethoven war ja später mit den ersten beiden Konzerten nicht mehr richtig glücklich. Ist es gerechtfertigt, dass man immer alle fünf als Kanon versteht?

Es ist halt der Hang zum Kanonischen. Das ist ein in Stein gemeißelter Zyklus, daran kann man nicht rütteln. Er bildet aber Beethovens musikalische Entwicklung bis etwa 1809 sehr deutlich ab – insbesondere seine kon-

tinuierliche Loslösung vom Mozart'schen Konzerttyp.

Beethoven gilt als der große Universalist und Weltbürger. Ist das auch Ihr Bild?

Für mich ist er ein Universalist, ich habe ihn nie als Wiener Komponisten gesehen. Dabei ist er ja später nie aus dem Einzugsbereich von Wien herausgekommen, er war viel ortsgebundener als Mozart oder der späte Haydn, seine Reisepläne haben sich alle zerschlagen. Das Dreigestirn der Wiener Klassik – das ist auch so eine Klassifikation, die übergestülpt ist. Wir haben viel diskutiert im Professorenkollegium an der UdK Berlin, wo ich unterrichte, wie man die Epochen definiert, was man bei Prüfungen spielen muss. Geben wir wirklich Rachmaninow und Anton von Webern in dieselbe Epoche? Was machen wir mit dem frühen Schubert, ist das wirklich schon Romantik? Vielleicht löst sich dieses Denken jetzt mehr und mehr auf. Aber was Beethoven für mich von fast allen anderen Komponisten unterscheidet: Ich bekomme durch seine Stücke immer viel Energie. Ich fühle mich nach einer großen Schubert-Sonate viel ausgelaugter – es ist ein Rätsel, wie viel Kraft und Energie in Beethovens Musik steckt.

Warum hat Beethoven so früh aufgehört, Klavierkonzerte zu schreiben?

Ich denke, der Zweck waren eindeutig die großen Konzerte, die Akademien, die er organisiert hat. Es gibt Berichte, dass die Leute zum Schluss darüber gelacht haben, wie er dirigiert und gespielt hat, er muss auch eine Hilflosigkeit ausgestrahlt haben. Und als er damit aufgehört hat, hat er aufgehört Konzerte zu schreiben. Die Sonaten und die Streichquartette waren für ihn das Medium, sich auszudrücken – und sein Leben zu finanzieren, die Werke tragen ja alle Widmungen. Die Leute, die ihn finanziert haben, sollten ihm treu bleiben. Die Form des Konzerts ist eine Selbst-

darstellung, bei den ersten beiden Konzerten sieht man, dass es mehr in Richtung Crowd-Pleaser geht mit den eingängigen Themen. Erst im vierten Konzert gelingt dann die Verzahnung zwischen Solist und Orchester – und damit veredelt Beethoven die Form. Das fünfte Konzert ist mir durch seine Monumentalität fast zu glatt, das ist ein Stück, das ich lieber spiele als höre. Wenn man da sitzt, und es beginnt, ist man drin im Rausch des Spiels, der Spielfreude – es ist ja eigentlich sehr simpel aufgebaut mit diesen ewigen langen Linien, das ist sehr anders als die anderen Konzerte.

Parallel zum Beethoven haben Sie aber noch ein anderes CD-Projekt begonnen.

Ich habe vor vier Jahren ein George-Antheil-Programm gemacht, ausgehend von seiner Autobiografie „Bad Boy of Music“, mit Texten gesprochen von Karl Markovics. Und daraus hat sich ein neues Projekt entwickelt: 20th Century Foxtrots. Es gibt unglaublich viele europäische „E-Komponisten“, die sich in den 1920er- und 30er-Jahren an Foxtrott, Charleston, Tangos usw. fürs Klavier versucht haben. Wir wollten zunächst eine CD aufnehmen, haben aber so viel Musik gefunden, dass wir nun eine ganze Serie machen, geografisch geordnet. Gerade ist die erste Folge mit Stücken aus Österreich und Tschechien erschienen, dann folgt Deutschland, die Nr. 3 wird Russland und Osteuropa gewidmet sein, und dann kommt Westeuropa und vielleicht auch noch Skandinavien. Kurt Weill ist dabei, Hindemith, Martinů, von Hanns Eisler habe ich in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien die Handschrift eines Shimmy gefunden, ebenso von Julius Bittner, auch von Jewgeni Mrawinski gibt es einen Foxtrott, den ich handschriftlich von seiner Witwe bekommen habe. Viele Stücke sind nie aufgeführt oder veröffentlicht worden. Aber es ist gute Musik und so abwechslungsreich, dass man es durchhören kann. ■

Aktuelle CDs

Beethoven: Die sechs Klavierkonzerte; Gottlieb Wallisch, Orchester Wiener Akademie, Martin Haselböck (2018-20); cpo (3 CDs)



20th Century Foxtrots 1: Österreich u. Tschechien; Gottlieb Wallisch (2019); Grand Piano

