

Seit 1889 kümmert sich das Beethoven-Haus Bonn um das Erbe des berühmten Komponisten und beherbergt heute die größte Beethoven-Sammlung weltweit. Neben Bildern, bedeutenden Originalhandschriften wie die der „Mondscheinsonate“ oder der „Pastorale“ findet man dort auch zahlreiche Instrumente wie Beethovens letzten Hammerflügel oder den von Thomas Broadwood 1817 in London erbauten Hammerflügel (Foto), der in unmittelbarer zeitlicher Nähe der „Hammerklaviersonate“ entstand. Informationen zum Beethoven-Haus und den Öffnungszeiten gibt es unter www.beethoven-haus-bonn.de.



Folge 17: Beethovens Hammerklaviersonate

Alle Dimensionen gesprengt

Ist **Beethovens „Hammerklaviersonate“** die bedeutendste Sonate der Klavierliteratur? In vielen Musikgeschichten und Werkführern ist dies zu lesen. Ingo Harden rekapituliert ihre Entstehungsgeschichte und weist auf einige wegweisende Interpretationen des Spieler und Hörer herausfordernden Werkes hin.

Mehr als alle anderen Klaviersonaten Ludwig van Beethovens ist die „Große Sonate für das Hammer-Klavier“ op. 106 bis heute vom Nimbus des Außerordentlichen umgeben. Zwar ist sie längst nicht so populär wie die berühmte Trias von „Pathétique“, „Mondscheinsonate“ und „Appassionata“. Auch fesselt sie weder durch lapidar eingängige, sozusagen klingeltonreife Thematik noch durch romantische Stimmungshaftigkeit oder Intimität der Aussage. Was der Hammerklaviersonate im Kreis ihrer Schwesterwerke eine herausragende Sonderstellung gibt, ist ihre konzertante, alle Vorgänger übertreffende Weiträumigkeit in Verbindung mit einer klavieristischen Schreibweise, die damals eine sprunghafte Erweiterung der spieltechnischen Anforderungen bedeutete.

Beethoven war sich darüber im Klaren, dass er mit seinem Opus 106 die Dimensionen bisheriger Klaviersonaten sprengte. Er arbeitete an einer Sonate, „welche meine größte seyn soll“, berichtete er seinem ehemaligen Schüler Karl Czerny zur Entstehungszeit, die sich von 1817 bis zum Herbst 1818 erstreckte. Und nach der Fertigstellung teilte er seinem Wiener Verleger Artaria mit, sie werde „den Pianisten zu schaffen machen“ und man werde sie erst „in fünfzig Jahren spielen“.

Viel zitierte Worte. Tatsächlich nähern auch unsere modernen virtuosen

Alleskönner sich ihr, sofern sie nicht ohnehin einen großen Bogen darum machen, immer noch mit respektvoll-vorsichtiger Zurückhaltung. Man kann sich diesen Koloss weder manuell noch gestalterisch im Handstreich zu eigen machen. Es gehe einem mit der Hammerklaviersonate „wie mit einem gotischen Dom“, überlieferte Paul Badura-Skoda ein Wort seines Mentors Edwin Fischer, es gebe „immer etwas daran zu reparieren, ganz fertig wird es nie“.

Erfahrungsgemäß formen sich in aller Regel Charakter und Gestalt eines Werkes unabhängig von den jeweiligen äußeren Lebensumständen eines Komponisten. Das Opus 106 bildet in Beethovens Sonatenschaffen eine der seltenen Ausnahmen. Die Sonate hat Wurzeln, die sich auch ins Biographische zurückverfolgen lassen. Beethovens Leben wurde in den Jahren nach 1810 schwieriger. Wohl erreichte seine öffentliche Anerkennung ihren Höhepunkt, doch setzten ihm mehr denn je gesundheitliche Probleme zu. Vor allem beeinträchtigte die zunehmende Taubheit das tägliche Leben des Mittvierzigers immer stärker; 1815 erzwang sie seinen endgültigen Abschied vom Konzertpodium als Pianist. All dies spielte bei dem auffälligen Rückgang seiner Produktivität wohl mit, der nach 1812 erkennbar wurde:

Nach Jahren eines einmaligen schöpferischen Höhenfluges vollendete er jetzt nur noch vereinzelt neue große kompositorische Projekte.

Doch Beethoven wäre nicht er selbst, wenn er sich aus seiner – O-Ton! – „elenden“ Lebenslage nicht mit der ihm eigenen Radikalität durch einen Sprung nach vorn zu befreien versucht hätte. 1817 setzte er sich mit den ersten Entwürfen zu zwei Werken größten Formats ehrgeizige neue kompositorische Ziele. Es entstanden die ersten Skizzen zu seiner neunten Sinfonie und zur Hammerklaviersonate. Die Ausarbeitung der Neunten stellte er bis 1822 zurück, die der neuen Sonate, die offenbar

Die Sonate übertrifft ihre Vorgänger an Weiträumigkeit und spieltechnischen Anforderungen

als eine Art Summe seines bisherigen Sonatenschaffens und als ein Zukunftsentwurf zugleich gedacht war, nahm er dagegen sofort in Angriff. Nach den Klaviersonaten der vergangenen Jahre, die intime

Töne, kleinere Formen und experimentelle Abweichungen vom vertrauten Modell merklich bevorzugten, bedeutete sie eine Rückkehr zur voll entwickelten „klassischen“ Sonate – jetzt aber in erweiterten, quasi orchestralen Dimensionen.

Gleich die markante vollgriffige Fanfare des Anfangs wirkt wie die Eröffnung zu einer großen Sinfonie – und ist doch entschieden klaviermäßig erfunden. Wer allerdings nach diesem Anfang

CD-Tipps

Beethoven, Hammerklaviersonate

- **Artur Schnabel** 1935, Naxos (mit Sonaten op.90 und 101)
- **Maria Grinberg** 1966, Melodija/Codæx (mit Sonate op. 101)
- **Rudolf Serkin** 1969, Sony (mit Sonate op. 13, Fantasie op. 77)
- **Alfred Brendel** 1983 (live); Philips/Universal (mit Sonate op. 78)
- **Richard Goode** 1990, Nonesuch/Warner (mit Sonaten op. 101, 109-111)
- **Michael Korstick** 2003, Ars Musici/HM (mit Sonate op. 53)
- **Mitsuko Uchida** 2007, Philips/Universal (mit Sonate op. 101)

Bücher zum Thema

Edwin Fischer: Ludwig van Beethovens Klaviersonaten. Ein Begleiter für Studierende und Liebhaber. Insel, Wiesbaden 1956

Paul Badura-Skoda, Jörg Demus: Die Klaviersonaten von Ludwig van Beethoven. F.A. Brockhaus, Wiesbaden 1970

Joachim Kaiser: Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten. Fischer, Frankfurt 1979

Jürgen Uhde: Beethovens Klaviersonaten 16-32. Reclam, Stuttgart 1974

Charles Rosen: Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven. dtv/Bärenreiter, Kassel 1983

Siegfried Mauser: Beethovens Klaviersonaten. Ein musikalischer Werkführer. Beck, München 2001



eine Fortführung mit dichter motivischer Arbeit in der Art der ähnlich motortartig beginnenden „Schicksalsinfonie“ erwartet, wird enttäuscht: Er wird von einem Strom neuer Motive und Themen überflutet, die sich scheinbar unvermittelt aneinanderreihen. Allerdings nur scheinbar. Denn auch in der neuen Sonate verzichtete Beethoven nicht auf kompositorischen Zusammenhalt des Geschehens. Nur wählte er eine etwas andere Art der Verwebung: Alle Motive des ausgedehnten Satzes sind miteinander verbunden durch das melodische Intervall der Terz in ihren verschiedenen Formen, das nicht nur im ersten Satz als konstitutives Element wirkt, sondern in vielen Varianten auch die folgenden Sätze beherrscht.

Besonders deutlich wird dies im knappen Scherzo, dessen Anfang wie eine geraffte Fassung des ersten Allegro-Themas wirkt. Die Terz beherrscht aber ebenso den langsamen Satz, das ausgedehnteste Sonaten-Adagio Beethovens, aus dem der Liszt-Schüler Wilhelm von Lenz „das Kollektivleid der ganzen Welt“ heraushörte. Und er bestimmt schließlich das Thema der abschließenden großen Fuge, mit der das Werk in einer polyphonen Verdichtung ohnegleichen schließt.

Ohne in Einzelheiten gehen zu wollen – mehr oder weniger erschöpfende Analysen finden Sie unter den Buch-Tipps –, soll nur noch erwähnt werden, dass in der Hammerklaviersonate als zweiter roter Faden der harmonische Gegensatz von B-Dur und der, so Beethoven, „schwarzen“ Tonart h-Moll eine Rolle spielt. Er bricht zum ersten Mal am Ende der Durchführung des ersten Satzes auf, tritt dann offen am Schluss des Scherzos zu Tage und lässt im dritten Satz die Tonart ins entfernte fis-Moll umkippen.

Um von dort ins B-Dur des Finales zurückzukehren, lässt Beethoven eine improvisierende Largo-Einleitung zur Fuge wie prüfend viermal mit völlig neuen Motiven ansetzen – ein einmaliger Fall und deutlich zu unterscheiden von den „Erinnerungsmotiven“, wie man sie aus der vorangegangenen A-Dur-Sonate op. 101 und dann vor allem aus der 9. Sinfonie kennt. Doch auch diese Introduction, die wie eine Öffnung zu fantastischer Freiheit wirkt, ist in das Werk ganze eingebunden: Beethoven hat ihr einen Bass unterlegt, der ausschließlich in Terzen absteigt.

Die dreistimmige Fuge, pianistisch sicherlich das Herausforderndste, was bis

**Die Fuge ist
pianistisch das
Herausforderndste,
was bis dahin
geschrieben wurde**

dahin überhaupt für Klavier geschrieben worden war, setzt in komprimierter Form auch seltene kontrapunktische Techniken ein; schließlich die Erweiterung durch ein zweites Thema zu einer Doppelfuge. Doch hatte Beethoven nicht im Sinn, seine Sonate mit einer gelehrten historisierenden Fuge abzuschließen. Er setzte all diese lange unbeachtet gebliebenen Techniken „con alcune licenze“ – mit einigen Freiheiten – ein, um sein Finale durch satztechnische Verdichtung zu einem machtvollen und hochexpressiven Höhepunkt werden zu lassen.

Am Ende ist der Hörer durch einen musikalischen Kosmos von einzigartiger Vielfalt geführt worden. Oder wie Edwin Fischer in seinem Beethoven-Vademecum die Gestaltfülle dieser Sonate als ein tönendes Abbild des Lebens deutete: „Hier hat ein Irdischer alle Fakten des Lebens, die Härten, die Ungerechtigkeiten, die Freuden (...), das Hineingestelltsein zwischen Körper und Geist, zwischen Zeitliches und Ewiges (...) in einer Geistesschöpfung dargestellt und sublimiert.“

Das Spektrum der Interpretationen von Beethovens op. 106 auf CD ist breit, auch wenn man von vornherein die – wenigen – Aufnahmen aus dem Spiel lässt, die für den Pianisten offenkundig „zu früh“ kamen. Den Anfang machte Artur Schnabel, der das Werk 1935 im

Beethovens Tempovorschrift für den ersten Satz ist mörderisch; Friedrich Gulda (r.) ist einer der wenigen, die sich dabei keine Blöße geben – mit drängender Dichte überzeugt Claudio Arrau (r.u.) und hängt damit selbst Kempff, Gilels und Richter ab.

Rahmen seines Beethoven-Zyklus mit-schneiden ließ – der ersten Beethoven-Gesamtaufnahme der Schallplatte. Seine Interpretation führt mitten hinein in die besondere Aufführungsproblematik des Werkes. Denn Beethoven hat vor allem für den ersten Satz ein extrem, manche sagen: ein unmenschlich schnelles Tempo vorgeschrieben. Schnabel nun versuchte auf Biegen und Brechen den angegebenen 138 Schlägen für eine Halbe pro Minute nahe zu kommen – und geriet dabei streckenweise ins hitzig Erregte. Viele Nachfolger hatte er nicht. Nur Gulda und neuerdings Michael Korstick folgten ihm kompromisslos, und sie konnten dies tun, ohne sich pianistische Blößen zu geben.

Die Mehrzahl der Hammerklavierer hielt sich dagegen an den Vorschlag Hans von Bülow, der im 19. Jahrhundert zum eifrigsten Anwalt der großen B-Dur-Sonate nach Liszt wurde, und wählten ein zivileres Tempo – nämlich ungefähr 112 Halbe in der Minute: immer noch ungemütlich schnell, aber mit mehr Möglichkeiten zur Differenzierung und damit der Chance, der Motivfülle der Musik gerecht zu werden.

Stark gehen die Darstellungen auch beim langsamen Satz auseinander. Er ist mit 187 Takten das ausgedehnteste Adagio in einer Beethoven-Sonate und wird eben wegen seiner Länge oft recht zügig genommen – auf Kosten der Expressivität des ausdruckstiefen Satzes. Wirklich „langsam und gehalten“, wie Beethoven wollte, nahmen ihn nur Eschenbach und Korstick, und sie können damit nachhaltig beeindrucken. Dass Korstick mit fast einer halben Stunde Spieldauer ziemlich genau doppelt so lange braucht wie sein detailversessener Antipode András Schiff, sei nur am Rande vermerkt.

Überschaut man pauschal die bisher vorliegenden Aufzeichnungen, lässt sich



Foto: Frank Fiedler/DG

sagen, dass man in fast jeder Einspielung bezwingende oder lohnend gedeutete Stellen finden kann. Nicht so groß, wie der oft weltweite Nachruhm vielleicht vermuten lässt, ist die Ausbeute bei den „großen Alten“ der Nachkriegszeit: Mehr als Backhaus und Kempff, auch Gilels und Richter in seinen verschiedenen Mitschnitten überzeugt Arrau durch drängende Dichte, vor allem im eindrucksvoll gelungenen Fugenfinale. Von Brendel gibt es neben seinen Studioeinspielungen einen überlegenen Londoner Live-Mitschnitt von 1983, der durch Ungestüm packt. Am ehesten würde ich aber immer noch zur Serkin-Darstellung aus den 1960er Jahren greifen, die ein scharfes, beethovengerechtes rhythmisches Profil mit schlankem und zugleich schönem Ton verbindet. Apropos „Beethoven-Ton“, so stellt sich am stärksten das Gefühl des „So muss es sein“ beim Anhören der Moskauer Produktion mit der bei uns lange Zeit nur dem Hörensagen nach bekannten Maria Grinberg ein. Ihr Spiel ist weder besonders geschmeidig noch spektakulär, aber von A bis Z markant durchmodelliert.

Wem vorrangig pianistische Makellosigkeit und klanglich-musikalische Abrundung etwas bedeuten, ist am besten mit Gulda (auf etwas einseitig sachlicher musikalischer Basis), mit Pollini und mit dem mitunter etwas hurtig und leicht wirkenden Richard Goode bedient.

Von den im neuen Jahrhundert entstandenen Auseinandersetzungen mit der Hammerklaviersonate schließlich

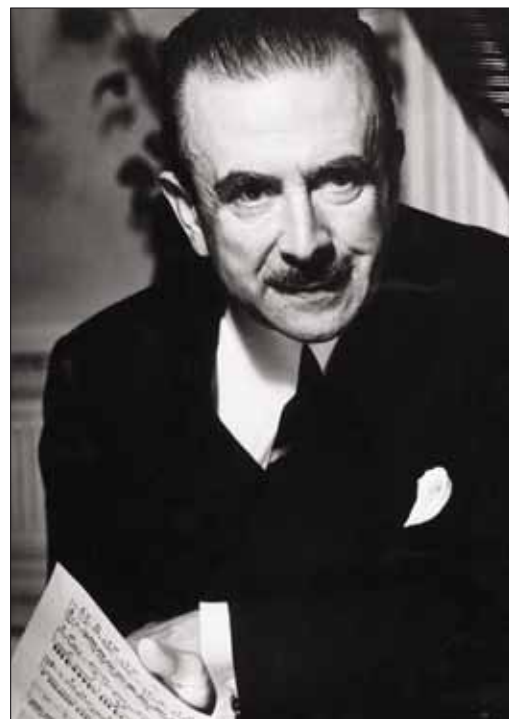


Foto: FF-Archiv

scheinen mir zwei Studioproduktionen besonders hervorhebenswert: einmal die schon erwähnte Aufnahme mit Michael Korstick, die zwar im ersten Satz die Gestaltenfülle und Kontraste durch das Extremtempo nivelliert, die vier Sätze aber gut gegeneinander absetzt und sie durch die gleichbleibend schlanke Intensität seines Spiels bindet. Dann die erst zwei Jahre alte Einspielung mit Mitsuko Uchida, die sicherlich kammermusikalischer im Ton ist, als manche sich Beethovens „Größe“ vorstellen, aber von ihr bis ins kleinste Motiv bewundernswert durchdacht und ausgeformt wurde.