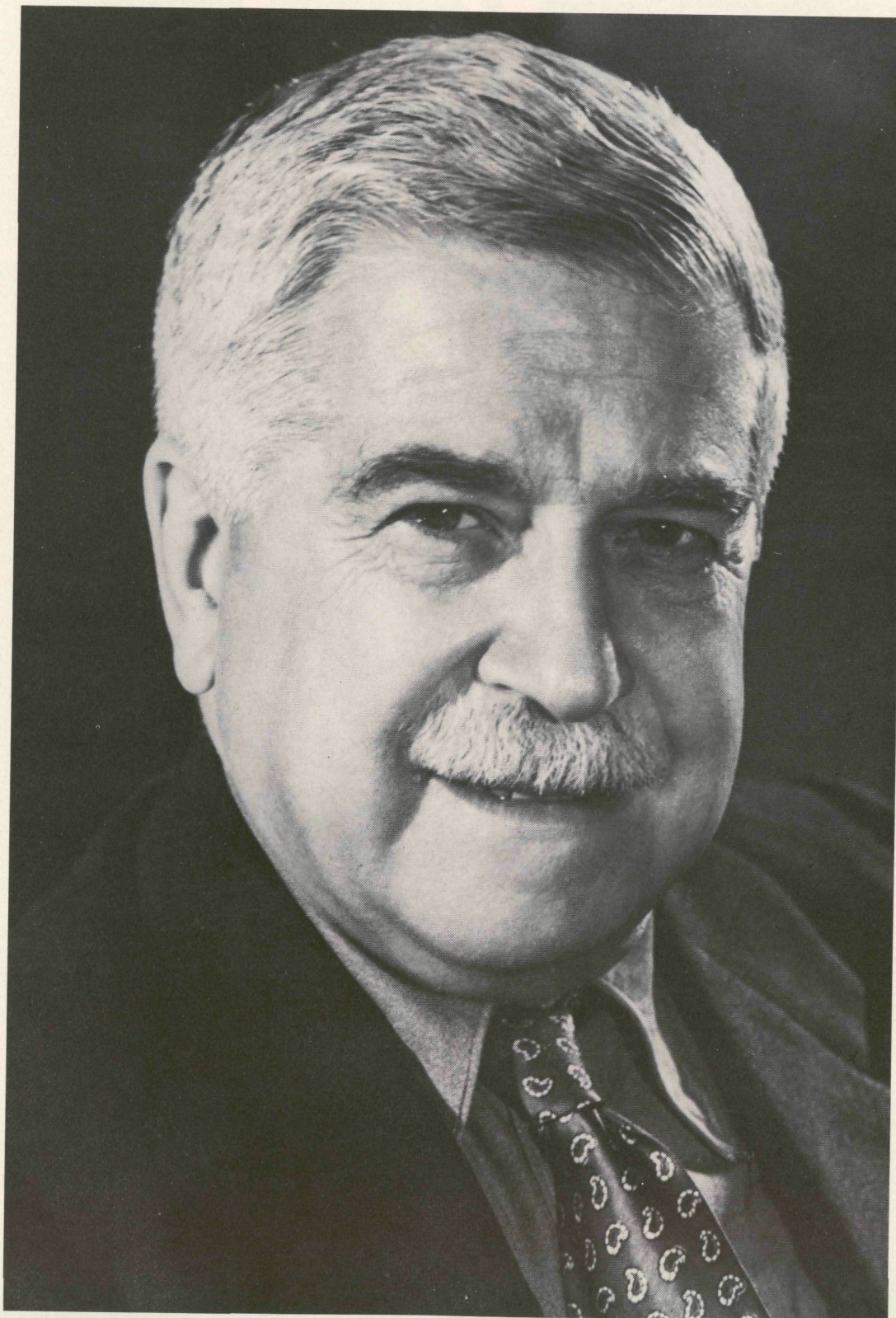


SCHALLPLATTEN-PORTRÄT



Zur Neu-Veröffentlichung von Einspielungen Arthur Schnabels

Die Wiedergewinnung von Beethoven

Von Martin Meyer

In seinem Buch „Die großen Pianisten“ hat Harold Schonberg ein Kapitel über Artur Schnabel mit „Schnabel, der Beethoven-Spieler“ betitelt. Die aphoristische Verkürzung mag Widerspruch provozieren, aber sie trifft den Kern der Sache. Ebenso aphoristisch skizziert Schonberg im Verlauf des Kapitels dann Schnabels Beethoven-Spiel. Aber auch da: wie gezeigt wird, daß schließlich alle Bemühungen Schnabels um Schubert und Brahms im Brennpunkt Beethoven zusammenlaufen, sind Einwände kaum vorzubringen. Schnabels Beethoven ist der Schlüssel zum Verständnis des Interpreten. Fünfzig Jahre nach den ersten Schellack-Einspielungen von Beethovens Klaviersonaten beginnt EMI erneut mit deren Wiederveröffentlichung. Gleichzeitig ist die Gesamteinspielung der Beethoven-Konzerte mit Sir Malcolm Sargent wieder zugänglich gemacht worden. Man kann jetzt wieder und in angemessener Klangqualität hören, wie Schnabel Beethoven verstanden hat. Was man in jedem Fall bisher noch nicht hören konnte: nämlich, die heutigen Bemühungen um Beethoven zu vergleichen mit Schnabels Intentionen, das macht, unter anderem, den Wert dieser Editionen aus.

Schnabel und Gould? Die Koppelung mutet kühn an. Schnabel und Brendel? Da möchte man instinktiv mehr Gemeinsamkeiten heraushören. Zunächst freilich geht es bloß um die beiden Kassetten. Sie stammen aus den dreißiger Jahren, die Kluft, die

sich rein rechnerisch auftut, erscheint irritierend groß. Man kann nicht von den Aufnahmen sprechen, ohne an die Bedingungen zu erinnern, die damals die Freiheit des Interpreten bedrohten. Die Schellack-Aera war diktatorisch; was gespielt war, war gespielt, schneiden konnte man nicht, dynamische Regulierungen kamen nicht in Frage.

Nur vor diesen im doppelten Sinn hintergründigen Forderungen her wird Schnabels Leistung plausibel. Man darf nicht beginnen, die falschen Noten zu zählen. Darf sich auch nicht über plötzliche Absenzen wundern, die den Fluß des Spiels unvermutet hemmen. Schnabel, der noch 1922 Chopins h-Moll-Sonate und die Préludes op. 28 im Programm hatte, begann seine Schallplatten-Einspielung aller 32 Beethoven-Sonaten 1932. Das Unternehmen, ein Novum, dauerte bis in die späten dreißiger Jahre. Im Juni 1942 ging Schnabel nochmals ins Studio, um die Sonaten op. 109 und op. 111 ein zweites Mal aufzunehmen.

Hatte Schnabels Beethoven genügend Zeit, sich in der Geschichte der Interpretation festzusetzen? Schellack-Produktionen dieser Größenordnung waren zum Untergang geradezu zwangsläufig verurteilt. Wer wollte sich durch die vielen Platten der „Hammerklavier“-Sonate durchbeißen? Oder gar zusammenhängend die späten Sonaten hören? Wenn die Technik damals sich zwischen die Absichten von Interpret und Hörer schob, so tut sie es heute nicht weniger. Die Zeit, die als Tyrannei der

Klangqualität Historisches nur noch gnädig gelten läßt, behindert den Umgang mit vergangenen Zeugnissen.

Aura der Authentizität

Umgekehrt scheint heute eine Grenze ästhetisch polierter Aufmachung erreicht zu sein, die die Hinwendung zu älteren Aufnahmen begünstigt. Was immer die Kassetten von Lipatti, Solomon oder Ginette Neveu spezifisch charakterisiert, gemeinsam ist ihnen die Aura der Authentizität. In einer Epoche produziert, die noch wenig von den Korrekturmöglichkeiten des Studios wußte, atmen die Platten eine Unmittelbarkeit im Zugriff aufs Werk, die heute als befreiend empfunden wird.

Dasselbe gilt für Schnabel. Schnabel war ein von den Ideen geleiteter Pianist. Aber als er seine Aufnahmen der Beethoven-Sonaten begann, war er der erste, der ein solches Riesenspektakel realisierte. Er schuf reproduzierbare Interpretation; aber er ging fast unbekümmert an die Arbeit, noch nicht beunruhigt von den grenzenlosen Vergleichsmöglichkeiten, die heute den Interpreten wie den Hörer zur Verzweiflung treiben können. Deshalb schwankt Schnabels Beethoven-Monument eigenartig zwischen podiumsgesättigter Spontaneität und endgültiger Bestimmung. Manches in Schnabels Darstellung wirkt provisorisch: wie bloß skizziert, rasch hingeworfen; anderes klingt endgültig, läßt keine Fragen mehr zu.

Schnabels Beethoven-Einspielungen

Allein diese Dialektik bestimmt den Rang der Interpretation. Von den hier vorgestellten Wiedergaben ist wahrscheinlich keine von Anfang bis Ende abgerundet und perfekt. Sowohl in den Sonaten als auch in den Konzerten gibt es Momente, die, mit heutigen Idealen gemessen, das Werk in seiner Erfassung ruinieren. Einschlägig zitierbar ist der Finalsatz der D-Dur Sonate op. 10/3. Kürzere Leerstellen fallen weniger ins Gewicht, doch auch sie müßten Kopfschütteln provozieren, wenn sie bei Pollini oder Ashkenazy zu finden wären. Folgt daraus eine Kritik, die Schnabels Leistung nur noch als historische gelten läßt? Pointiert gesagt: das Umgekehrte ist der Fall. Was, bei anderen Bedingungen, für Richter kennzeichnend ist, ist es mehr noch für Schnabel. Noch im Unvermögen enthüllt sich das Wesen der Komposition. Wenn man es weniger abstrakt formuliert:

Schnabel zeigt Wege; er ist unterwegs – zu einem Ziel, nämlich der adäquaten Realisation von Beethoven. Das Ziel ist indessen fiktiv, wie es eine Fiktion ist, den Sinngehalt des Werks objektiv zu fixieren. Doch in der Fülle der Hinweise leuchtet plötzlich eine Ahnung auf. Man versteht bei Schnabel oft besser als bei den meisten Beethoven-Interpreten, wo die Gelenkstellen und Drehpunkte einer Sonate verborgen sind. Der Hauch von Werkstatt, der bei Schnabel ein konstruktives Probieren bedeutet, bereichert die Analyse um die Dimension des positiv Zufälligen. Insofern ist Glenn Gould der legitime Erbe von Artur Schnabel.

Sonaten Opus 2 bis 10

Kommt man auf die frühen Sonaten – die erste Kassette enthält die Opera 2 bis 10 –

zu sprechen, so überraschen zunächst die Tempi. Schnabel spielt den frühen Beethoven schnell. Eine Anleitung dafür geben die Satzbezeichnungen. Wenn Beethoven für den Kopfsatz der A-Dur-Sonate op. 2/2 ein „Allegro vivace“ vorschreibt, verdeutlicht Schnabel, worauf es ankommt: auf das Vivace. In diesen Kopfsatz legt Schnabel Furchen, wenn er die 32stel-Skalen aufblitzen läßt und dadurch den Radius des Ausdrucks räumlich erweitert. Er scheut sich nicht, die Akkorde in der Durchführung in einem beinahe häßlichen Forte zu umreißen. Kontaastiv mildert er die Dramatik da, wo Beethoven vom Fortissimo ins Sforzato piano einen kurzen Übergang schafft. In der Vielschichtigkeit pianistischer Präzisionen dessen, was letztlich den Lebensraum der Sonaten definiert, erweist sich Schnabel als intelligenter, gelegentlich fast zu pointierter Gestalter. So kann es ihm ge-

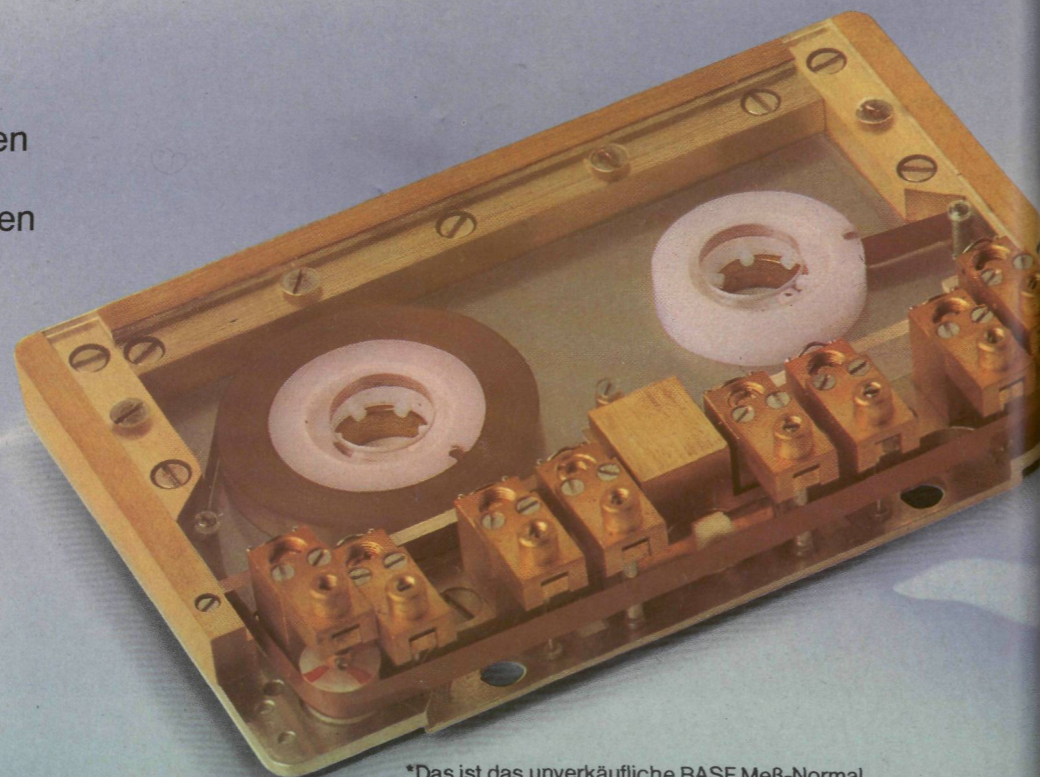
schehen, daß er über den Teilen das Ganze, über den Weichen und Kreuzungen die Strecke verliert. Ein solcher Fall von beinahe verwirrender Ambivalenz ist der langsame Satz derselben A-Dur-Sonate. Michelangeli hat das Stück nie gespielt. Man könnte sich aber vorstellen, wie er das „Largo appassionato“ auffächern würde. Nämlich, er hielte die Staccato-Bässe fest im Griff, und nichts vermöchte den schweren Schritt dieser kühnen Vorwegnahme von Debussys „Des pas sur la neige“ aufzuhalten. Schnabel ist rhythmisch nicht so unerbittlich; er legt den Diskant wie einen geschmeidigen Teppich über die Bässe. Die „tenuto“-Vorschrift ist ihm nicht rigoroser Befehl. So behauptet sich Schnabels Prägnanz mehr von den Gliederungen her, in die er den Sonatensatz zerlegt. Den Eingangssatz wie das Finale der f-Moll-Sonate op. 2/1

bringt Schnabel ganz unpathetisch auf einen beinahe episodischen Nenner. Schwermet darf sich allenfalls im Adagio etwas breit machen; doch auch da ist es eher eine Mozartsche Elegie, die Schnabel, wirkungsgeschichtlich richtig, inszeniert. Insgesamt gilt für diese frühen Sonaten, daß sie im Nachvollzug der Interpretation oft als „work in progress“ verstanden werden. Wenn Schnabel das Rondo der A-Dur-Sonate in seinen Stimmungen verteilt, zeigt sich, wie heftig und jäh die zweimaligen Staccato-Einbrüche das „Grazioso“ stören. Schnabel verschenkt sich da keinen Augenblick an eine übergeordnete Ästhetik. Der Zugriff hat etwas Widerborstiges, und erst dadurch wird die graziöse Flüchtigkeit des Themas gebrochen. Was Schnabel bei Beethoven als modernen Exegeten ausweist, ist einerseits die Insistenz des Pianisten auf Struktur. Schnabel

mißachtet praktisch keinen einzigen Phrasierungsbogen. Das mag seinem Temperament entsprechen, das in der Fantasie bezogen ist auf das Satzbild. Schnabel artikuliert nicht in den großräumigen Linien eines Wilhelm Backhaus. Er entgeht mithin jener Versuchung, die titanische Größe Beethovens einfach mit großzügiger Gebärde gleichzusetzen. Wo Backhaus' Beethoven als Erlebnis von Raffung gefährdet ist – und konkret dann leer und leblos klingt –, verstrickt sich Schnabel ins Detail. Andererseits ist Schnabel deshalb modern, weil er sehr vorsichtig pedalisert und den Klang lieber eintrocknen läßt, als ihn über Takte hinweg weiterzutragen. So erinnert das selbe Rondo der A-Dur-Sonate in seiner klanglichen Konkretion an die staffelnden Möglichkeiten eines Streichquartetts. Natürlich gibt es Sonaten, die Schnabel nicht souverän von der Hand gehen. Der

Formel für BASF Spitzenleistungen = Qualität im Detail

Höchste HiFi-Ansprüche erfüllt eine Cassette nur dann, wenn in den elektro-akustischen und mechanischen Eigenschaften Spitzenleistungen erbracht werden. Aus der abgebildeten Referenz-Einstell-Cassette* leitet BASF die wesentlichen Präzisionsmerkmale ihrer hochwertigen Cassettengehäuse ab. Basis der hervorragenden elektro-akustischen Eigenschaften ist die Magnetschicht aus 100% reinem Chromdioxid. Das Spitzenprodukt BASF chromdioxid super II: In Test-Berichten immer wieder ausgezeichnet beurteilt.

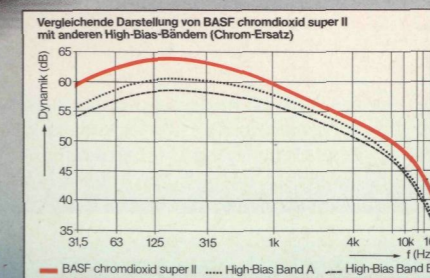


*Das ist das unverkäufliche BASF Meß-Normal



Maßstab 1: Die Dynamik

Die Dynamik als vorrangiges Qualitätskennzeichen gibt bekanntlich den nutzbaren Aufzeichnungsbereich zwischen Aussteuerbarkeit (tolerierbare Verzerrung) und Rauschen an. Je größer die Dynamik, umso geeigneter ist die Cassette für hochwertige Musikaufzeichnung. Die herausragende Position der BASF chromdioxid super II – besonders in den kritischen Höhen – ist aus der Grafik zu erkennen (Meß-Verfahren: IEC 94).



BASF