

Sein „größestes“ Quartett

Beethovens op. 131
in sieben Aufnahmen

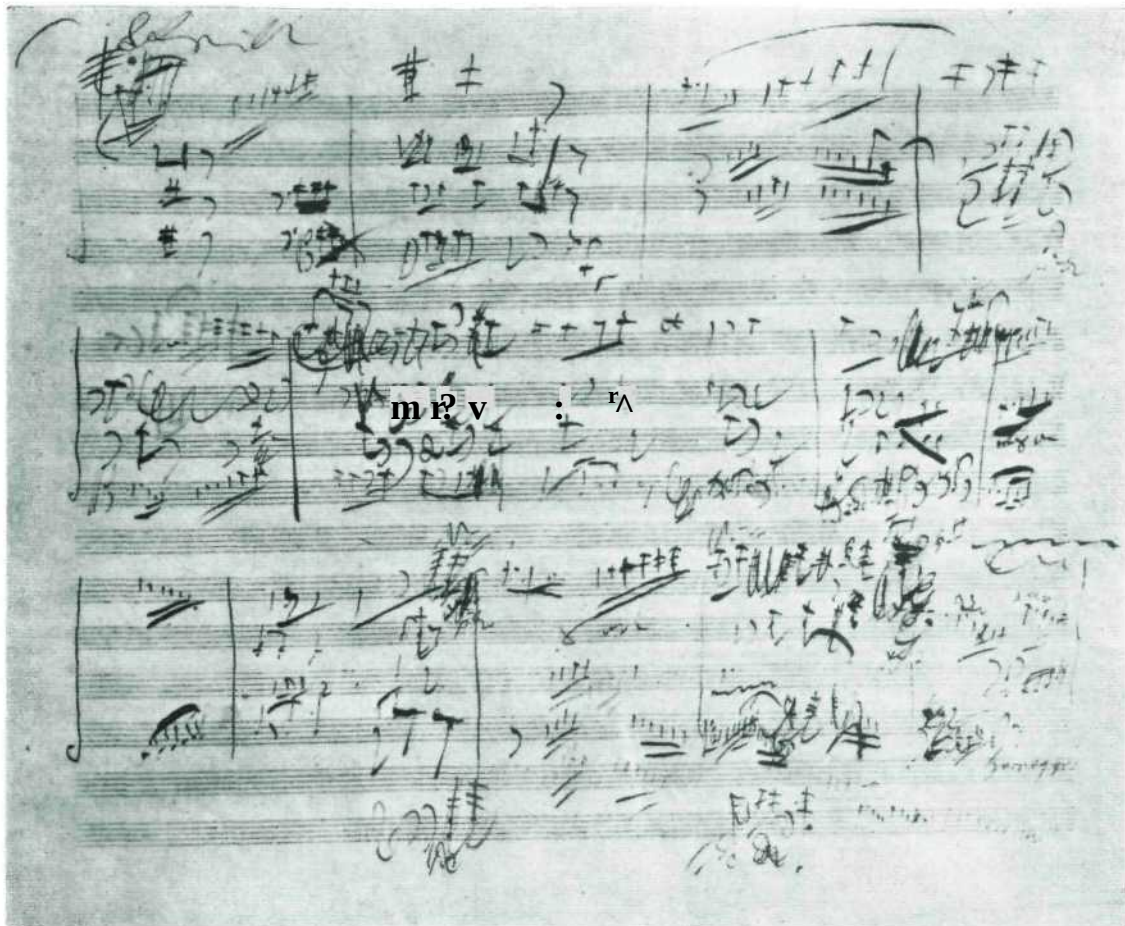
Eine vergleichende Besprechung des Streichquartetts in cis-moll op. 131 von Beethoven war schon vor längerer Zeit angekündigt. Doch als der Plan gefaßt wurde, ließ sich unmöglich vorhersehen, daß hier sechs Aufnahmen von durchaus gleichem künstlerischem Gewicht zur Diskussion gestellt waren, neben denen nur eine einzige nicht bestehen konnte. Die Feststellung aber, daß man gleiche künstlerische Größen nicht miteinander vergleichen kann, bedarf eigentlich keiner Begründung. In erster Linie gilt das von Musik, denn es ist nicht nur schwierig, es ist sogar nahezu unmöglich, Noten und sogar noch mehr als das, nämlich lebendig erklingende Musik in Worte und Buchstaben zu übersetzen. Begabung und Niveau eines Künstlers oder einer Interpretation sind für die reine Fachterminologie schon nahezu transzendente Begriffe. Es wäre selbstverständlichbarer Unsinn, wenn man behaupten wollte oder auch nur für möglich hielte, daß die sieben Interpretationen dieses Streichquartetts, die hier zur Verfügung standen, nicht zutiefst untereinander verschieden seien. Aber diese Unterschiede lassen sich, wenigstens in ihren entscheidenden, die Interpretatio-

nen als solche betreffenden Teilen, allein sozusagen „ad aures“ demonstrieren, akustisch vorführen. Man kann dann vielleicht auch die Art ihrer sinnfällig hörbaren Unterschiedlichkeit zu charakterisieren versuchen, aber schon dieser Versuch, solche Unterschiede eindeutig und überzeugend in Worte zu fassen, wird fast immer mit einem Fiasko enden, das notwendig vollkommen sein wird, wenn man aus einer derartigen Gegenüberstellung auch noch allgemeingültige Folgerungen zu ziehen versucht — etwa nach der simplen Formel: Diese Quartettvereinigung „faßt Beethoven so o auf“ und jene „versteht (oder mißversteht) ihn so o“. In einer nun genau vierzig-jährigen Tätigkeit als Musikkritiker ist es mir eigentlich noch nie so nachdrücklich bewußt geworden wie angesichts dieser sieben Aufnahmen dieses Beethoven-Quartetts, daß es eine nahtlose Wiedergabe eines musikalischen Sachverhalts durch das Medium der Sprache schlechterdings nicht gibt und nicht geben kann, weil sich ein geistiges Feuer, wie es in jeder dieser Interpretationen in seiner Art brennt (und gelegentlich allerdings wohl auch nur glüht!), durch die verwässerten Begriffe unserer Sprache, in denen überdies fast

immer irgendwie, gewollt oder ungewollt, Werturteile mitenthalten sind, einfach nicht wiedergeben läßt. Jedes Kunstwerk und vor allem das musikalische Kunstwerk als eine allenfalls in einer Zeitdimension meßbare geistig-seelische Aussage, erfährt in jeder einzelnen Interpretation eine von Satz zu Satz und von Takt zu Takt sich immer wieder von neuem vervielfachende Fülle von Dimensionen. Und jeder Versuch, diesen Reichtum in Worte zu fassen, kann in seinen Resultaten ebenso falsch sein, wie er vielleicht gelegentlich auch einmal etwas Richtiges treffen mag. Schon mit einer Feststellung wie etwa der: „Das Busch-Quartett spielt das Werk langsamer als alle sechs anderen Vereinigungen“, ist etwas Richtiges und doch auch rein gar nichts gesagt. Ein Zeitenvergleich, sei er nun im ganzen oder auch nur in Einzelheiten, ist, absolut genommen, immer eine höchst fragwürdige Angelegenheit, denn schon die objektive Zeit läßt sich eigentlich nicht vergleichen, und eine noch so sorgfältige Tabelle sagt dabei über die Interpretation als solche so gut wie nichts Entscheidendes aus, denn es gibt daneben noch eine „subjektive Zeit“, die zum Beispiel einen objektiv nicht unbedeutlich langsamer gespielten Teil, etwa einen Satz oder auch nur den Teil eines Satzes, rein empfindungsmäßig als wesentlich schneller erscheinen lassen kann, als er tatsächlich ist. Die Stoppuhr enthüllt hier also eine „Wahrheit“, die im Grunde gar keine ist! Entscheidend ist allein die innere Spannung des Vortrags, und sie ist ebenso unmeßbar wie begrifflich unfafßbar und wird es wohl auch immer bleiben. Beethovens Musik, vorab die Musik des sogenannten „späten Beethoven“ — auch dies ein vielgebrauchter, aber reichlich unklarer Begriff, unter dem wir hier den seit etwa 1819 völlig ertaubten Beethoven verstehen wollen —, diese Musik Beethovens ist zutiefst „ungeduldig“, und sein op. 131 ist mit seinen „sieben Sätzen“ (man sollte das Werk richtiger wohl als viersätzig mit einer Einleitungstuge und zwei vermittelnden Nebensätzen verstehen!) zugleich in gewissem Sinne „maßlos“. Diese Maßlosigkeit äußert sich unter anderem in einer Vielzahl von meist recht unklaren Vorschriften für Tempi und Lautstärken („Adagio, ma non troppo“, „Andante, ma non troppo“, „Molto poco adagio“ usw.) und vor allem auch in einer Masse von spieltechnisch kaum realisierbaren dynamischen und agogischen Vorschriften wie in einer Überfülle und Unvollständigkeit seiner musikalischen Formen. Mit der Souveränität eines von seiner Umwelt völlig isolierten, aber gleichwohl seiner absoluten Überlegenheit völlig bewußten Meisters hat Beethoven in seinen Spätwerken fast hemmungslos über die Instrumente hinauskomponiert. All dies läßt aber dem

Das Arbeitszimmer Beethovens während seiner letzten Lebensjahre





Eine Skizze Beethovens zu seinem op. 131

Interpreten gerade wegen seiner scheinbaren Freiheit nur ein Minimum an Spielraum, innerhalb dessen sich nachschöpferische Kräfte zu entfalten vermögen. Es ist eine Musik, die durchaus nicht mehr aus dem verstehbar ist, was (musikgeschichtlich) vorangegangen ist. Beethovens späte Quartette - das Opus 131 ist als letztes Quartett im Oktober 1826, und zwar erst nach der „Großen Fuge“ op. 133 entstanden, die Beethoven allerdings erst 1827, und zwar, sehr bezeichnend für sein gewandeltes Klangempfinden, neben der Streichquartettfassung gleichzeitig auch in einer Einrichtung für Klavier zu vier Händen als op. 134 veröffentlicht hat —, diese späte Quartettgruppe bildet in ihrer Gesamtheit so etwas wie den plötzlich abgebrochenen Bogen einer gigantischen Brücke, eine äußerste Grenze, über der ein unerbittliches „Halt“ steht. Das cis-moll-Quartett ist in einer Zeit entstanden, in der Beethoven nichts mehr von außen in seine Musik eindringen lassen konnte. Es ist nur sein inneres Ohr, das sie gehört hat, und daß sie überhaupt in Notenzeichen zu Papier kam, das war mehr oder weniger ein „Zufall“. Diese Form der schriftlichen Fixierung war wohl auch der einzige Ausweg, der dieser Musik überhaupt noch geblieben war, denn im Grunde war sie genauso stumm wie ihr Schöpfer taub, sie war gedachter, nicht gehörter Klang. Es sollte keiner sagen, daß er diese Musik „verstehen“ könne, daß er den Sinn dieses in Leere stoßenden, jedes „menschliche“ Maß verleugnenden Bogens, mit dem diese Musik soeben ver-

glichen wurde, die jeder hergebrachten Logik zuwiderzulaufen scheint, klar erkennen könne. Jeder sollte sich ehrlich zu dem „Credo quia absurdum“ angesichts dieser für jeden gesunden, das heißt mit der ungebrochenen Kraft seiner fünf Sinne begabten Menschen unbegreiflichen Kunst durchringen.

Sein „größestes“ Streichquartett, für das Beethoven selbst sein cis-moll-Quartett gehalten hat, war auch zugleich ein Werk, in dem ihm selbst die „irdische“ (wir sagen „klassische“) Form in der leidenschaftlichen Glut seines einsamen schöpferischen Willens bis auf nahezu zusammenhanglose Reste fast völlig zerschmolzen war, und seine Musik ist in diesem Stadium seines Schaffens in einem Ausmaß „absolut“ geworden, in einem so buchstäblichen Sinne losgelöst von Vergangenheit und Gegenwart, daß sie nur mehr aus sich selbst verständlich ist. Er war durch sein Leiden in eine Einsamkeit gedrängt, in der er nur noch mit sich selber sprechen, nur sich selbst noch verstehen konnte. Der formale Zerfall, der sich in dieser Phase in Beethovens Werken vollzieht — er ist natürlich in gar keiner Weise identisch mit „Formlosigkeit!“ —, nimmt ein Ereignis vorweg, das erst mehr als ein Jahrhundert später zum Schicksal der Kunst allgemein geworden ist.

Es gibt vielleicht „Interpreten“ — es gibt sie sogar bestimmt! —, die der Überzeugung sind, ihre Aufgabe sei erfüllt, wenn sie präzise jede Note und jede Vorschrift einer Partitur beachten und auszuspielen

bemüht sind, bei denen dann aber vor lauter pedantischer Akribie von dem Geist, der hinter diesen Vorschriften steht, nicht der leiseste Hauch mehr zu spüren ist. Sie interpretieren nicht, sondern sie realisieren ein Notenbild, sie spielen Töne, denen notwendig jede charakterisierende Aussagekraft fehlen muß. Es ist das, was heute in der Regel mit dem Begriff der „Werktreue“ in Verbindung gebracht wird. Es ist aber eine notwendige Feststellung, daß von den sieben Wiedergaben des cis-moll-Quartetts, von denen hier die Rede ist, nicht eine einzige unbedingt in dieser Form gekennzeichnet werden kann, auch wenn vielleicht eine oder die andere sich redlich um einen derartigen Standort bemüht haben dürfte. Im Gegenteil: Nicht eine gleicht der anderen, jede von ihnen ist eine in sich geschlossene Einheit, und jede einzelne bringt mehr oder minder überzeugend eine irgendwie andere Seite des Phänomens Beethoven zum Aufleuchten. Die Verschiedenheiten von Einzelzügen besagen dabei für das Ganze absolut gar nichts. Es ist sogar völlig unwesentlich, ob das Amadeus-Quartett allgemein die wohl am klarsten konturierte und rhythmisch präziseste oder ob das Budapest Streichquartett, ähnlich wie das Busch-Quartett und doch auch wieder völlig anders, trotz seiner besonders intensiven inneren Spannung die dynamisch am stärksten ausgeglichene Fassung liefert, vom Busch-Quartett freilich entscheidend noch übertroffen durch eine auch im Agogischen sicher von keiner anderen Interpretation erreichte, wahrhaft

klassische Ruhe. Daß dabei gleichwohl immer wieder, vor allem in der Tongebung, eine Verwandtschaft ausgerechnet mit dem Vlach-Quartett spürbar wird, das im übrigen eigentlich den Gegenpol zum Busch-Quartett bildet, das macht eine Charakterisierung der Leistung der Budapestser praktisch geradezu unmöglich.

Die historische Aufnahme des Busch-Quartetts, die bereits in Heft 4/1966 gesondert besprochen wurde, leidet im Rahmen dieses Vergleichs neben den anderen durchgängig höchstwertigen, nur noch mit Ausnahme der Aufnahme des Koeckert-Quartetts ausschließlich stereophonischen Einspielungen naturgemäß am meisten unter ihrem doch etwas spröden und besonders in den hohen Lagen mitunter auch etwas harten Klangbild (an dem allerdings auch gerade der Primarius Busch selbst einen gewissen Schuld-Anteil hat!). Man wird sich jedenfalls mehr als irgendwo sonst gerade hier immer wieder darum bemühen? müssen, von diesen rein aufnahmetechnischen Dingen so weit wie nur irgend möglich abzusehen und sich ausschließlich an den Rang der Aussage und an das Kaliber der Persönlichkeit zu halten, freilich auch an den mehr oder minder zufälligen Augenblick, den eine derartige Aufnahme festgehalten hat. Es ist vor allem, verglichen mit dem Amadeus-Quartett und mehr noch mit dem Juilliard-Quartett, etwas wohlwundend Un-Intellektuelles, eine selbstverständliche Natürlichkeit in der Interpretation des Busch-Quartetts zu spüren. Das objektive Sachwissen dominiert heute in musikalischen Dingen oft so unerträglich, daß man sich mitunter nach einem offenkundigen Fehler geradezu sehnt, damit man nur nicht vergißt, daß man doch immer noch auf dieser krummen Erde ist! Man wird über Einzelheiten der Interpretation, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann, bei Busch — wie übrigens bei jeder Interpretation — anderer Meinung sein, manches vielleicht sogar für durchaus „falsch“ halten können, ohne doch widersprechen zu wollen, denn man wird immer wieder von der Unmittelbarkeit, von der beglückenden Echtheit und untadeligen Technik dieser wunderbar gefühlstiefen künstlerischen Aussage fasziniert sein. Das Busch-Quartett hat vor allem etwas, was den meisten anderen, vor allem den jungen, modernen Interpreten so gut wie völlig fehlt. Es hat den großen Atem, die „Massische“ Weite, die geistige Größe und Ruhe, die gerade dieses Spätwerk Beethovens so dringend braucht, weil sie ihm selbst — es wurde schon angedeutet — innerlich fehlt. Darum ist gerade das eine sehr wesentliche Aufgabe jeder Interpretation dieses Werkes, ein Zug aber, den am allerwenigsten wohl das Koeckert-Quartett kennt, das eine oft filigranhaft ornamentale Zierlichkeit und Präzision unmittelbar neben überraschend scharfe rhythmische Akzente stellt. Seine Kantabilität ist fast Übergangslos, mehr ein forciertes, etwas nervöses Espressivo, und aus dem Ensemblespiel wird hier häufig ein etwas selbstgefälliges Solo vor allem der ersten Violine (übrigens eine Gefahr, in die mitunter sogar Adolf Busch gerät), aber manchmal auch des Cellos. Es kommt nur gelegentlich beim Koeckert-Quartett zu dem wirklich „homogenen“ Zusammengehen, zu der restlosen kammermusikalischen Einhelligkeit. Das hat hier freilich entscheidende Gründe auch in der Konzeption des Werks selbst (vielleicht auch der monauralen Aufnahmetechnik), das eben fast mehr eine geistige als eine nur musikalische Aufgabe darstellt und von seinen Interpreten vor allem den einhelligen Mut zur Schlichtheit und zu einer Sachlichkeit (im alten Sinne des Wortes!) fordert, wie sie nicht jedem gegeben ist. Die inzwischen aus dem Katalog zurückgezogene Aufnahme konnte

in ihrer gestochenen Klarheit aber neben den besten Stereo-Aufnahmen durchaus bestehen.

Von der Seite der „sachlichen Werktreue“, der absolut getreuen Wiedergabe des Notenbildes und allerdings auch von der reinen Tonschönheit her gesehen steht das Amadeus-Quartett ziemlich unbedingt an der Spitze sämtlicher Wiedergaben. Es fasziniert vor allem durch diese unbedingte Akribie und den bezaubernd „süßen“ Klang seiner wundervollen Instrumente. Nur in den streckenweise etwas überhitzten Tempi wird gelegentlich ihre „Modernität“ — etwa neben dem Busch-Quartett — spürbar. Als Ensemble-Spiel ist es neben dem Vlach-Quartett sicher die erstaunlichste Leistung, von einer kaum zu überbietenden Feinheit der dynamischen Nuancen. Aber gerade diese Vereinigung von höchster klanglicher Kultur, einer fast schon spirituellen Schönheit des Tons mit einer so absoluten objektiven „Richtigkeit“ führt doch zu einem Beethoven-Bild, das man vergleichen möchte mit einem minutiös meisterhaft gemalten Porträt, das, im Gegensatz zu dem geradezu tastbar lebendig bewegten Spiel, dem heißen Atem des Vlach-Quartetts, eine „Plastik“ nur optisch vortäuscht, dem die dritte Dimension der Tiefe und das Schillern und Lebendige der Oberfläche (vielleicht bewußt) nicht zu Gebote steht. Es ist das aber eine reine Stilfrage, es sind vielleicht sogar Weltanschauungsgrundsätze, jedenfalls sicher in gar keiner Weise Unterschiede der Qualität, die sich hier zwischen diesen beiden extrem voneinander unterschiedlichen Meisterquartetten offenbaren, wenn auch gesagt werden muß, daß das Vlach-Quartett sicher die am wenigsten „schlichte“ Auffassung (im obigen Sinne), dagegen unstreitig die musikalischste Darstellung des schwierigen Werkes bietet. Es ist ein bemerkenswert „böhmisches“ Beethoven, dem man sich in dieser Interpretation gegenüber sieht. Aber die Frage nach „richtig“ oder „falsch“ kann meines Erachtens auch hier nicht gestellt werden, selbst wenn vielleicht mancher, der es besser weiß, aber ganz sicher nicht besser kann als diese schlichtweg exzellenten Musiker, geneigt sein könnte, von „Beethoven-Verballhornung“ oder ähnlichem zu reden. Hier gibt es, genau wie beim Amadeus-Quartett, nirgends ein Vordringen einzelner Stimmen, auch keine Härten, wie sie diese Partitur in manchen Teilen nahelegt, und doch ist alles von einer solistischen Brillanz, die schwerlich noch zu überbieten ist und übrigens von einer technisch erstklassigen, prachtvoll transparenten Aufnahme ins beste Licht gerückt wird. Für mein Empfinden — eine durchaus subjektive Meinung — ist die Aufnahme des Vlach-Quartetts als Ganzes, und gerade um ihres lebendigen Einsatzes willen, die wohl überzeugendste, geschlossenste Aufnahme, in der das in den Spätwerken Beethovens oft so spröde Melos mit einer vielleicht für manchen sogenannten Kenner „beethovenfremden“ (wir setzen diesen höchst unklaren Begriff bewußt in Anführungszeichen!) Vehemenz des Temperaments, eben mit jener drängend explosiven Spannung und federnden Vitalität erfüllt ist, durch die es erst zu leben und zu sprechen beginnt.

Das Juilliard-Quartett gibt sich in seiner Aufnahme überraschend robust. Seine sonst so rühmenswürdige subtile Technik und klangliche Ausgeglichenheit kommen hier kaum zur Geltung. Das liegt zum Teil an der recht direkten und nicht gerade sehr klaren Aufnahmetechnik, aber auch offenbar an einer den Künstlern selbst vielleicht gar nicht einmal recht bewußt gewordenen, aber doch ganz bestimmten (und recht verbreiteten) Auffassung von dem „italianischen“ Beethoven, dem etwas wild unter einem grauen Haarschopf her-

vorblickenden unleidigen und „ungeduldigen“ (schon oben wurde dieser Begriff zur allgemeinen Charakterisierung des Werks gebraucht!) Querkopf. Und es ist zweifellos in seiner unbdingten Konsequenz der Darstellung auch dies ein „richtiges“ Beethoven-Bild, so grundverschieden es gerade in diesem Falle auch von allen anderen sein mag und so wenig spontan dabei die häufig sehr starken Temporückungen auch wirken mögen: Es ist hier eine ganz bestimmte künstlerische Vorstellung klar und eindeutig realisiert. Mag sein, daß es manchem schwerer fällt, sich gerade mit diesem Beethoven zu identifizieren. Aber es ist vielleicht gerade darum hier auch ein in Einzelheiten gehender Vergleich mit den anderen Interpretationen eigentlich unzweckmäßig. Man sollte diese Aufnahme nur für sich, keinesfalls neben oder nach einer der anderen Interpretationen hören, um sie richtig würdigen zu können. Sie hat ihren eigenen, nur für sie allein gültigen geistigen Maßstab, ihre eigene rhythmische und dynamische Plastik, und nirgends wird man sich der Relativität aller Vorschriften in einer Partitur so bewußt wie gerade hier. Als Interpretation ist diese Aufnahme des Juilliard-Quartetts spürbar Dokument eines einzigen großen, harten Mühens um den Genius des letzten Beethovens — freilich um einen völlig anderen Beethoven, als er uns in allen anderen Aufnahmen des Werks entgegentritt. Nur das Vlach-Quartett ist noch ähnlich, wenn auch in einem entschieden positiveren Sinne, subjektiv in seiner Auffassung dieses Werks.

Das schwächste Glied in der Kette bildet hier eindeutig das Fine Arts Quartett, das sich mit dieser Aufgabe doch offenbar bis an die Grenzen seiner handwerklich-technischen wie auch seiner geistig-künstlerischen Fähigkeiten herangewagt hat. Das ist eine objektive Feststellung, die mit der (übrigens unschwer zu widerlegenden) Behauptung, es sei hier doch alles rhythmisch und in den Tempi „richtig“ und auch sonst nichts eigentlich „falsch“, sowenig entkräftet werden kann, wie sie allein ein Verweis auf die streckenweise einfach unerträglichen Unsauberkeiten der Intonierung bestätigen kann, auf die mitunter schon fast diätantisch wirkenden Unsicherheiten, die besonders in der Bratsche schon gleich zu Anfang peinlich störend auffallen und auf die nervöse Unruhe, die sich in der durchgängig unschönen Tongebung der ersten Geige und des Cellisten offenbart. Diese „Nervosität“, die die ganze Aufnahme beherrscht, schafft durch gelegentlich völlig unmotiviert drängende Tempi zudem auch formale Zusammenhänge, wo sie de facto gar nicht bestehen, und gerade dies macht deutlich, daß im Grunde viel entscheidender als all die rein handwerklichen Unzulänglichkeiten doch die bedrückende Enge der geistigen Sphäre ist, aus der all dies erwächst. Um das ganz deutlich zu spüren, ist hier nun allerdings einmal ein Vergleich fast unerlässlich. Man muß diese Wiedergabe einmal unmittelbar neben der Aufnahme des Amadeus-Quartetts oder des Vlach-Quartetts hören und man wird nach längstens zehn Minuten sein Gerät abstellen. Jedes weitere Wort erübrigt sich! Gewiß, auch das ist Beethoven, aber — „O Freunde, nicht diese Töne!“ — Es gibt recht schöne Mendelssohn- und (mit Einschränkungen) auch Schubert-Aufnahmen von dem Fine Arts Quartet, aber der späte Beethoven ist doch ganz sicher nicht seine Aufgabe.

Nicht die Tempi, auch nicht das eindeutige Maß- und Wägbare der objektiven technischen und handwerklichen Leistung sind entscheidend, sondern allein Rang und Gewicht der künstlerischen Persönlichkeit, die hinter der Wiedergabe eines Werks

steht. Gerade diese letzte Aufnahme bestätigt diese Feststellung schlagend, und gerade darum ist sie vielleicht die wichtigste der ganzen Reihe, weil sie zu solch klarer Entscheidung führt. Alles andere bleibt daneben nichts weiter als völlig allgemeine, belanglose Feststellungen, die absolut nichts Konkretes über die einzelnen Versionen als solche aussagen können. Jede dieser Interpretationen für sich genommen ist ein mehr oder weniger klarer Reflex, der von den zahllosen Facetten dieses musikalischen Diamanten ausstrahlt; und alles, was man darüber hinaus an Einzelheiten über die eine oder die andere allenfalls noch sagen könnte, ist ebenso richtig, wie es einem anderen Hörer als absolut falsch erscheinen kann, ja, wie man selbst es vielleicht an einem anderen Tag oder schon zu einer anderen Tagesstunde als falsch empfinden kann. Und wenn wir noch ein weiteres Dutzend von Aufnahmen zur Verfügung hätten, dann wären es wohl ebenso viele weitere, neue Möglichkeiten des Verstehens, denn es scheint einfach über menschliches Vermögen hinauszugehen, alle Kräfte, die in diesem Werk gebannt sind, auch nur annähernd in einem einzigen Akt der Interpretation auszuschöpfen. Läßt man alle diese hier besprochenen Wiedergaben in einer geschlossenen Reihe einander folgen, so hört man immer wieder nur Beethoven - vielleicht Beethoven an verschiedenen Tagen oder in verschiedenen Daseinssituationen, aber doch immer nur Beethoven. Es wird je länger desto unmöglicher, die eine Interpretation in Form und Gewicht ihrer Aussage deutlich von der anderen zu unterscheiden oder gar diese Unterschiede in Worte zu fassen. Es gibt in der Musik, wie übrigens in jeder Kunst, Werke, die man nicht erschöpfend erklären und sogar kaum nach ihrem rei-

nen Formenbau, ihrer Struktur analysieren kann, ohne sie dabei zu zerreden, sie aufzulösen, wie man gewisse Edelsteine in einem Säurebad auflösen oder einen Diamanten in der Flamme verbrennen kann, bis kein Rest mehr bleibt.

Es wurde beispielsweise schon oben darauf hingewiesen, daß die landläufige Analyse dieses Werks, die es als „sieben-sätzig“ versteht, durchaus fragwürdig und gemessen an anderen Werken sogar ganz deutlich ein Irrtum ist, den zu korrigieren hier allerdings nicht möglich und auch nicht notwendig ist. Es braucht weiter in diesem Zusammenhang nur an die geradezu phantastische, allerdings auch für ihren Verfasser ungemein kennzeichnende „poetische“ Ausdeutung dieses Streichquartetts durch Richard Wagner erinnert zu werden, die für jeden Musikfreund heute leicht zugänglich in Renners Reclam-Kammermusikführer auf S. 369 fast ungekürzt als Kuriosum abgedruckt ist. Aber sogar eine derartige, bis ins Groteske übersteigerte Hermeneutik ist zweifellos für sich doch auch wieder eine der unzähligen Möglichkeiten, sich diesem Werk zu nähern, vor dem alle gängigen Begriffe und Vorstellungen von „falsch“ oder „richtig“ einfach in sich zusammenfallen. Es ist eine gefährliche Vieldeutigkeit in diesen späten Streichquartetten Beethovens, und sie stehen fast ohne Übergänge unmittelbar nebeneinander. Ihrer Herr zu werden, erfordert den Einsatz ganzer Persönlichkeiten, und an der Art, wie sie bewältigt werden, an der Beweglichkeit, mit der ein Ensemble der Vielfalt dieser ständig wechselnden seelischen Strömungen zu folgen vermag und dabei gleichwohl nichts anderes zu „machen“ als einfach gute Musik und eine künstlerische Einheit, allein daran wird man sein geistiges und künstlerisches Gewicht messen können.

IN EINEM SATZ

Die Staatsbibliothek in Berlin konnte mit Unterstützung von industrieller Seite eine umfangreiche Schubert-Bibliothek aus dem Nachlaß des 1967 verstorbenen Schubert-Forschers Professor O. E. Deutsch erwerben.

Christiaan Barnard, Herzverpflanzter, erzählt auf einer in England produzierten Langspielplatte von seiner ersten Herzoperation. Der Erlös aus dem Verkauf der Platte soll dem Herzoperations-Fond in Kapstadt zukommen.

Diskografie

- LUDWIG VAN BEETHOVEN, Streichquartett Nr. 14 cis-moll, op. 131
Amadeus-Quartett - DG 138 899
Budapester Streichquartett - CBS SBRG 72 102
Busch-Quartett - Electrola E 80 968 („Unvergänglich — Unvergessen“ 208)
Fine Arts Quartet — Bärenreiter-Musica-phon BM 30 SL 1817
Juilliard-Streichquartett - RCA LSC 2626-B
Koeckert-Quartett - DG LPM 18 187
Vlach-Quartett - Supraphon 152 004

musicaphon rote serie 12.- DM



Als erste Platten sind erschienen:

Johann Sebastian Bach: Trippelkonzert D-dur für Querflöte, Oboe, Violine, Streicher und Bc (nach dem Konzert C-dur für 3 Cembali, BWV 1064) • Konzert d-moll für Oboe, Violine, Streicher und Bc (noch dem Konzert c-moll für 2 Cembali, BWV 1060)

Hans-Jürgen Möhring, Querflöte • Helmut Winschermann, Oboe • Georg Friedrich Händel, Violine • Deutsche Bachsolisten • Leitung: Helmut Winschermann
30 cm - BM 30 SL 1201 (stereo, auch mono abspielbar)

Georg Friedrich Händel: „Soul“ - Die Instrumentalsätze
Deutsche Bachsolisten • Leitung: Madin Stephant
30 cm - BM 30 SL 1202 (stereo, auch mono abspielbar)

Georg Philipp Telemann: Konzert B-dur für 3 Oboen, Streicher und Bc • Konzert E-dur für Querflöte, Oboe d'amore, Viola d'amore, Streicher und Bc • Ouvertüre C-dur für 3 Oboen, Streicher und Bc • Sinfonia F-dur für Blockflöte, Viola da Gamba und Orchester

Günther Höller, Blockflöte • Hans-Jürgen Möhring, Querflöte • Helmut Winschermann, Oboe d'amore • Günter Lemmen, Viola d'amore • Heinrich Haferland, Viola da Gamba • Deutsche Bachsolisten • Leitung: Helmut Winschermann
30 cm - BM 30 SL 1203 (stereo, auch mono abspielbar)

Igor Strawinsky: Apollon Musagète. Ballettsuite
Hugo Dhrler: Konzert für Cembalo und Streicher
Frankfurter Bach-Orchester • Huguette Dreyfus, Cembalo • Deutsche Bachsolisten • Leitung: Martin Stephani
30 cm - BM 30 SL 1204 (stereo, auch mono abspielbar)