



Alfred
Brendel

Bemerkungen zu einer Gesamteinspielung der Klavierwerke Beethovens von Ingo Harden

Als Hans von Bülow mit seinem geistvollen, aber mittlerweile schon reichlich strapazierten Wort von den Beethoven-Sonaten als dem „Neuen Testament jedes Klavierspielers“ die Summe seiner pianistischen Erfahrungen zog, machte er damit den Kennern unter seinen Zeitgenossen sicherlich keine umwerfend neue Mitteilung. Doch war seine Erkenntnis erst recht noch nicht, wie heute, ein Gemeinplatz. Man weiß aus der Biographie Franz Liszts, wie das piecenhungrige Publikum seiner „Recitals“ mit Bedacht und Vorsicht satzweise an die „schwere“ Kost einer Beethoven-Sonate gewöhnt werden mußte. Und die Tat des deutschen England-Emigranten Charles Hallé, der 1861 in der Londoner St. James' Hall in einem Konzertzyklus anscheinend zum erstenmal sämtliche Klaviersonaten öffentlich aufführte, blieb auf lange Zeit ohne Nachfolge. Die Aufführungen Edouard Rislers 1906 in Paris und dann, 1927, der erste Beethoven-Zyklus Artur Schnabels waren auch wegen ihres Programms aufsehenerregende Ereignisse.

Erst in den letzten beiden Jahrzehnten sind „Gesamtauführungen“ häufiger geworden, was man unter anderem als Zeichen einer zunehmenden „Historisierung“ der Wiener Klassik deuten kann. Und während früher die Darstellung des Beethoven-Werks in stillschweigender Übereinstimmung Pianisten auf dem Höhepunkt ihrer künstlerischen Entwicklung vorbehalten blieb — Schnabel war 45 Jahre alt, als er sich mit allen Sonaten der Öffentlichkeit stellte —, wagen neuerdings auch die jungen Pianisten immer öfter die Tour de force einer Interpretation dieses „Neuen Testaments“, um sich nachschöpferischen Sonderlorbeer zu verdienen.

Die Schallplatte spiegelt diesen Trend ziemlich deutlich wider. Nach der ersten, berühmten Schallplattenserie mit Artur Schnabel, 1932 bis 1937 auf Wachsmatrizen eingegritzt (sie steht in Amerika und England in einer 13-LP-Kassette zur Verfügung, die frühen Sonaten wurden von der Electrola in der Serie Unvergänglich — Unvergessen auch einzeln zugänglich gemacht), wurden in den folgenden Jahrzehnten meines Wissens in Europa nur von Yves Nat, von Backhaus und von Kempff vollständige Sonatenzyklen eingespielt — der Giesecking-Zyklus war beim Tod des Pianisten 1956 nicht über das Anfangsstadium hinausgekommen.

In den letzten Jahren beginnt sich das Spektrum auch hier zu erweitern. Die Deutsche Grammophon hat mit Kempff sämtliche Sonaten noch einmal in Stereo aufgenommen (erst der kleinere Teil dieser neuen Serie ist veröffentlicht worden), von Claudio Arrau liegt bei Philips eine Reihe von Sonaten in Neuaufnahmen vor, die zu einer Gesamtaufnahme ergänzt werden sollen, auch die Electrola-Serie mit Hans Richter-Haaser ist als vollständige Einspielung auf lange Zeit geplant. Über das Stadium der Teilveröffentlichung hinaus ist dagegen die Vox gekommen, die in den vergangenen vier Jahren mit gewohnter enzyklopädischer Ambition nicht nur die 32 Klaviersonaten, sondern einen — ziemlich — „kompletten“

Brendels Beethoven

Klavier-Beethoven in sechs Kassetten herausgab und damit in mehrerer Hinsicht Rekorde aufgestellt hat: Der Wiener Pianist Alfred Brendel, dem die Vox „ihren“ Beethoven anvertraut hat, ist nicht nur mit Abstand der jüngste Musiker, dem jemals diese schwierige Aufgabe gestellt wurde, die Einspielung für die 18 LP ist auch schneller abgewickelt worden als irgendein ähnliches Unternehmen jemals zuvor.



„Jung“ und „schnell“ sind nun allerdings Begriffe, die zu einer Schallplattenveröffentlichung des gesamten Klavierwerks recht schlecht passen wollen. Denn so gewiß es ist, daß die Sonaten, Variationen und anderen Klavierstücke, von den Schlußsätzen aus op. 106 und op. 111 abgesehen, keine technischen Probleme bieten, die nicht ein junger Konzertpianist heute zu lösen imstande sein sollte, so unverrückbar sicher steht doch auch fest, daß jedes dieser Klavierwerke gestalterische Fragen aufwirft, die kaum im ersten Anlauf und schon gar nicht im Handumdrehen zu bewältigen sind.

Doch muß immerhin gleich zu Anfang dieser Besprechung konstatiert werden, daß die skeptische Befürchtung, es könne sich mehr um eine uncharakteristische „Notenwiedergabe“ als um eine echte Interpretation handeln, sich nicht bewahrheitet. Brendel, Jahrgang 1930, bestätigt auf der Schallplatte seinen Ruf, den er sich im Konzertsaal als Beethoven-Spieler — er hat in den vergangenen Jahren mehrmals die Sonaten zyklisch aufgeführt — erwerben konnte. Und wenn auch manche Eigenarten seines Spiels beim Abhören seiner Schallplatten stärker der Kritik unterliegen als bei der unmittelbaren Begegnung im Konzertsaal, so ist es doch eine Einspielung, die man ohne besondere Skrupel in einem Atemzug neben den anderen Diskus-Zyklen der Sonaten nennen kann.

Die Variationen

Brendels Aufnahmen ergänzen recht glücklich die bisherigen Aspekte der Beethoven-Ausdeutung auf Schallplatten. Er bringt eine neue Note ins Spiel. „Sein“ Beethoven unterscheidet sich sowohl von dem expressiven und gemeißelten Spiel Schnabels, der schier „übermenschlichen“ Monumentalität Backhaus', Kempffs sensibler Zartheit oder Arraus Ernst und läßt sich in erster Annäherung mit den Worten vital, musikalisch und vollblütig umschreiben. Natürlich ist eine solche Umschreibung eine schreckliche Vereinfachung. Doch trifft sie schon ziemlich genau den interpretatorischen Grundton der ersten Kassette aus dem Jahre 1961, die sämtliche Variationswerke Beethovens mit Ausnahme der späten Diabelli-Variationen enthält.

Gleich das Eröffnungsstück der französischen Kassette (in der amerikanischen Version sind die Seiten anders aufgeteilt), die bekannte Variationsfolge über Paisiello's „Nel cor non più mi sento“, läßt den Stil Brendels deutlich werden: Das Thema erklingt flüssig und ausdrucksvoll. Alle melodischen

Flexionen werden ausmusiziert, ohne daß dadurch der Fluß der Wiedergabe beeinträchtigt wird. Brendels Klavierspiel wirkt ungemein jugendlich. Es ist „natürlich“ in dem Sinn, daß das freie Ausspielen der Empfindungsgehalte nirgends durch stilistische Doktrinen oder durch den Versuch, den dünneren Klang der alten Hammerklaviere auf dem modernen Konzertflügel imitieren zu wollen, eingezwängt ist. Die Musik „strömt“, harte Akzente fehlen in ihr ebenso wie etüdenhaftes Herunterspielen der Läufe. Dieselbe unreflektierte Erfüllung des Musizierens, die Brendel als Beethoven-Spieler in gewisser Weise zum Antipoden Kempffs stempelt, gibt nicht nur dem Dutzend der anderen Gesellschafts-Variationen bis hin zum großangelegten Righini-Werk von 1790 und den späteren Nachzüglern über „God save the King“, „Rule Britannia“ und dem Türkischen Marsch das Gepräge, sondern auch den großen Variationswerken Beethovens, dem Opus 34, den Eroica-Variationen und den 32 Variationen in c-moll. Brendels warmblütiges, unakademisches Spiel, in dem das Klavier mehr auf orchestrale Fülle als auf klavieristische Linie hin behandelt wird, bekommt vor allem den Eroica-Variationen sehr gut.

Alle Ecken und Kanten des Klaviersatzes, die mir hier nicht wie in manchen Spätwerken zum Wesentlichen der Musik zu gehören scheinen, sind abgeschliffen, auch die drei Forte-Schläge des Themen-Basses wirken nicht hart, sondern voluminös; die figurativen Linien werden, wie gleich zu Anfang in der zweistimmigen Baßvariation, emotional aufgeladen, und wo es irgend geht, holt Brendel aus spielerischem Passagenwerk und Dreiklangsbrechungen eine Melodie heraus, die er dann dominieren läßt.

An einigen Stellen, vor allem im hochausdrucksvollen Largo vor der Schlußfuge, läßt sich allerdings eine Grenze dieser Spielweise „mit breitem Pinselstrich“ erkennen. Espressivo verflacht hier zu epikuräischer Klangüppigkeit. Diese erste Grenze des Beethoven-Spiels Brendels tritt dann noch deutlicher bei den c-moll-Variationen hervor, diesem einzigartigen Stück Komposition, in dem Beethoven zugleich mehr als in irgendeinem anderen seiner Variationswerke über die Konventionen hinausgeht und zugleich doch mehr als sonst unter dem Einfluß eines anderen steht — unter dem Einfluß Philipp Emanuel Bachs nämlich, dessen Folia-Variationen und dessen späte Klaviermusik deutlich das Stilmodell abgegeben haben (was Beethoven wohl auch bewogen hat, dem Stück keine Opuszahl zu geben und später nicht sehr gut darüber zu sprechen). Bei diesem Werk wird Brendel für mein Gefühl dem hochgespannten Ausdruck der Musik nicht voll gerecht — und man mag die Noten drehen und wenden, wie man will: Es ist und bleibt leidenschaftliche Musik. Das quasi-barocke Chaconne-Thema erklingt recht leichtgewichtig (das „Allegretto“ scheint mir in diesem Fall eine reine Tempobezeichnung zu sein), die ersten Variationen sind nicht fahl genug, die schar-

fen Akzente, die Crescendi und Diminuendi wirken nirgends sonderlich eruptiv. Offenbar ist das markante Herausmeißeln jeder Phrase, das dieses Werk erfordert, Brendels Sache weniger.

Die frühen Sonaten

Was sich in den Variationen als Charakteristikum der Spielweise Brendels abzeichnet, bestimmt im wesentlichen auch seine Darstellung der 32 Sonaten — einer Werkgruppe, die, wie man beinahe betroffen bei jeder neuen Beschäftigung wieder feststellt, in der Vielfalt der Formen und des „Inhalts“ als Beitrag eines einzelnen zu einer Gattung fast ohne Parallele ist — Bachs Wohltemperiertes Klavier (das Bülow den Sonaten als „Altes Testament“ entgegensetzte), vielleicht auch Haydns Streichquartette, Mozarts Klavierkonzerte oder die Messen Josquins ausgenommen.

Nach Vox-Sitte ist die 32er-Serie nicht nach Opuszahlen, sondern in bunter Reihe aufgenommen worden. In diesem Fall hat man „von hinten“ angefangen, mit den späten Sonaten. Was für Brendels Mut und Selbstvertrauen spricht, aber sicher nicht im Interesse der Sache lag. Denn es scheint mir, als sei er in den beiden Jahren, die zwischen der Einspielung der späten und der frühen Sonaten liegen, in seiner Kunst ein gutes Stück weitergekommen. In Brendels Wiedergabe der frühen Sonaten läßt sich oft eine wie selbstverständlich anmutende Harmonie zwischen technischem Können und musikalischem Wollen feststellen, die — abgesehen davon, daß sie nur pianistischen Sonderbegabungen überhaupt gegeben ist — sicheres Zeichen erreichter Meisterschaft ist. Besonders gut ist Brendel der konzertante und „spielmännische“ frühe Beethoven gelungen. Der Kopfsatz der A-dur-Sonate op. 2 Nr. 2 mit ihren Haydn-Mozart-Anklängen, der „Konzertsatz“ der folgenden C-dur-Sonate, das große Allegro des Es-dur-Werkes, die schnellen Sätze aus op. 10 Nr. 3 oder die „galanten“ Schlußsätze aus op. 2 Nr. 2 und op. 7 sind mit einer Fülle und Wärme unverkrampften Ausdrucks vorgetragen, die mich sehr beeindrucken, weil dieses Brio der klaren Formung bis ins Detail nicht den geringsten Abbruch hat. Nichts gegen die große Kunst eines Artur Schnabel oder eines Claudio Arrau — aber hier scheint mir Brendel im Grundton den Stil dieser Werke einer schöpferischen Traditionsverbundenheit besser getroffen zu haben als alle seine Katalog-Konkurrenten.

Anders ist es, wenn es um den trotzigen oder den „tiefen“ — den angeblich typischen — Beethoven geht. Wenn Brendel auch im geheimnisvollen Mittelsatz der F-dur-Sonate op. 10 Nr. 2 die Unisono-Passagen so langsam und „befrachtet“ nimmt, wie man sie selten hört, so fällt doch auf, daß er offenbar Pathos vermeiden will, wo man ihm üblicherweise begegnet — und wo es nun einmal hingehört, auch wenn man mit Cocteau gegen eine Musik allergisch ist, der man „mit dem Kopf in den Händen“

BEETHOVEN, Klaviermusik (Alfred Brendel)
Band I: Variationen über Themen von Dittersdorf, Grétry, Paisiello, Righini, Salieri, Süßmayr, Winter und Wranitzky; 6 Variationen über ein Schweizer Lied F-dur; 5 Variationen über „Rule Britannia“ D-dur; 7 Variationen über ein Originalthema G-dur; 32 Variationen über ein Originalthema c-moll; 15 Variationen mit Fuge über ein Thema aus „Prometheus“ Es-dur op. 35 („Eroica“); 6 Variationen über ein Thema aus „Ruinen von Athen“ D-dur op. 76
Vox SVBX 5416 (Stereo), VBX 416 (Mono), 48,50 DM

Band II: Sonaten Nr. 19 g-moll op. 49, 1; Nr. 20 G-dur op. 49, 2; Nr. 24 Fis-dur op. 78; Nr. 28 A-dur op. 101; Nr. 29 B-dur op. 106 („Hammerklavier“); Nr. 30 E-dur op. 109; Nr. 31 As-dur op. 110; Nr. 32 c-moll op. 111
Vox SVBX 5417, VBX 417, 48,50 DM

Band III: Sonaten Nr. 16 G-dur op. 31; Nr. 17 d-moll op. 31, 2 („Der Sturm“); Nr. 18 Es-dur op. 31, 3; Nr. 21 C-dur op. 53 („Waldstein“); Nr. 22 F-dur op. 54; Nr. 23 f-moll op. 57 („Appassionata“); Nr. 26 Es-

dur op. 81a („Les Adieux“); Nr. 27 e-moll op. 90
Vox SVBX 5418, 48,50 DM

Band IV: Sonaten Nr. 5 c-moll op. 10, 1; Nr. 6 F-dur op. 10, 2; Nr. 7 D-dur op. 10, 3; Nr. 9 E-dur op. 14, 1; Nr. 10 G-dur op. 14, 2; Nr. 11 B-dur op. 22; Nr. 13 Es-dur op. 27, 1 („Quasi una fantasia“); Nr. 15 D-dur op. 28 („Pastorale“)
Vox SVBX 5419, 48,50 DM

Band V: Sonaten Nr. 1 f-moll op. 2, 1; Nr. 2 A-dur op. 2, 2; Nr. 3 C-dur op. 2, 3; Nr. 4 Es-dur op. 7; Nr. 8 c-moll op. 13 („Pathétique“); Nr. 12 As-dur op. 26; Nr. 13 cis-moll op. 27, 2 („Mondschein“); Nr. 25 G-dur op. 79
Vox SVBX 5420, 48,50 DM

Band VI: 6 Bagatellen op. 126, Rondo und Capriccio G-dur op. 129; Rondo C-dur op. 51, 1; 7 Bagatellen op. 33; „Andante favori“ F-dur WoO 57; „Ziemlich lebhaft“ B-dur WoO 60; 11 Bagatellen op. 119; Rondo G-dur op. 51, 2; Allegretto c-moll WoO 53; 6 Ecossaises; „Für Elise“ WoO 59; Polonaise C-dur op. 89; „Diabelli-Variationen“ op. 120
Vox SVBX 5421, VBX 421, 48,50 DM

zuhören muß. Sein Pathos-Understatement, das sich gerade bei einem Espressivo-Spieler wie ihm merkwürdig ausnimmt, mag noch angehen bei dem choralartigen Largo der A-dur-Sonate und dem Parallelsatz aus dem Opus 7, weil diese Sätze auch in „rein musikalischer“ Interpretation für sich sprechen. Problematisch wird es erst bei den Moll-Sonaten. Gleich das Anfangsallegro aus dem f-moll-Opus von 1796, mit dem Beethoven die Reihe seiner Klaviersonaten so stattlich eröffnete, hat nicht die aggressive Schärfe, die prägnante Zeichnung, die es nach seinem „Raketen“-Thema und der außerordentlich knappen und straffen Formung erfordert. Brendel spielt es mit einem kleinen Schuß wienerischer Heurigen-Sentimentalität; er gibt ihm einen wehmütigen Glanz, der sich nur schwer aus den Noten herauslesen läßt. Künstlerischer Nonkonformismus hat nur Berechtigung, wenn er eine echte Alternative bietet — Andersmachen allein gilt nicht.

Ähnliches wiederholt sich im zweiten Satz, der nicht Adagio, sondern in einem beinahe schlendernden Andante gebracht wird. Und auch die Wiedergabe der Pathétique scheint mir unter einem Zuviel an spielmännischer Selbstverständlichkeit und einem Zuwenig an scharfer Prägnanz der Themen zu leiden. Brendel hat bei Edwin Fischer gelernt, und man hört das Schüler-Verhältnis noch aus den abgestoßenen 32steln der Grave-Einleitung heraus. Aber die goldenen Worte seines Lehrers über Beethovens Sonaten: „Das ist kein Aneinanderreihen von schönen musikalischen Einfällen, auch kein Ausspannen von Stimmungen — seine Werke sind geprägt, gebaut, gemauert. Gleichsam Stein auf Stein ...“ — diese Worte scheint Brendel sich nicht zu Herzen genommen zu haben. Gerade das Gefügte, das „Gemauerte“, das in der Pathétique neben dem Ausdruckssturm auch vorhanden ist — deutlicher als bei den vorangegangenen Sonaten seit dem f-moll-Werk —, wird in Brendels Darstellung nicht zum Ereignis. Der Schlußsatz gerät ihm bei aller Gefühlsintensität beinahe hemdsärmelig leger in der „Struktur“. Und im ersten Satz sind die Trommelmäße, zumal Brendel grundsätzlich die Melodie heraushebt und pedalfreudig ist, nicht als prägnante Begleitfigur zu hören, sondern als unruhiger, rhythmisch kaum definierbarer Klanguntergrund.

In diesen Sonaten zeichnet sich eine zweite Grenze seines Spiels ab, die bei den späteren Sonaten, in denen nach einem Wort Edwin Fischers „der Wille zur Struktur, zur

Sinfonik“ an die Stelle der gleichsam naiven Spielfreude tritt, zunehmend deutlicher hervortritt.

Die mittleren Sonaten

Mit den bisherigen Feststellungen ist etwa der Spielraum der Interpretationen Brendels abgesteckt. Deshalb zu den anderen Sonaten nur Stichworte. Die beiden oft unterschätzten „Damen“-Sonaten op. 14 liegen bei ihm in den besten Händen. Die kammermusikalische Feinheit der E-dur-Sonate und die gelöste Stimmung des Schwesterwerks kommen gleich glänzend zum Ausdruck. Aller Pathetik wird bezeichnenderweise wieder aus dem Weg gegangen: Der marschartige Mittelsatz der G-dur-Sonate wird nicht als quasi-langsamer Satz gespielt, sondern textgetreu fließend als Alla-breve-Andante.

Im Opus 22 versucht Brendel den dekorativ konzertanten Charakter des Kopfsatzes durch eine betont weiche Wiedergabe von aller „Außerlichkeit“ zu befreien. Fortissimo-Stellen sind dynamisch nicht ausgespielt, gebrochene Akkordfiguren in Klangflächen aufgelöst, das männliche, ritterliche Seitenthema ist uncharakteristisch leise und leicht genommen: Brendel spielt keine „Große Sonate“ — so Beethovens Originaltitel —, ohne mich davon überzeugen zu können, daß seine verfremdete Version wirkungsvoller ist als das prägnantere und brillantere Spiel etwa Kempffs. Ähnlich in den anderen Sätzen. Im Adagio bietet er klagschwellgerische Sentimentalität als „molta espressione“, das Menuetto ist ohne dramatisches Leben.

Ebenfalls etwas blaß ist die „Pastorale“ ausgefallen. Das konstruktive Moment ertrinkt zumindest in den Ecksätzen im Schönklang, ohne daß andererseits typisch pastorale Momente wie etwa das Schwingen des 9/8-Taktes im Finale gebührend ausgespielt sind.

Die Gruppe der Fantasie-Sonaten op. 26 und op. 27 hinterläßt einen positiveren Eindruck. Für den Trauermarsch der As-dur-Sonate gilt freilich wieder der Einwand des pathetischen Understatements, und auch der Variationssatz zu Beginn überrascht durch eine gewisse Nüchternheit. Doch im großen und ganzen nimmt Brendels Darstellung durch Schwung, Klangpoesie und künstlerische Geschlossenheit für sich ein. Die Mondschein-Sonate ist hervorragend gespielt, besonders „poetisch“ ist im Opus 26 der gleitende Übergang vom Trauermarsch zum gelösten Finale, der wiederum wohl von

Fischer (siehe op. 10 Nr. 3, Anfang des Menuetts!) inspiriert ist.

Vom nächsten Opus, den drei Sonaten op. 31, sind die „unproblematischen“ Werke Nr. 1 und 3, in denen der Stil der frühen Werke auf höherer Stufe Urständig feiert, vom ersten bis zum letzten Takt prachtvoll ausgefallen, während Brendel der bekannten Sturm-Sonate für mein Gefühl etwas schuldig bleibt: Ihr fehlt zur Vollendung im langsamen Satz Herbheit und Größe und in den Ecksätzen bei allem Schwung die scharfe, strenge Zeichnung, wie sie etwa die Darstellung von Brendels pianistischem Konfrater Badura-Skoda auszeichnet.

Die beiden Sonaten op. 49, vor allem der Anfangssatz der g-moll-Sonate, sind mir eine Spur zu wenig ernstgenommen und zu geschmacklerisch „gespielt“. Bei der Waldstein-Sonate mit der großzügigen Anlage ihrer Ecksätze und ihrem hochgestimmten C-dur-Charakter decken sich dagegen Beethovens Werkstil und Brendels Spielweise weitgehend — die Wiedergabe ist dementsprechend überzeugend. Beinahe noch günstiger hat sich der Interpretationsstil Brendels auf das Stiefkind unter den Sonaten Beethovens ausgewirkt, auf die zweisätzige F-dur-Sonate op. 54. Sehr schön der Anfang, in dem der Menuett-Charakter völlig in beseelten Ausdruck aufgegangen ist, überzeugend auch der Versuch, das Schluß-Allegro expressiv aufzuladen und ihm seinen Etüden-Charakter zu nehmen: Mehr als Kempff und Richter-Haaser macht Brendel deutlich, daß diese Sonate zwischen ihren beiden großartigen Schwesterwerken durchaus ihren Platz behaupten kann.

Was die Appassionata angeht, so muß ich bekennen, daß mir die Darstellung bei aller Anerkennung der musikalischen Qualitäten — dazu gehört zum Beispiel die selbstverständliche, „organische“ Ausführung der Ritardandi — doch weder in der Charakterisierung noch in der Konturierung dem Ausnahmecharakter dieser Sonate ganz gerecht zu werden scheint. Im schnell gespielten Andante con moto bleiben manche melodischen Details auf der Strecke. Der Schlußsatz wirkt auf mich nicht „bissig“ genug; es wird mehr Klavier gespielt als musikalisch gestaltet.

Ähnlich zwiespältig ist auch mein Eindruck von der Gruppe der „kleinen“ Sonaten op. 78 bis op. 90. Das „Les-Adieux“-Werk klingt schwungvoll, aber etwas weich. Im Opus 90 kommt im Anfangssatz ebenfalls das streng Geformte dieser Musik zugunsten einer flüssigen Verbindlichkeit zu kurz, und im einzigartigen Gesang des Schlußsatzes hat Brendel aus Angst vor Längen ein so flottes Tempo eingeschlagen, daß er zwar dem „singbar“ der Vorschrift gerecht werden kann, nicht aber dem „dolce“ und dem „teneramente“. Vor allem: Er spielt die einfachen Melodiewendungen dieses Satzes, in denen sich schon die Elemente des „späten“ Beethovens mit ihren gewaltigen latenten Melodiespannungen ankündigen, naiv, ohne die Hintergründigkeit dieser sublimen Einfachheit deutlich werden zu lassen.

Die Spätwerke

Mit dieser Feststellung ist auch schon der Tenor der Besprechung der fünf späten Sonaten gegeben. Brendel kann, was ausdrücklich gesagt werden muß, auch vor und mit diesen Werken bestehen. Aber ganz gewiß spielt er die Musik nicht bis an die Grenzen ihres Ausdrucksgehalts aus. Spannung und Wucht des Höhepunkts im „romantischen“ ersten Satz aus dem Opus 101 kommen nur in harmlos-luxuriös gebrochenen Akkorden zum Ausdruck, das Trio des Marschsatzes läßt nichts von der Vergeistigung dieser zweistimmigen Invention ahnen. In den Sonaten op. 109 und 110 zeigt sich andererseits, daß Brendel trotz seiner pianistischen Grundveranlagung gerade den klavervollen Sätzen aus Beethovens Spätzeit

nicht völlig gewachsen ist, weil nämlich seine Bevorzugung des schönen Klangs vor dem Konstruktiven gerade in Beethovens Spätwerk nachteilig zu Buch schlägt. Kempffs Musizieren läßt etwa den ersten Satz der E-dur-Sonate ungleich eindrucksvoller entstehen, weil er sehr viel strenger spielt und ihm die Koloraturen nicht unter den Händen zerfließen.

Auch die großen langsamen Sätze dieser fünf Sonaten sind nicht vollkommen ausgefallen. Einmal, weil die letzte melodische Detail-Erfüllung nicht Brendels Sache ist, andererseits, weil er ein Oberstimmenspieler ist und auch beim späten Beethoven der Melodie auf Kosten der Akkordik gerecht zu werden versucht — man merkt dabei, wie komplex Beethoven auch in den einfacheren Partien dieser Sonaten schrieb und wie wichtig es für den Gesamteindruck ist, alle Elemente gleichwertig zu behandeln.

Am besten sind Brendel auch beim späten Beethoven die „offenen“ Sätze wie zum Beispiel das *Schluß-Allegro* aus op. 101, der Anfang der Hammerklavier-Sonate und cum grano salis auch der Kopfsatz des op. 111 gelungen. Vor allem das *Allegro* der Hammerklavier-Sonate ist ein großartiges Beispiel für Brendels Möglichkeiten, und ich wüßte unter den vorhandenen Schallplattenfassungen keine, die seiner Darstellung an Impetus und künstlerischer Abrundung zugleich — bei Schnabel gerät dieser Satz *formal* aus den Fugen — überlegen wäre. Auch die Schlußfuge hat Größe, kann jedoch den Vergleich mit der allerdings geradezu übermächtigen Konkurrenz der Arrau-Version nicht aushalten.

Beethovens klavieristischen Schwanengesang, die großen Diabelli-Variationen, spielt Brendel als enges Gegenstück zu Bachs Goldberg-Variationen: als „objektives“ Kunstwerk. Diese Summe der Variationstechnik Beethovens erklingt ohne das fulminante Engagement eines Katchen — dem Brendel im Typ ähnelt —, ohne die rustikale Bravour Richter-Haasers, ohne Andas scharf gezeichnetes, aber schwungloses Spiel, dafür aber in einer unforcierten und sehr geschlossenen, durchdachten Darstellung.

Die kleinen Stücke

Von den restlichen Klavierwerken Beethovens bietet der sechste Band eine Auswahl, recht stattlich, und stattlicher als auf der Kassette selbst aufgedruckt, aber eben doch nur eine Auswahl. Vertreten sind die drei Bagatellen-Sammlungen, die Rondos op. 51 und die „Wut“, die Polonaise, die Ecossaisen und eine Handvoll kleinerer Stücke; nicht vertreten aber die Fantasie op. 77, die beiden Präludien op. 39, das B-dur-Rondo und — um das bei dieser Gelegenheit hinzuzufügen — die drei Kurfürstensonaten von 1783, die anderen Sonatinen und die Dreißiger-Variationen des Elfjährigen,

die alle mit dem gleichen und mit mehr Recht einen Platz in dieser Gesamtausgabe verdient hätten wie etwa die Harfen-Variationen über das Schweizer Lied oder die „Hüttchen“-Variationen, die möglicherweise nicht von Beethoven stammen. Die Darstellung bietet keine neuen Aspekte. Es sei denn den, daß Brendel hier seiner musikalischen Ader so unbekümmert freien Lauf läßt, daß manche Stücke, vor allem unter den Bagatellen, klanglich ziemlich aufgeblüht erscheinen.

Technisches

Über die technische Qualität der Platten ist zu sagen, daß die sechs Kassetten beinahe von Veröffentlichung zu Veröffentlichung ein erfreulicheres Bild bieten. Während die Aufnahmetechnik der Vox beim ersten Band offenbar vom Grundsatz ausgegangen sind, daß der beste Platz des Konzertsahls irgendwo im zweiten Rang hinten liegt, manche Variationen wie aus der Ferne und zugleich so hallreich aufgenommen wurden, daß die Baßfiguren bis an die Grenzen der Unkenntlichkeit „zusammenlaufen“, das Klavier außerdem in den unteren Lagen recht dumpf, in der Höhe dagegen im Forte leicht blechern klingt, „kommt“ das Instrument in der zweiten Kassette wesentlich klarer, vor allem in der Stereo-Fassung, die klanglich erheblich besser ausfällt als die etwas dünne Mono-Version.

Vom dritten Band der Ausgabe an ist der Klavierpart gut und abgerundet wiedergegeben, wenngleich er, das muß korrekterweise gesagt werden, nicht ganz das Optimum dessen darstellt, was nach Ausweis anderer Produktionen heute möglich ist. Leider ist das Plattenrauschen bei allen Pressungen höher, als man heute füglich erwarten darf. (Auf meinen Exemplaren der ersten beiden Bände ist es so hoch, daß ich empfindlichen Gemütern und Perfektionisten anraten möchte, in diese Aufnahmen vorher hineinzuhören und zu überlegen, ob sie ein derartiges Rauschen „in Kauf“ zu nehmen bereit sind.)



Die Interpretation der Musik Beethovens „bleibt ein Problem, solange sich die Persönlichkeit des Darstellenden mit der Beethovens nicht deckt. Es ist aber unwahrscheinlich, daß ein sterblicher Pianist sich mit jenem Unsterblichen vollständig decke, das heißt Beethovens Größe und Höhe erreiche ...“ schrieb Edwin Fischer in seinem Büchlein über „Ludwig van Beethovens Klaviersonaten“. Niemand wird Brendel nachreden wollen, daß „sein“ Beethoven nicht allen Seiten der Musik voll gerecht wird. Das ist schließlich auch keinem der anderen Gesamteinspielungs-Pianisten geglückt. Der Vox-Beethoven hat sein besonderes Gewicht durch die hervorragende Darstellung der meisten frühen und vielen der „klassischen“ Werke aus Beethovens späte-

EuropaKonzert

Jeden Monat eine 30-cm-Schallplatte aus der Spitzenproduktion harmonia mundi

für DM 14.80

1. bis 28. Februar

JOHANN SEBASTIAN BACH
Konzert für Cembalo und Orchester in d-moll BWV 1052

J. M. LECLAIR

Konzert für Violine, Streicher und b. c. in D-dur, op. 7 Nr. 2

Gustav Leonhardt, Cembalo; Franz Josef Maier, Violine; Mitglieder des Collegium Aureum, Leitung Reinhard Peters

HMS 30 699 (Stereo, auch mono abspielbar)

Sonderpreis bis 28. 2. DM 14,80 (dann DM 25,-)

Auslieferung:

FONO-Schallplattengesellschaft mbH, Münster

harmonia mundi

rer Zeit. Zumindest an den Bänden 3 bis 5 werden Beethoven-Kenner in Zukunft nicht mehr vorbeikommen können.

Aber es hieße das Ergebnis vereinfachen, wollte man alle Einwände gegen Brendels Darstellung mit dem Hinweis auf eine unvollkommene Deckung der „Persönlichkeitskreise“ erklären. Dagegen spricht, daß in der Interpretation ähnlicher Werke Unterschiede offenbar werden, die sich eher auf eine nicht völlig einheitliche künstlerische Konzeption zurückführen lassen. Außerdem meine ich aus den Aufnahmen herausgehört zu haben, daß Brendel mit den einzelnen Werken in recht verschiedenen Aneignungsstadien vor das Mikrophon getreten ist, daß er sich zum Beispiel mit der Pastorale, den Bagatellen op. 33 und der Sonate op. 90 weniger intensiv beschäftigt hat als mit den Diabelli-Variationen oder mit Mondschein-, Waldstein- und Hammerklavier-Sonate.

In englischen Schallplattenzeitschriften konnte man gerade in letzter Zeit bewundernde Worte über Brendels Vielseitigkeit lesen, die es ihm erlaube, mit einem reichhaltigen Repertoire in allen Teilen der Welt Konzerte zu geben, außerdem Meisterkurse abzuhalten und zu allem Überfluß noch zahlreiche Aufnahmesitzungen zu absolvieren. Ich teile die Bewunderung für diese Leistung voll und ganz. Aber das etwas uneinheitliche Bild dieser „Gesamtaufnahme“ läßt doch auch erkennen, daß der Bogen vielleicht überspannt worden ist. Und so mischt sich in die Anerkennung ein leichtes Bedauern darüber, daß man dem Beethoven-Spieler Brendel nicht noch ein paar Jahre Zeit gegönnt hat, ehe man ihm eine so große und wohl auch in Zukunft nur sehr seltene Gelegenheit bot. Dieses Nicht-warten-Können ist allerdings kein Einzelfall: Je mehr die Schallplatte zum Allgemeingut wird, desto mehr scheint das Bewußtsein des dokumentarischen Charakters auch ihrer Neuaufnahmen zu verkümmern.

WIR LIEFERN IHNEN HI-FI-GERÄTE PLATTENSPIELER TONBANDGERÄTE usw.

der führenden in- und ausländischen Hersteller. Fordern Sie noch heute unseren großen Katalog F 1 kostenlos und unverbindlich an. Es lohnt sich, unsere Preise zu vergleichen.



M. VOSS, Import-Großvertrieb, 4352 Herten/ Westf.

Von Pirathand angeboten

Verkaufe neuwertige Stereoplatten (klass.), spottbillig. Liste auf Anfrage! U. Engel, 8621 Neundorf, Post Mitwitz.

Aus Pirathand gesucht

Suche alte Odeon-Platte (Schellack, Anfang der 30er Jahre): Schön ist die Welt / Liebste, glaub an mich; gesungen von Felix Ballhausen. Zahle jeden Preis. ff 2661.

SCHALLPLATTEN



HISTORISCHE AUFNAHMEN
Die Großen der Schallplatten Geschichte
1900 — 1950

SELTENE AUFNAHMEN
aus Oper, Operette, Konzert

PLATTEN, DIE
AUS DEM RAHMEN FALLEN

Prospekte kostenlos bei

CONSITON 59 Siegen Koblenzer Straße 146