2020/41 dschungel

https://jungle.world/artikel/2020/41/noch-nicht-von-der-wirklichkeit-eingeholt

Wieso Beethovens Sonaten immer zu langsam gespielt wurden

Noch nicht von der Wirklichkeit eingeholt

Von **Robin Becker**

Zum 250. Geburtstag von Ludwig van Beethoven spielte der Pianist Igor Levit die Sonaten des Komponisten in Berlin – allerdings schneller, als es lange üblich war.

Die Kulturindustrie ist Ludwig van Beethovens längst habhaft geworden. Wollte man die Bedeutung seiner Musik heute bestimmen, ließe sich diese wohl auf einzelne musikalische Motive und Themen seiner Symphonien reduzieren, insbesondere auf den Anfang der Fünften, den Schlusssatz der Neunten (mit dem Chorfinale »Ode an die Freude«) sowie den ersten Satz der sogenannten Mondscheinsonate, deren Popularität Beethoven schon zu Lebzeiten verärgerte, da er, wie er selbst anmerkte, »doch wahrhaftig Besseres geschrieben« habe. Doch ist Beethovens heutige Beliebtheit nicht nur mit seiner tatsächlich populären Werke zu erklären.

> Beethoven entwickelte vor allem in der Durchführung die motivisch-thematische Arbeit in ihrer ganzen Fülle, die den revolutionären Anspruch seiner Sonaten markiert: Nichts – kein Motiv oder Thema – darf so bleiben, wie es war oder ist.

Es bedurfte der gesellschaftlichen Integration seiner Musik auch durch die Interpretation seiner Werke, worauf der Musikwissenschaftler Heinz-Klaus Metzger im Band »Beethoven, 70« hingewiesen hat, der als Einspruch gegen die »Beethoven-Orgien« zu seinem 200. Geburtstag vor 50 Jahren zu verstehen war: »Bekanntlich kommt für die meiste Musik, die etwas taugt, einmal der fatale Zeitpunkt, wo sie sich, wie man so sagt, ›durchsetzt‹, also ihre revolutionäre Funktion einbüßt und zum Kulturgut neutralisiert wird. Dabei bewährt sich als exakt zweckdienliches technisches Mittel allenthalben eine bestimmte auf keinerlei Analyse der Komposition beruhende Art der Interpretation, welche die Musik ihres kritischen Stachels beraubt, ja sie in einen ›positiven Wert‹ verkehrt, um sie ›dem Hörer näherzubringen‹, wie der freilich nur scheinbar menschenfreundliche Überbau derartiger Praxis lautet, die in Wahrheit die Menschen betrügt.« Man mag die Interpretation zunächst

als sekundäres Moment der Rezeption Beethovens verstehen, war es doch auch die Musikgeschichte selbst, die die fortschrittlichen tonalen Verfahrensweisen Beethovens übernahm und so eben auch ihrer Besonderheit beraubte – von Akkorden wie dem Septakkord, der zur Zeit Beethovens noch als dissonant galt, bis hin zu dem überhaupt Imposant-Überwältigenden und Gigantischen seiner Musik, zumal seiner Symphonien.

Metzger aber bezog sich in seiner Kritik der Interpretation zuvorderst auf die Untersuchung »Tempo and Character in Beethoven's Music« (1942/1943) des österreichisch-amerikanischen Violinisten Rudolf Kolisch, der die Metronomangaben, die Beethoven nur für 24 seiner Werke notierte (das Gerät wurde erst zu seiner Zeit erfunden), auf die nicht von ihm selbst bezeichneten erweiterte – mit dem Befund, dass die von Beethoven intendierten Tempi weitaus höher seien als die der gängigen Aufführungspraxis, was nicht zuletzt der Popularisierung sowie Kommodifizierung der Musik Beethovens diene und, wie Metzger meinte, ihr erst das »schlecht Pathetische und ›Feierliche‹« gebe.

Das hat sich bis heute nicht geändert. Zuletzt betonte auch Berthold Seliger in *Konkret*, dass die Symphonien Beethovens nach 1848 langsamer dirigiert wurden, besonders auch von Herbert von Karajan nach 1945. Ebenso sanken auch die durchschnittlichen Tempi der Einspielungen der Klaviersonaten Beethovens im 20. Jahrhundert kontinuierlich.

Daher dürfte die Gesamtaufnahme der 32 Klaviersonaten von Igor Levit zu den musikalischen Höhepunkten des derzeitigen Beethoven-Jahrs zum 250. Geburtstag des Komponisten zählen. Der Pianist hat sie zwar schon vergangenes Jahr veröffentlicht, trug die Werkreihe aber von Ende August bis Mitte September im Rahmen des Musikfests Berlin bei acht Konzerten in der Philharmonie vor. Levit spielt die Sonaten deutlich schneller als Interpretinnen und Interpreten der vergangenen Jahrzehnte. Er selbst orientiert sich an der allerersten Aufnahme der Sonaten, jener von Artur Schnabel aus den dreißiger Jahren – die bislang wohl, gerade in Hinblick auf das Tempo, auch authentischste. Die Genialität von Levits Spiel besticht aber nicht nur durch diese Tempi, die sich einer Romantisierung gerade dort verwehren, wo sie unangebracht wäre, sondern vor allem auch durch seine Arbeit auf engstem Raum: den Brüchen und Erschütterungen in kürzesten musikalischen Zeitabschnitten, den stellenweise extrem abrupten Wechseln in der Dynamik sowie der Artikulation und dem enormen Reichtum der Klangfarben, den Levit auch durch seine minutiöse Pedalarbeit hörbar werden lässt. Nicht zuletzt seine Treue zum Notentext ist es, die einzelne Phrasierungen Beethovens zuweilen extrem schroff, beinahe brutal wirken lässt – auch das im Gegensatz zu anderen Interpretationen, die diese Phrasierungen durch Legatospiel und Pedal verharmlost haben. Er betont so Nuancen, die andere übergehen, hebt aber nicht unnötig hervor, was im musikalischen Fluss bewusst verschwinden, untergehen soll.

Levit spielte die Sonaten in den Konzerten nicht ihrer Entstehung nach in chronologischer Reihenfolge, sondern möchte gerade die frühen und mittleren Sonaten zueinander in Beziehung setzen, Gemeinsames in der Ungleichzeitigkeit verdeutlichen, sie nicht katalogisieren. Lediglich die späten Sonaten sind für Levit nicht zu integrieren, sie bilden tatsächlich den Abschluss des Zyklus. Gleichwohl dürfte die Auswahl auch kulturindustrieller Natur sein: Jedes Konzert versieht er so mit einer der bekannteren

Sonaten, die meist – entweder von Beethoven selbst oder erst nachträglich – Beinamen erhalten haben. Tatsächlich sind es vornehmlich diese bekannteren Werke, die für die Entwicklung der Sonatenform durch Beethoven von besonderer Bedeutung sind.

Beethovens formale Neuerung bestand wesentlich in der Befreiung und Weiterentwicklung der strengeren, aber auch nie reinen Form, wie sie die Wiener Klassik bei Haydn und Mozart noch kannte, und ihrer Überwindung in seinem Spätwerk. Umfassend wurde die Sonatenform von Adolf Bernhard Marx an den Symphonien Beethovens Mitte des 19. Jahrhunderts theoretisch entfaltet, auf dessen Konzeption auch die heutzutage geläufige Form der Sonate mit dem Aufbau Exposition, Durchführung, Reprise und Coda beruht. Die Sonatenform hatte seit jeher ein eminent aufklärerisches Moment, nämlich die Entfaltung ihrer inneren Widersprüche zu deren Versöhnung. Für Marx, dessen Formenlehre an der Hegel’schen Dialektik geschult war, war sie »künstlerisch schaffende Vernunft«: »Nicht mehr das Einzelne in seiner Vereinzelung soll gelten, sondern der innige Verein der Einzelheiten zu einem Ganzen, also das Ganze in seiner inneren Einheit.«

Beethovens Klaviersonaten sind immer auch als Einspruch gegen die Form selbst zu verstehen, die gleichwohl als Ordnungsprinzip Voraussetzung der immanent-musikalischen Kritik bleibt, gegen das diese angehen kann. Beethoven entwickelte vor allem in der Durchführung die motivisch-thematische Arbeit in ihrer ganzen Fülle, die den revolutionären Anspruch seiner Sonaten markiert: Nichts – kein Motiv oder Thema – darf so bleiben, wie es war oder ist. Das lässt sich vor allem an den späten Sonaten erfahren, in denen die Verwendung des Ausgangsmaterials, gerade auch in der Interpretation Levits, beinahe zynisch wirkt. Seine frühen Sonaten stehen zwar noch der Form- und Strukturbildung Haydns nahe, sehr viel näher auch als der Mozarts, aber in ihrem Kontrastreichtum, etwa dem der C-Dur-Sonate op. 2/3, dementieren sie bereits den feierlichen Ton der Wiener Klassik und eröffnen einen weiträumigen, fast schon orchestralen Charakter, der noch bestimmter erst in der »Waldstein«-Sonate wiederkehrt.

Die mittelspäten Sonaten, insbesondere die »Appassionata«, stehen bereits in deutlicherem Widerspruch zu der vorgegebenen Sonatenform, entwickeln aber aus diesem ihr eigenes Formgesetz, was vielleicht als das Romantische bei Beethoven bezeichnet werden darf: Wie die Romantik keine festen Formprinzipien mehr kennen wollte, so ließ auch Beethoven kaum mehr welche gelten. Einige Sonaten, wie die »Sturm«-Sonate, entstanden aus Klangflächen, ohne deutliche Kontur der Themen; oder Motive, wie in der »Appassionata«, werden anfangs nur angedeutet, bleiben auch in der Durchführung fragmentarisch oder werden dort negiert. Überhaupt stiftet der Beginn des Kopfsatzes in vermeintlicher Ruhe eine Unruhe, die sich dann erst in den umfangreichen und rasenden Finalläufen im Schlusssatz entlädt, aber hierin selbst wieder zum Amorphen tendiert.

Diese Spannungen in ihren Extremen zu verdeutlichen, darin liegt Levits Kunst. Das gilt nicht zuletzt für seine Interpretation der »Hammerklaviersonate«, die, nach Auffassung des Pianisten Alfred Brendel, »nach Umfang und Anlage weit über alles« hinausgehe, »was auf dem Gebiet der Sonatenkomposition jemals gewagt und bewältigt wurde«. Sie galt tatsächlich einige Jahre, nachdem Beethoven sie geschrieben hatte, aber nicht mehr aufführen konnte, weil er schon taub war, als unspielbar – bis Franz Liszt sie rund 20 Jahre später in Paris erstmals öffentlich vortrug. Beethoven kehrt in seinem Spätwerk zwar zu

bereits von ihm überholten formalen Gestaltungsmustern zurück, aber um sie, wie in der »Hammerklaviersonate«, in Harmonik, Melodik und Rhythmik aufs Äußerste zu entgrenzen: So folgt auf das völlig ausufernde *Adagio sostenuto*, in dem Beethoven die ihm zur Verfügung stehenden tonalen Verfahrensmöglichkeiten überschreitet, eine ebenfalls völlig ausufernde Fuge (der sich Beethoven erst im Spätwerk bedient), die wiederum allen möglichen Veränderungen aus der kontrapunktischen Fugenkunst unterworfen wird, dann aber selbst in sich zusammenbricht.

Aus den Grenzgängen in den einzelnen Sätzen der »Hammerklaviersonate« zieht Beethoven in der darauffolgenden As-Dur-Sonate op. 110 die Konsequenz, einen Klagegesang und eine Fuge gegeneinander ineinander übergehen zu lassen und damit beide aufzuheben, bevor die Sonate als solche in der c-Moll-Sonate op. 111, der letzten Beethovens – entgegen der Tradition von drei oder vier Sätzen hat diese nur noch zwei –, selbst verstummt, in der Variationsform im zweiten Satz auf ihr eigenes Ende sich hinentwickelt. Für Beethovens Spätwerk dürfte wohl kein Begriff sinnvoller sein als derjenige, den auch Goethe zur Charakterisierung seines Spätwerks als essentiell erachtete: inkommensurabel. Konsequent daher, dass Levit am letzten Abend keine Zugabe mehr spielte.

Levits Interpretation all dessen wäre noch glaubwürdiger, verramschte er selbst nicht zuweilen die Musik Beethovens – wie auf dem Europa-Parteitag der Grünen vor zwei Jahren, als er dort den Schlusssatz der Neunten Symphonie, die heutige Hymne der EU und des Europarats, auf dem Klavier spielte, und anschließend äußerte: »›Alle Menschen werden Brüder‹ – das ist keine romantische Verklärung, sondern ein andauernder Arbeitsauftrag an uns alle.« Man mag das als Drohung abtun und wohlwollend auf eine kleine Notiz Adornos aus seinen Beethoven-Fragmenten verweisen: »Vielleicht ist das Nicht-Veralten Beethovens nichts anderes, als daß seine Musik noch nicht von der Wirklichkeit eingeholt ist.«

© Jungle World Verlags GmbH