



*Musik
kommt
aus
der Stille*

*Gespräche mit Martin Meyer
Essays*

András Schiff

Bärenreiter
HENSCHEL

András Schiff

Musik kommt aus der Stille

Gespräche mit Martin Meyer

Essays

Bärenreiter
HENSCHEL

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2017

3. Auflage 2017

© 2017 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel, und

Seemann Henschel GmbH & Co. KG, Leipzig

Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN unter Verwendung
eines Fotos von Peter Fischli / Lucerne Festival

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding

Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel

Korrektur: Daniel Lettgen, Köln

ISBN 978-3-7618-7116-4

DBV 170-01

www.baerenreiter.com | www.henschel-verlag.de

Inhalt

Teil I: Gespräche mit Martin Meyer **7**

Musik und Interpretation **8**

Repertoire 14

Das Werk – und der Komponist 16

Haydn und Beethoven 24

Geheimnisse des Instruments 30

Magie der Kammermusik 35

Unterrichten – wozu? 40

Betrieb und Kritik 43

Lebensgänge **48**

Teil II: Essays **121**

Ungarn – ungern 122

Wer hat Angst vor Jörg Haider? 129

Bach auf dem modernen Klavier 132

Senza pedale ma con tanti colori 141

Das »Wohltemperierte Klavier« von Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bachs »Goldberg-Variationen« – eine Reiseführung 145

Blick zurück nach vorn 154

Die sechs Partiten von Johann Sebastian Bach

Humor ist kein Spaß 156

Hommage à Haydn

Mozarts Klavierkonzerte 159

Vorschläge für Studenten und Interpreten in der Manier von Eusebius und Florestan

Kadenzen und Eingänge für Mozarts Klavierkonzerte 161

Mozarts A-Dur Klavierkonzert KV 488 163

Betrachtungen eines Bergsteigers 165

Einige überflüssige Gedanken zu Beethovens Klaviersonaten

»Nur aus reiner Quelle«	172
Fragen und Antworten zu Beethovens »Diabelli-Variationen«	
<i>Beethovens Streichquartett op. 132</i>	177
Vorwort zur Faksimile-Ausgabe	
<i>Bekenntnisse eines Konvertiten</i>	179
Schubert auf dem Hammerflügel	
<i>Schuberts Klaviertrio in Es-Dur</i>	182
<i>Felix Mendelssohn</i>	183
Ein Plädoyer	
<i>Dresdner Brief (mit Leipziger Fortsetzung) an Herrn Robert Schumann, Elysium</i>	189
<i>Dvořáks Klavierkonzert</i>	194
<i>Béla Bartók am Klavier</i>	196
<i>Pál Kadosa</i>	199
Eine kleine Hommage an meinen Lehrer	
<i>Der beste Flügel der Welt</i>	200
Erinnerungen an György Kurtág	
<i>Zum 80. Geburtstag von Ferenc Rados</i>	204
<i>Albert Simon</i>	207
<i>Annie Fischer</i>	208
<i>George Malcolm</i>	215
<i>Sándor Végh</i>	218
<i>Erinnerungen an Rudolf Serkin</i>	222
<i>Warum brauchen wir Musikhandschriften?</i>	224
In memoriam Stefan Zweig	
<i>Musikwettbewerbe</i>	230
Kunst oder Sport?	
<i>Was zum Teufel ist mit dem deutschen Theater los?</i>	237
Ein Versuch zur Verteidigung der Autoren	
<i>Andrea Barca – ein Lebenslauf</i>	242
<i>Die Zehn Gebote für Konzertbesucher</i>	243
<i>Zugaben</i>	246
<i>Personenregister</i>	250
<i>Abbildungsnachweis</i>	254

TEIL I:

Gespräche mit Martin Meyer



Musik und Interpretation

Beginnen wir mit einer grundsätzlichen Frage: Was bedeutet dir Musik, was ist Musik in ihrem Wesen? Am Anfang ist die Stille, und Musik kommt aus der Stille. Dann geschieht das Wunder verschiedenster Verlaufsformen aus Klängen und Strukturen. Danach kehrt die Stille zurück. Somit ist die Stille eigentlich die Voraussetzung von Musik. Aber darüber hinaus bedeutet mir persönlich die Musik natürlich noch viel mehr, weil sie mein Leben ist. Sie lässt sich niemals auf bloß materielle Gesichtspunkte verkürzen, auch wenn man dies immer wieder versucht hat und versucht. Musik hat ganz wesentlich mit dem Geist, mit dem Geistigen zu tun.

Und natürlich auch mit dem Seelischen, mit den Emotionen. Man kann sagen, dass Musik grundsätzlich aus der Seele kommt. Das unterscheidet übrigens die Menschen von den Tieren. Manche Vögel machen auch wunderbare Musik. Denken wir nur daran, wie etwa Olivier Messiaen darauf komponierend reagiert hat. Aber der Unterschied lässt sich vielleicht mit einem Vergleich verstehen. Wenn die Schwalben ein Nest bauen, ist das gewiss bewundernswert; zugleich würden wir dies nicht als hohe Kunst oder Architektur bezeichnen. Was unterscheidet den Dom von Florenz von einem Schwalbennest? Die bewusste Intention, die geistig-seelische Arbeit. Und so besteht eine fundamentale Differenz auch zwischen dem Lied der Nachtigall und der *Kunst der Fuge*.

Wie weit rührt Musik für dich am Göttlichen? Ziemlich weit. Wenn ich mich intensiv mit den Werken Bachs, den Streichquartetten Beethovens beschäftige, dann höre und spüre ich Dinge, die nicht bloß rational zu erklären sind. Und so hoffe ich, dass die Musik nicht einfach erlischt, sondern dass jeder Ton irgendwie im Weltall aufbewahrt bleibt, sich vielleicht transformiert, jedenfalls nicht verloren geht.

Was geschieht, wenn du die Musik selber hervorbringst? Welche Überlegungen kommen »ins Spiel«? Ich versuche, sehr aufmerksam zuzuhören. Es geht im Wesentlichen darum, die Töne, die ich zum Klingen bringe, mit einem dritten Ohr nachzuverfolgen. Je besser dieses dritte Ohr entwickelt ist, umso besser ist auch der Musiker. Ich habe diese »Begabung« bereits im Studium entwickelt und wurde von meinen Lehrern dazu angehalten, innerlich zu lauschen. Darum ist es gefährlich bis verderblich, wenn man beim Klavierspielen laut mitsingt. Man glaubt, gleichwohl gut hören zu können, aber das ist eine Täuschung. Das Klavier muss singen, nicht der Pianist.

Musik ist wie keine andere Kunst in der Zeit organisiert und zwischen Erscheinen und Verschwinden aufgespannt. Sie ist zudem die ungegenständlichste aller Künste bei häufig hohem Abstraktionsniveau. Das ist auch für den ausübenden Interpreten eine immense Herausforderung. Hinzu kommt noch, dass sie – in der Regel anders als die Literatur – meistens mehrstimmig ist. Wenn ich einmal von den gregorianischen Gesängen und verwandten Monodien absehe und insbesondere auf das Klavier schaue, so ist Musik fast immer polyphon. Man spielt mehrere Stimmen – wie wenn im Theater mehrere Leute ihre Texte simultan sprechen und spielen würden. Auf der Bühne kommt das praktisch nie vor. Deshalb ist in der Musik höchste Konzentration gefordert – bei Bach ohnehin, etwa in einer vierstimmigen Fuge, wo alle Stimmen gleichwertig sind.

Wir haben vom Verschwinden gesprochen. Die klassische Musik, die wir kennen und überblicken, hat ja – wieder im Verhältnis zu anderen Künsten, aber auch absolut gesehen – einen historisch sehr kurzen Auftritt: kaum sechs Jahrhunderte bisher, wobei wir nicht wissen, wie's noch weitergeht. Das ist interessant, vielleicht auch beunruhigend. Allerdings gibt es auch bei den anderen Künsten gewisse Zyklen, wenn wir etwa an die italienische oder an die niederländische Malerei denken. Auf Höhepunkte folgen Niedergänge und tote Perioden. Bei der Musik sehe ich das so: Die westliche Musik erreicht einen absoluten Gipfel bei und mit Bach; dann erlebt sie eine zweite goldene Ära in der Wiener Klassik bis zum Tod Schuberts 1828. Weitere produktive Phasen bilden Romantik und Spätromantik sowie die Musik des frühen 20. Jahrhunderts. Danach folgt eine verhältnismäßig lange Zeit der stilleren Entwicklung. Oder provokativer gesagt: Wollten wir

eine Liste der musikalischen Meisterwerke erstellen, die seit dem Zweiten Weltkrieg bis heute komponiert worden sind, so wäre diese Liste arg kurz.

In der Kunst, in der Literatur sähe das freilich ziemlich anders aus. Allerdings. Die Musik steht da relativ allein. Umgekehrt darf man nicht vergessen, dass auch die Epoche von Haydn, Mozart und Beethoven viele Kleinmeister minderer Begabung hervorgebracht hat. Aber noch zum Strukturprinzip und zur Erklärung dafür, warum ich diese Epoche so liebe: Die Wiener Klassik ist eine »Sprache« in Sonatenform – Exposition, Durchführung, Reprise. Dazu Tonika, Dominante, Subdominante, Medianten usw. Anders gesagt: Man weiß, wo man sich befindet. Heute und mit Blick auf die zeitgenössische Musik fühlt man sich häufig im luftleeren Raum.

Gibt es eine Entwicklung in der Musik im Sinne der Fortschrittsgeschichte? Dass sich eines aus dem anderen hervorbringt und evolutionslogisch weiterbewegt? Das sehe ich nicht. Man kann nicht ernsthaft behaupten, Brahms sei fortschrittlicher als Bach. Allerdings gibt es natürlich das Bewusstsein der Zeitgenossenschaft, das sich meist respektvoll von den früheren Meistern absetzt. Dann erscheinen plötzlich Figuren, die etwas Neues wagen und umsetzen. Und es gibt Gipfelfiguren wie Bach oder Beethoven.

Bach war freilich kein Künstler, der besonders originell sein wollte. Er war es tatsächlich nicht, war aber neben vielem anderen ein Genie der Rezeption – etwa der italienischen und französischen Barockmusik von Vivaldi, Corelli und Domenico Scarlatti bis hin zu Lully, Rameau und Couperin. Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel war in mancher Hinsicht origineller und revolutionärer; gleichwohl erreichte er niemals das Format des Vaters. Hingegen war er ein Brückenbauer von Johann Sebastian Bach zu Haydn, Mozart und Beethoven, was wir ebenfalls überaus schätzen müssen.

Warum hast du dich als Interpret nicht mit Carl Philipp Emanuel beschäftigt? Da hätten sich doch zwei originelle Köpfe getroffen. Schwer zu sagen. Vielleicht komme ich noch dazu. Aber Carl Philipp Emanuel ist wirklich eine andere Welt, die intensive Beschäftigung und ergo genaues Studium erfordert. Sein Traktat *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* ist für mich übrigens das wichtigste Musikbuch aller Zeiten, das ich wie die Bibel gelesen habe und weiterhin lese.

Fazit zu diesem Thema: Man kann nicht verlangen, dass das Neue immer neuer werden muss. Auch Mozart ist nicht besonders originell, Haydn und Beethoven sind weitaus origineller. Und doch ist Mozart auf andere Weise unvergleichlich.

Die Themen, die Melodien, die Kantabilität, die Proportionen ... Genau. Mozart ist ein phantastischer Melodiker, vielleicht der größte überhaupt neben Schubert. Er ist zudem ein wunderbarer Klangzauberer. Wenn wir aber etwa die Klaviersonaten betrachten, so sind sie häufig relativ schematisch gebaut und keineswegs revolutionär.

Generell: 500 Jahre abendländische Musik: ein Hochplateau. Dann wieder Ebene? Es gibt auch an anderen Orten Musik. So bin ich etwa überaus fasziniert von der indischen klassischen Musik, die eine Kunstmusik ist, die mit anderen Tonskalen, mit Viertel- und Achteltönen und sehr komplexen Rhythmen operiert. Bemerkenswert ist hier wiederum, dass die europäische klassische Musik zwar in Fernost (Japan, China, Südkorea) sehr großes Interesse erweckt und Widerhall findet, jedoch in Indien viel weniger rezipiert wird. Warum? Weil Indien über eine eigene sehr reichhaltige Musikkultur verfügt.

Kann sich die indische klassische Musik in puncto Spiritualität mit der westlichen vergleichen lassen? Ich bin kein Spezialist. Aber ich empfinde sie als sehr geistig und spirituell. Im Westen stammen die Wurzeln dieser Spiritualität aus der Kirchenmusik, der Gregorianik.

Weshalb nun aber diese Begeisterung für die abendländische Musik in Japan, in China? Schwer zu beantworten, denn Chinas Folklore ist sehr interessant, und Japan kennt ebenfalls eine eigene Musikkultur. Aber diese Musik fungiert meist als Hofmusik – sie dient dem rituellen Zeremoniell. Andererseits erklingt etwa Beethovens *Neunte* in Japan im Dezember mehrere Tausend Mal.

Gibt es also doch etwas Universales in der klassischen abendländischen Musik, das den Menschen schlechthin anspricht? Vermutlich. Diese Musik ist dazu prädestiniert, immer wieder von Neuem gehört zu werden. Nehmen wir die Literatur: Da gibt es keinen so starken Wiederholungsdrang, auch

wenn ich mit zunehmendem Alter trotz des anhaltenden Interesses für neue Literatur immer häufiger zu den »alten Freunden« zurückkehre. Man liest sie mit der steigenden Anzahl an Jahresringen und der damit verbundenen reicheren Erfahrung anders. Das gilt auch für die bildende Kunst: Dasselbe Bild erscheint plötzlich in anderem Licht.

Nochmals: Wie »universalisierbar« ist das musikalische Erleben und Erlebnis? Ich glaube, dass wir darüber – auch von Seiten der Wissenschaft – einfach noch zu wenig wissen. Nehmen wir einmal die emotionale Beanspruchung. Ich weiß ganz genau, wo ich in einer Schubert-Sonate die sprichwörtliche Gänsehaut bekomme. Aber dann erfahre oder merke ich, dass andere Menschen – unter ihnen auch ausübende Musiker – anderswo gepackt und ergriffen werden.

Nehmen wir die Überleitung zur Reprise des ersten Satzes von Schuberts c-Moll-Sonate, wo es brodeln und murmeln: die reinste Gänsehaut. Absolut! Fürchterlich im eigentlichen Wortsinn ist diese Stelle. Als Interpret möchte ich natürlich, dass das Publikum adäquat reagiert. Aber dies bleibt oft ein frommer Wunsch. Der Erfolg ist nicht garantiert.

Alles auch eine Frage der Kontraste und des Maßes. Gänsehaut ist doch eher der Ausnahmezustand. Musik als zeitlich ablaufendes Drama zeigt ein komplexes Muster von Verlaufskurven auch in Sachen der Emotionalität. Zum Beispiel: Kommt ein Freund und sagt mir, bitte spiele mir die 25. Variation aus den *Goldberg-Variationen*. Ich sage ihm: »Wenn du es willst. Du verstehst aber etwas grundsätzlich falsch. Gewiss ist die 25. Variation etwas absolut Wunderbares. Aber darf man sie aus ihrem Kontext lösen?« Es ist entscheidend, wo diese Variation platziert ist – sie braucht im Konzert einen »Vorlauf« von annähernd einer Stunde. Anders gesagt: Ein solcher Höhepunkt basiert auf seinen Voraussetzungen, er muss aufgebaut werden, kann und soll nicht innerhalb einer Sekunde »abgerufen« werden.

Man muss den Musikfreunden solche Erfahrungen nahebringen, was viel schwieriger geworden ist, seit immer weniger Kinder – jedenfalls in Europa – ein Instrument erlernen. Erziehung und Erfahrung sind wichtig, natürlich. Andererseits gibt es auch sogenannte einfache Menschen ohne große

Vorbildung, die plötzlich zutiefst berührt sind von der Musik und jenen magischen Stellen, über die wir gerade sprechen. Manchmal kann zu viel Reflexion auch hinderlich sein. Freilich ist es kein Nachteil, wenn Leute, die die c-Moll-Sonate schätzen, auch wissen, dass Schubert die *Winterreise* komponiert hat. Ebenfalls ist es nützlich, Goethes *Erlkönig* gelesen zu haben und Schuberts Vertonung der Ballade zu kennen, wenn man den vierten Satz dieser Klaviersonate anhört.

Das gilt mutatis mutandis auch für die Musikerinnen und Musiker – für die Aufgabe der Interpretation. Sicher, wobei der Umgang mit dem Text interessant ist. Wenn wir ein Notenbild von Bach mit einem von Chopin vergleichen, so fällt auch dem Laien sofort auf, dass Bach kaum Instruktionen erteilt, während Chopin extrem detailliert Spielweisen vorschreibt. Bach sagte seinen Schülern, wie er's wollte. Sie gaben die Anweisungen weiter, und so wurden sie unter Kennern wie Liebhabern der Epoche gewissermaßen zum Allgemeingut. Chopin war selbst ein hervorragender Pianist, doch er lebte in anderen Zeiten. Er schrieb für die Publikation, für die Editionen der Werke, deshalb wollte er Käufer und Spieler exakter informieren.

In der Romantik beansprucht die Subjektivität einen viel größeren Raum – Stimmungen, Ideen, Assoziationen verdichten sich im Stück und wollen als Anleitung zur Wiedergabe erkannt sein. Die Komponisten der Romantik geben viel genauere Instruktionen und Hinweise als ihre Vorgänger. Trotzdem spielen nicht alle Interpreten gleich, denn der Spielraum ist immer noch groß genug. Anders gesagt, man kann aus den Details im Notenbild nicht schließen, dass dadurch eine größere Uniformität der Interpretationen aufkäme. Zum Glück! Sonst wäre es ja furchtbar langweilig. Man darf allerdings nicht außer Acht lassen, dass die Bezeichnungen, selbst wenn sie sehr genau sind, nur eine begrenzte Aussagekraft haben. Ziehen wir Bartók heran. Er war ein fabelhafter Interpret seiner Werke. Die Partituren geben ganz genaue Anweisungen zum Tempo, nicht nur in Form von Metronomzahlen. Doch wenn wir seine Aufnahmen hören, bemerken wir wunderbare Freiheiten; sie sind kein Abbild dessen, was der Schöpfer notiert hat. In diesem Punkt ist mir Bartók ein großes Vorbild: Freiheit und Genauigkeit, dazu aber Rubato und Parlando – so, wie man spricht.

Aber du selbst legst es ja nicht darauf an, Bartók so zu spielen, wie Bartók selber spielte – also als Imitation. Nein. Manche mögen das tun. Aber in jeder ernst zu nehmenden Interpretation spielt die Persönlichkeit des Interpreten mit. Zugleich weiß ich natürlich, wie Bartók seine Werke spielte, und ich weiß es sogar dann, wenn – wie im Fall seiner Sonate – keine Aufnahmen vorliegen. Neben der musikalischen ist mir auch die ungarische Sprache vertraut, die Betonungen, die Akzente, die starken und die leichten Hebungen usw. Das alles findet Eingang in das Spiel. Ich habe festgestellt, dass Pianisten, die kein Wort Deutsch können, bei Bach oder Beethoven enorme Fehler machen: in der Akzentuierung, in der Phrasierung usw. Sie erkennen nicht, dass der Komponist zwar universelle Musik schreibt, doch zugleich auf Deutsch denkt. Debussy denkt auf Französisch, Verdi auf Italienisch. In den Opern ist das spontan greifbar; in der Instrumentalmusik bereits viel weniger. Mozart denkt halb deutsch, halb italienisch. Leoš Janáček war besessen von der tschechischen Sprache. Manchmal höre ich englische Sänger, die *Herzog Blaubarts Burg* singen. Ein Kritiker attestiert ihnen ein herrliches Ungarisch. Derselbe Kritiker versteht aber kein Wort Ungarisch ... So einfach geht es nicht. Die große Cecilia Bartoli ist so skrupulös, keine deutschen Lieder zu singen, weil sie sich in der deutschen Sprache nicht genügend sicher fühlt. Andere machen alles, querbeet, ohne jede Selbstkritik.

Repertoire

Kommen wir zum Repertoire. Beethovens Klaviersonaten hast du relativ spät zur Aufführung gebracht und aufgenommen. Eine sehr bewusste Entscheidung. Ich wollte wirklich Erfahrungen akkumuliert haben. Beethoven war die härteste Nuss. Besonders die mittlere Periode mit der *Waldstein-Sonate* und der *Appassionata*. Ich brauchte viel Zeit, um den Tonfall der *Appassionata* zu treffen. Lange Jahre stand ich unter dem Einfluss von Richters Aufnahmen. Heute habe ich ein distanzierteres Verhältnis zu ihnen, vieles gefällt mir gar nicht mehr. Aber einst! Unglaublich, das Finale der *Appassionata*, dieses »Presto impossibile« ...

Rein technisch gesehen ist die Sonate ja nicht kapital schwierig. Doch. Und wie! Man kann die verminderten Septimen-Läufe zu Beginn des ersten Satzes im Wohnzimmer hundertmal richtig spielen, und im Konzert gehen

sie plötzlich daneben. Warum? Weil man Angst hat. Angst aber ist Psychologie. Manche junge Leute spielen bereits alles, auch musikalisch Schwierigstes, ohne vom Gehalt eine Ahnung zu haben. Für mich ist das eine Haltung der Respektlosigkeit und der Frechheit. Die Jugend fürchtet sich vor gar nichts mehr, es fehlt ihr an Ehr-Furcht.

Woher kommt das? Von den Lehrern, von den Eltern, von den Managern. Kürzlich wollte mir ein 14-Jähriger Liszts *Dante-Sonate* vorspielen. Ich weigerte mich, das anzuhören, weil er die *Göttliche Komödie* nicht kannte. Umgekehrt gibt es Werke, die sich auch für Jüngere und junge Super-techniker sehr gut eignen. Ich habe das am eigenen Leib erfahren.

Wie steht es mit der klassischen Moderne? Und mit zeitgenössischer Musik? Schönbergs Klavierkonzert hast du nie gespielt. Ehrlich gesagt: Dieses Stück gefällt mir nicht so sehr. Überhaupt ist mein Verhältnis zu Schönberg etwas problematisch. Freilich respektiere ich ihn. Aber Alban Berg packt mich viel mehr. Von Schönbergs Klavierwerk führte ich bis auf op. 33 alles auf. Ich experimentierte mit mir selbst, um zu erfahren, wie mir damit und dabei geschah. Daraufhin verabschiedete ich mich von Schönberg. Was Zeitgenössisches betrifft, so ist vieles einfach schwer vereinbar mit der Art, wie ich Klavier spiele, mit dem, was ich unter Anschlagkultur und Klangsinne verstehe. Wenn nun ein Komponist verlangt, das Instrument mit Brachialgewalt zu traktieren, muss ich passen. Nur wenige Interpreten beherrschen sowohl den klassischen wie den zeitgenössischen Stil. Heinz Holliger ist etwa eine große Ausnahme. Mir ist wohl bewusst, dass man mit neuer Musik bei den Kritikern leicht Begeisterung auslösen kann.

Hat sich dein Repertoire eigentlich in den letzten 40 Jahren grundlegend verändert? Es hat sich entwickelt und ergänzt. Bach als Vaterfigur und die Wiener Klassik bleiben tragende Säulen. Später kam Janáček hinzu, der wunderbare Musik geschrieben hat. Bartók ist immer präsent. Der böhmischen Musik – Dvořák, Smetana – bin ich repertoiremäßig etwas später begegnet, gefördert durch Rafael Kubelik. So lernte ich Dvořáks Klavierkonzert kennen, auch Solowerke von Smetana und Janáček. Wenn ich einen Komponisten wirklich liebe und schätze, habe ich immer den Wunsch, sein ganzes Werk aufzuführen. Aber dies ist meist ein Ding der Unmöglichkeit.

Nochmals zurück zum Thema Schwierigkeiten, Reife, Angst. Sind die *Goldberg-Variationen* nicht viel schwieriger als die *Appassionata*? Man kann die beiden Werke nicht vergleichen. Eine große Beethoven-Sonate ist eindeutig und auf einen bestimmten Charakter ausgelegt. Überdies hat Beethoven extrem genau notiert. Und trotzdem hört man die Werke häufig so schlecht. Warum?

Weil die Pianisten zu wenig intelligent sind. Manchmal berufen sie sich – wie gewisse Dirigenten der historischen Aufführungspraxis – stur auf Metronomangaben. Aber so einfach ist das nicht. Rubato und Organisation im Ganzen, die Übergänge, die Überleitungen – all das muss etwa bei der *Appassionata* beachtet sein, damit das Werk seinem Geist entsprechend vermittelt wird.

Musikalische Übergänge: Aber das gilt ja eigentlich überall. Auch etwa bei Chopin. Sicher. Chopins b-Moll-Sonate ist auch darin ein sehr schwieriges Werk, und dasselbe gilt für die Balladen.

Nehmen wir einen anderen Komponisten wie Busoni. Wie ist dein Verhältnis zu ihm? Ein sehr interessanter Künstler! Ich nenne die Toccata, die ich studiert, wenn auch nicht aufgeführt habe. Oder die Sonatinen und die Elegien. Wunderbar. Für das kolossale Klavierkonzert kann ich mich hingegen nicht sonderlich begeistern. Es ist in sich unausgeglichen – nach der Tarantella die Chorpartien: Musste das sein? Es gibt Spezialisten, die sich hier vielleicht besser auskennen. Aber das ist ihre Sache. Leidenschaftlich gern spiele ich seine 2. Violinsonate und die *Fantasia contrappuntistica* für zwei Klaviere.

Hast du selber komponiert? Ich habe es versucht. Aber mehr als Kadenzten habe ich nicht fertiggebracht. Offenbar fällt mir schlicht nichts ein. Doch ich glaube, sehr genau und gut zu wissen, was große Musik ist.

Das Werk – und der Komponist

Der Wege zum Werk sind viele, doch Vorbereitung tut not. Andererseits wird der Komponist nicht als alleinige Autorität darüber befinden wollen oder dürfen, wie ein Stück zu spielen ist. Legte etwa Bartók autoritär fest, wie es zu klingen

habe, dann hätte sein Stück gegen den Komponisten mehr recht, auch anders interpretiert zu werden. Das sind sehr interessante, aber sehr schwierige Fragen. Bartók wäre allerdings der Erste gewesen, der gesagt hätte, es gebe mehrere Wege. Als Gegenbeispiel mag mein ehemaliger Lehrer György Kurtág dienen, den ich als den größten lebenden Komponisten erachte. Kurtág ist viel weniger tolerant als Bartók. Er geht bei der Notation noch weiter als Bartók, indem er zusätzliche Zeichen erfindet – etwa zur Tonlänge, Zwischendauern innerhalb von Viertel- oder Achtelnoten. Doch niemals genau notierbar ist der erwähnte Sprachgesang, die Deklamation, die Rhetorik. Wie wir sprechen. Wir sprechen ja alle anders – verlängern eine Silbe, akzentuieren hier oder dort, heben oder senken die Stimme usw. Bartók versuchte, so genau wie möglich zu sein, was irgendwann utopisch wird. Gegenüber Sándor Végh äußerte er einmal: »Ich notiere für Menschen, die nicht so musikalisch sind wie Sie. Sie brauchen diese ungemein detaillierten Angaben nicht. Sie empfinden das, was ich geschrieben habe, mit ihren eigenen Instinkten.«

Nochmals kurz zu Kurtág. Wäre es möglich, dass er dich in deinem Spiel korrigiert, wenn du seine Stücke aufführst? Natürlich. Wenn ich ihm etwas vorspiele, kommentiert er jeden Ton. Er ist grundsätzlich mit keinem Ton zufrieden, kann die Töne aber wunderbar vorsingen oder auf dem Klavier wiedergeben. Das geht dann schon fast nahtlos über in einen Seelenzustand. Kurtág ist ein extrem intensiver Mensch. Diese Intensität nachzuempfinden ist schwierig bis unmöglich. Es müsste zu Verkrampfungen führen. Wenn nun jemand Kurtág vorspielen möchte, ist er selbst immer dazu bereit, stunden-, manchmal tagelang mit dem Interpretieren zu arbeiten. Manchmal sage ich mir und frage mich: »Gott erhalte den 90-jährigen Herrn Kurtág noch bis er 120 sein wird. Was passiert dann mit diesem Werk, wenn nur es noch da sein wird und er nicht mehr?«

Es wird gespielt werden, und es wird verschieden gespielt werden, weil es, wie gesagt, »mehr« ist als das, was der Komponist damit gewollt und bezweckt hat. Mir ist unglaublich wichtig, Manuskripte und Faksimiles zu studieren. Dadurch verstehe ich viel mehr von den Kompositionsprozessen, von den Seelenzuständen des Komponisten. Der gedruckte Notentext ist bereits eine völlig gereinigte und bereinigte Fassung. Ebenfalls sind für mich Aufnahmen interessant, auf denen ein Komponist sein Werk dirigiert

oder spielt – zumal dann, wenn es sich zugleich um so herausragende Pianisten wie Bartók oder Rachmaninow handelt. Das setzt Maßstäbe. Oder auf einem anderen Gebiet: Wenn Thomas Mann eine seiner Novellen selbst vorliest, ist das sehr aufschlussreich – auch im Vergleich zur Aufnahme eines Schauspielers. Schauspieler tendieren beim Vorlesen oft zum Pathos. Muss das sein?

Kurtág war ja vor allem auch dein Lehrer für den Umgang mit anderen Komponisten. Wie ging das vonstatten? Im Umgang mit Bach, Beethoven oder Schubert war er zwar ebenfalls auf Genauigkeit bedacht, aber insgesamt doch viel freier. Er recherchierte und suchte nach Lösungen, nach Klängen. Das gilt übrigens auch für meinen Freund Heinz Holliger und seine eigenen Stücke. Anders als Kurtág ist er viel lockerer im Umgang mit anderen Interpretationen. Bei all der irrwitzigen Schwierigkeit seiner Stücke gibt es von ihm keinen Imperativ: »So muss es sein.« Das hat freilich auch damit zu tun, dass Heinz auch ein praktizierender Musiker ist.

Etwas Pragmatik schadet nicht, auch deshalb, weil eine Interpretation noch von vielen Unwägbarkeiten und Zufällen begleitet wird, die nicht direkt mit dem musikalischen Verstehen zu tun haben. Nehmen wir an, ich muss oder will ein Werk zu einem bestimmten Datum aufführen. Dann steht die Frist fest. Man muss sich einrichten, so gut es eben geht. Mit Kurtágs Ansprüchen gelangt man nie zum Ziel. Kurtág komponiert seit vielen Jahren seine erste Oper *End Game* nach Samuel Beckett. Vielleicht wird er damit nie fertig werden. Die Oper könnte auch heißen: »Warten auf Kurtág«.

Wie gehst du für dich selbst vor? Ich setze mir keine Deadlines. Aber andererseits weiß ich, dass eine Interpretation eines Tages präsent und aufführungsbereit sein muss. Daran führt kein Weg vorbei. Es geht um Kompromisse zwischen dem Ideal und einer sinnvollen Praxis. Hingegen würde ich niemals sagen: »Ich muss das B-Dur-Konzert von Brahms in zwei Wochen lernen.« Das wäre fürchterlich, wenn auch manche Pianisten so vorgehen.

Nochmals zu den Komponisten und zur musikgeschichtlichen Entwicklung. Von Bachs Objektivierung des Geistes zu Beethovens Subjektivierung seiner Ausdrucks- und Erscheinungsweisen, das heißt doch auch: von einer religiös und

theologisch fundierten Ordnung und Ortung in Gott zu den vom Menschen gestifteten Erlebensräumen. Was bedeutet das für dich? Was mich bei Bach wohl am meisten berührt, ist diese einfache, ungekünstelte Frömmigkeit – eine völlige Ichlosigkeit fernab jeder Egozentrik. Bach ist ein im Glauben verwurzelter Mensch, der für Gott und seine Gemeinde schreibt. Das ist zugleich seine Pflicht. Bach wusste durchaus, wer er war und was er konnte. Aber er komponierte nicht im Blick auf die Nachwelt oder den historischen Ruhm in alle Ewigkeit. Er tat, was er musste: Jeden zweiten Sonntag eine neue Kantate parat stellen. Seine Selbstlosigkeit erinnert mich an die florentinische Renaissance oder an das Mittelalter mit den großen Kathedralen. Wer kennt deren Architekten? Deren Steinmetze und Bildhauer? Schon Haydn und Mozart und dann erst recht Beethoven pflegten ein anderes Verhältnis sowohl zu sich selbst wie zu ihrer Berufung. Bei ihnen setzt der Prozess der Subjektivierung ein, der natürlich auch mit einschneidenden gesellschaftlichen Veränderungen einhergeht.

Aber Bachs Erbe war auch in der und für die Wiener Klassik präsent und in vielem maßstäblich. Das stimmt. Man darf nicht vergessen, dass Kirchenmusik auch in der Wiener Klassik einen besonderen Rang einnahm. Alle wollten Musik für die Kirche schreiben und Kirchenmusiker werden. Schubert bemühte sich – und wurde abgelehnt. Mozart bedeuteten seine Messe in c-Moll sowie das Requiem enorm viel. Beethovens *Missa solemnis*, Haydn mit seinen späten Messen oder den Oratorien *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* – das war alles fundamental wichtig und wäre ohne das Erbe Bachs und Händels nicht denkbar gewesen. In diesem Zusammenhang überlege ich manchmal: Die Krise der sakralen Musik von heute hat wohl auch damit zu tun, dass die Kirchen in der gegenwärtigen Gesellschaft keine zentrale Rolle mehr spielen.

Wie siehst du das Verhältnis zwischen der Kirchenmusik und der Instrumentalmusik bei Bach? Man kann beide nicht trennen. Die sakrale Musik enthält sehr viele »weltliche« Elemente: Tanzsätze wie Menuette, Bourrées usw. Die Instrumentalmusik umgekehrt – das *Wohltemperierte Klavier*, die Solosonaten und Partiten für Violine, die Suiten für Cello, die *Goldberg-Variationen* – sie alle enthalten Sätze, die auch aus den Passionen oder aus den Kantaten stammen könnten (zum Beispiel ist die h-Moll-Fuge aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers* mit dem Kyrie der h-Moll-

Messe verwandt; der Schlusssatz der *Französischen Ouvertüre*, »Echo«, zitiert den Chorsatz »Sein Blut komme über uns und unsre Kinder« aus der *Matthäuspassion*.) Wenn man ein Klavierkonzert von ihm spielt, weiß man: Dieser oder jener Satz ist aus einer Kantate, etwa »Ich steh' mit einem Fuß im Grab«. Vor diesem Hintergrund muss das entsprechend gespielt und gestaltet werden.

Ist es nicht eher ungewöhnlich, dass bereits der junge Pianist András Schiff sich vor allem mit Bach zu beschäftigen begann und die »Sturm-und-Drang«-Periode mit Chopin oder Schumann oder Liszt ziemlich bewusst übersprang? Ich empfand Bach immer als befreiend. Seine sogenannte Strenge erweist sich vielerorts als Täuschung. Dadurch, dass Bach so wenig vorschreibt – kaum Tempi, keine dynamischen Befehle, keine Phrasierung, keine Artikulation –, ist er für junge Menschen sehr interessant: Man kann sich in ihm und durch ihn ausdrücken! Mein Lehrer George Malcolm beflügelte diese Freiheit. Pointiert gesagt: Man kann eine Fuge von Bach in zehn verschiedenen Tempi spielen, und das Resultat ist meistens beeindruckend. Wenn du Chopin erwähnst: Er erlaubt viel weniger Freiheit. Die Leute irren, wenn sie glauben, nur weil Chopin ein Romantiker sei, könne man mit ihm willkürlich umgehen. Welch ein Irrtum! Die kleinste Übertreibung kann zur Geschmacklosigkeit verkommen. Bei Bach fühlte und fühle ich mich eher wie ein Fisch im Wasser.

Wie muss man sich das bei deinen Vorbereitungen, beim Üben vorstellen? Ich beginne jeden Tag mit Bach – meistens etwa eine Stunde. Früher quälte ich mich durch Czerny-Etüden. Das war selbstredend nicht sehr geistesfördernd. Andererseits muss man da durch: Fingersätze einer B-Dur-Tonleiter, chromatische Terzen usw. Das harte Brot des Lernens. Später entdeckte ich, dass ich mein »Training« besser mit Bach starten konnte – ein Labsal für Körper, Seele und Geist. Die Beweglichkeit profitiert enorm, etwa bei der *Goldberg-Variation*, wo sich die Hände kreuzen. Für mich ist dies reine physikalische Freude – so lange man nicht unter Arthritis leidet.

Malcolm hätte dich auch aufs Cembalo einschwören können. Ausgerechnet der große Cembalist sagte mir, es sei überhaupt nicht wichtig, auf welchem Instrument Bach gespielt werde. Selbstverständlich sind die Stilkennt-

nisse Voraussetzung für eine gute Interpretation – und gerade im Falle der Barockmusik kommt viel Improvisatorisches hinzu, befreiende Elemente.

Wo endet die Freiheit des Improvisierens und Verzieren? Ich finde, die Grenze ist etwa mit Beethoven erreicht. Selbst in eine frühe Beethoven-Sonate improvisiere ich keine Verzierungen hinein, mit Ausnahme der Sonaten op. 49, hingegen bei Haydn oder Mozart auf jeden Fall, weil wir von den Quellen wissen, dass dies zum Stil gehört. Bach verleiht diese Freiheit selbst. Betrachten wir nur die Sarabanden der *Englischen Suiten*: Bach schreibt manche Verzierungen aus und gibt uns damit Modelle für die Wiederholungen. Man muss die Repetition anders schattieren, anders phrasieren. Altbackene, puristische Philologen begreifen das nicht. Bis vor einiger Zeit hieß es im Unterricht: Spiele die Längen der Noten, wie sie auf dem Papier stehen. Hinzugefügte Triller, Doppelschläge, Kadenz sind absolut verboten. Hätte man aber früher schon die Bücher von Carl Philipp Emanuel Bach oder Leopold Mozart gelesen, so hätte man gemerkt, dass Philologie, Phantasie und Geschmack zusammengehören. Leider gleicht der Musikunterricht an manchen Instituten immer noch dem Programm eines Polizeistaats. Furchtbar.

Ist es besonders schwierig, Bach auswendig zu spielen? Man sagt das gemeinhin. Ich habe das nie so empfunden, weil ich glücklicherweise ein gutes Gedächtnis habe, das bei Bach ideal funktioniert. Für mich sind zeitgenössische Stücke viel schwieriger. Das hat vermutlich auch mit der fehlenden Motivation zu tun. Als über 60-Jähriger will ich lieber noch *Die Kunst der Fuge* erlernen und spielen, wahrscheinlich mit den Noten. Das ganze Werk auswendig – dafür bin ich zu alt. Das Gehirn hat eine gewisse Kapazität, sie ist bei mir auch deshalb erreicht, weil ich die Dinge, die in meinem Kopf sind, weiterhin dort behalten möchte.

Was spricht denn dagegen, mit den Noten zu spielen? Richter etwa tat dies in späteren Jahren häufig. Es spricht nichts oder wenig dagegen, abgesehen von den Imponderabilien mit Hingucken oder Umblättern.

Wichtig ist auch, dass die polyphonen Strukturen unangestrengt hörbar gemacht werden. Das betrifft dann insbesondere die Artikulation, die den Duktus des Sprechens herbeiführen muss. Hinzu kommt die Lebendigkeit der Musik,

die sich durch ihren tänzerischen Charakter ausdrückt. Ich möchte Musik sprechen und singen oder auch tanzen lassen.

Es gibt ja viele Sätze gerade in den Suiten, die sich dafür hervorragend eignen. In den Suiten wie auch im *Wohltemperierten Klavier*. Viele Musiker vergessen, die tänzerischen Elemente zu berücksichtigen. Ein Stück im Dreivierteltakt beispielsweise: Nicht jeder Schritt, nicht jede Viertelnote ist gleich. Getrennte, also ungebundene Noten hält man ein wenig länger als die Hälfte ihrer notierten Werte. Daraus ergibt sich das so wichtige Atmen und Pulsieren der Musik. Die Eins ist nicht durchweg betont. Wo sind die »guten«, wo die »schlechten« Takteile? Darüber muss man viel nachdenken. Der geschriebene Notentext sagt weder bei Bach noch bei Haydn oder Mozart, wie lang die Töne tatsächlich sind. Carl Philipp Emanuel Bach oder auch Leopold Mozart beschreiben ganz genau, was zu tun ist.

Gibt es andere Bach-Interpretationen, die du akzeptieren kannst? Warum nicht? Ich bin sehr offen. In meiner Jugendzeit war ich stark von Glenn Gould beeinflusst, später immer weniger. Edwin Fischer wurde dann sehr wichtig, und das hält bis heute an: Seine Attitüde, seine innere Einstellung finden mein Gefallen. Gould, der Technologie-Freak, zerlegte für seine Aufnahmen die Stücke in Dutzende von Takes und setzte dann die Schnipsel zum Ganzen zusammen. Das ist mir fremd. Ich spiele das Stück dreimal, und das war's dann, selbst wenn ich nicht die absolute Perfektion erreiche. Gould musizierte hingegen wie ein Filmregisseur: Die Arbeit im Studio war für ihn absolut zentral.

Habt ihr euch jemals getroffen? Einmal spielte ich in Toronto die *Goldberg-Variationen*, die vom Radio übertragen wurden. Gould hörte die Sendung. Wir lernten uns kennen, er kommentierte sehr genau und war überaus freundlich. Neben Pianisten haben mich auch Musiker wie Pablo Casals sehr beeindruckt.

Wie bereitest du dich auf deine Konzerte vor? Es steckt nicht nur viel Arbeit dahinter, es ist weiterhin Schwerarbeit, praktisch von Tag zu Tag. Das stimmt schon. Man lese die Biographien von Rubinstein, Menuhin, Casals, Cortot: Sie spielten alle über 200 Konzerte pro Jahr. Gewiss, das Reisen war anders. Man reiste mit der Bahn oder mit dem Schiff, kriegte keinen Jetlag und

musste sich nicht an Flughäfen herumquälen. Trotzdem: Chapeau! Für mich gilt: Kein Konzert am Reisetag. Es kann so viel schiefgehen. Zudem sind meine Ohren und meine Seele am neuen Ort noch nicht ganz »da«. Körperliches Wachsein und Präzision sind sehr wichtig, das heißt: keinen Alkohol vor dem Konzert (nachher schon), aber gutes Mittagessen und eine Siesta – was heute immer schwieriger wird, weil selbst die besten Hotels nicht gefeit sind gegen Lärm. Ich gehe früh in den Saal, bereite mich innerlich vor. Der erste Ton ist enorm bedeutungsvoll.

Was heißt das konkret? Ich lebe bereits das Konzert, bevor überhaupt der erste Ton erklingt. Die Musik muss aus der Stille, aus der Ruhe kommen. Die physische Präsenz kommt natürlich hinzu, wenn man die *Goldberg-Variationen* oder das *Wohltemperierte Klavier* gut spielen will. Als Jugendlicher verstand ich davon noch wenig, merkte indes bereits, dass ich die Fähigkeit habe, mich zu fokussieren und zu konzentrieren. Man kann das übrigens trainieren. Goethe beschrieb Beethoven als kompakt, entschlossen, gesammelt. Dasselbe gilt auch beim Üben. Es müssen nicht acht Stunden sein. Sobald ich Müdigkeit verspüre, breche ich ab. Ich forciere nicht, mache mir lieber einen Espresso oder lese ein paar Seiten aus einem guten Buch.

Woher kommt dein fabelhaftes Gedächtnis? Ach, es ist nicht so fabelhaft. Wohl mehr eine glückliche Fügung. Ererbt ist es nicht und für neue Musik wenig tauglich. Das Auswendigspielen bringt viele Vorteile mit sich. Man muss nicht in die Noten schauen, was ermüden kann. Man kann die Augen schließen und sich besser konzentrieren. Wie lerne ich? Zuerst lese, studiere und analysiere ich ein Werk ausschließlich vom Notentext her. Erst nach diesem Prozess gehe ich zum Klavier, schließlich werden die Noten nicht mehr benötigt.

Wie steht es mit dem inneren Gehör? Ziemlich gut. Ich höre ein Stück bereits, wenn ich es lese. Beim Spielen etwa einer Schubert-Sonate sehe ich nicht den Notentext mit dem inneren Auge mit Seitenzahlen oben und unten, es ist kein fotografisches Gedächtnis. Alles verläuft auditiv. Man hört Klänge, Strukturen, Harmonien, Modulationen – den ganzen Reiseplan. Bei Bach höre ich besonders die einzelnen Stimmen. Seine Musik ist nicht simpel linear; ich höre also etwa drei bis sechs »Texte« zusammen.

Wie übst du? Sehr bewusst. Ich übe effizient, ökonomisch. Das lernte ich bei Ferenc Rados. Nur keine Zeit verschwenden! Konzentration und Intelligenz! Keine Mechanik! Keine Motorik! Im Konservatorium hört man oft Schreckliches. Eine schwierige Passage bei Chopin wird 250-mal fortissimo prestissimo gespielt. Resultat: Es wird immer schlechter. Zuerst sollte man langsam üben. Ein Idiot, wer Chopins Etüden op. 25 Nr. 6 oder op. 10 Nr. 2 sowie die Fuge aus Beethovens *Hammerklaviersonate* im vollen Tempo zu üben begänne. Die Lautstärke ist erst zu zügeln. Musikalische Einheiten und Phrasen müssen gleich richtig gebildet werden. Bei Phrasierungen und Artikulationen muss immer auch die Tongebung beachtet sein. Wenn man Tonleitern übt, sind die Fingersätze wichtig, aber auch da mit dem Blick auf den Klang. Beim Klavier ist dies besonders heikel, weil man meistens mehr als einen einzigen Ton spielt. Die Kunst des Klavierspiels besteht in der bestmöglichen Verteilung oder Balance der Stimmen. In einem sechs-, in einem achttimmigen Akkord gibt es nicht zwei Töne, die gleich sind. Das ist sehr schwierig, aber polyphon zu hören, ist oberstes Gebot. Diese Verhältnisbestimmung beginnt beim Üben.

Die genaue Analyse des Stücks geht diesem Prozess des Handwerks voraus. Sicher. Nehmen wir den Beginn von Beethovens 4. Klavierkonzert. Der erste Akkord ist achttimmig. Er muss ausbalanciert werden. Welche Töne – nämlich *g*, *h* und *d* – müssen auf welche Weise in den verschiedenen Lagen zur Geltung kommen? Wird der Akkord bloß gedrückt, klingt er schrecklich. Grundsätzlich gilt: Man muss die Klänge von unten, von den Fundamenten her aufbauen. Deshalb ist es auch legitim, dass die linke Hand einen Bruchteil früher als die rechte spielt, wie es große Pianisten früher getan haben. Heute gilt dies als Sakrileg, aber es ist doch völlig einsichtig, dass das Ganze eine konstruktive Seite hat – einer Pyramide gleich, die nach oben zieht.

Haydn und Beethoven

Wie ist eigentlich Haydn zu spielen? Haydn ist von Bach gar nicht so weit entfernt. Aber: Sein langes Leben gestattete ihm, die Entwicklung des Instruments genau zu verfolgen, und er nahm an dessen Evolution regen Anteil. Die frühen Stücke sind für das Cembalo, dann hat er allmählich für verschiedene Typen des Fortepianos geschrieben – zuerst für das Wiener

Modell, später für englische Instrumente, die viel kraftvoller klingen und einen größeren Gesamtumfang der Tastatur aufweisen. Haydn lernte sie in London kennen, wo er seine größten Erfolge feierte. In der relativ frühen Sonate in c-Moll findet man erstmals Anweisungen wie »crescendo«, »diminuendo«, »forte«, »piano« – man begreift, dass das Werk bereits nicht mehr für das Cembalo gedacht ist, auf dem eine solche Dynamik undenkbar wäre, sondern für den Hammerflügel. Schon hier muss man sehr genau und deutlich artikulieren und phrasieren. Allerdings gilt dies auch für die Messen und die Sinfonien, die ich sehr gerne dirigiere. Die vielen Sechzehntelpassagen der ersten Violine dürfen nicht einfach heruntergespielt werden. Sie müssen ausformuliert sein. Dasselbe gilt für das Klavier. Manchmal sind drei Töne zu binden und die nächsten drei zu trennen; manchmal ist es umgekehrt. Zu beachten sind hier natürlich auch die harmonischen Entwicklungen.

Verzierungen sind erlaubt, ja erwünscht? Das kann man so sagen. Nehmen wir die Fermaten: Haydn erwartet hier nicht das »Sitzenbleiben« des Interpreten, einen Stillstand, sondern eine kleine Improvisation. Das führt uns zu Haydn als dem Großmeister der Rhetorik. Seine Musik spricht viel mehr, als dass sie singt. Wir finden auch kaum große, weite Melodien und Melodiebögen, sondern eher kleinräumige Motive und Zellen. Daraus profitierte vor allem Beethoven als ähnlich prononcierter Baumeister.

Welche Bedeutung hat Beethoven für dich? Man kann sie kaum überschätzen. Heute gebe ich Beethoven den Platz vor Mozart, weil Beethoven mehr am Existenziellen rührt. Bei seinen allergrößten Werken empfinde ich ähnlich wie bei Bach etwas Metaphysisches und Kosmisches. Die späten Sonaten, die *Diabelli-Variationen*, die Streichquartette und die *Missa solemnis* – da öffnen sich unglaubliche Weiten. Natürlich mag diese Einschätzung subjektiv sein. Eine Randbemerkung: Als junger Mensch hatte ich keinerlei Antennen für die *Waldstein-Sonate*.

Weshalb nicht? Schwer zu sagen. Ich dachte dummerweise: C-Dur, eine Tonart, die kein interessantes Werk bewirken kann. Dann begriff ich das Gegenteil – so auch beim 1. Klavierkonzert. Dass ich generell mit Beethoven so lange ringen musste, liegt an seiner Vielseitigkeit, an dem unerhörten Facettenreichtum. Wir haben den heroischen Beethoven, aber

auch den dramatischen; dann den komischen, humoristischen und komödiantischen; dann den lyrischen, zärtlichen Beethoven wie etwa in der Klaviersonate in Fis-Dur. Überhaupt: männliche Zärtlichkeit; niemand ist männlicher als Beethoven.

Es kommt noch etwas dazu. Kein anderer Komponist hat – wie Beethoven mit seinen 32 Klaviersonaten – einen Zyklus geschaffen, der praktisch die gesamte schöpferische Biographie abbildet. Daraus folgt eigentlich auch zwingend, dass diese Sonaten chronologisch aufzuführen sind. Wir haben ja in unserem Beethoven-Buch (*Beethovens Klaviersonaten und ihre Deutung*) viel darüber gesprochen. »Zwingend« ist vielleicht zu stark formuliert. Aber die chronologische Wiedergabe ist wohl die beste Lösung. Auf jeden Fall ist es falsch, wenn ein Pianist nur nach der Konzertkasse spielt, das heißt, in jedem Programm mindestens eine »berühmte« Sonate aufführt. Dazu eine kleine, freilich unschöne Anekdote. Als ich zwischen 2004 und 2008 den ganzen Zyklus an verschiedenen Orten spielte, stand auch das Theater an der Wien – übrigens der Ort der Premiere von Beethovens Oper *Fidelio* – auf dem Plan. Die ersten beiden Konzerte verliefen problemlos. Für das dritte stand plötzlich nicht genügend Zeit für meine Proben zur Verfügung. Der Intendant erklärte mir wortreich, der Saal wäre nicht frei, weil Touristen durch die Opernkulissen geführt würden. Wir schienen uns darauf zu einigen, das Konzert ausfallen zu lassen. Ich sollte später mit dem dritten Rezital weitermachen. Als der Intendant bemerkte, dass für das vierte Konzert bereits die *Mondschein-Sonate* angekündigt war, wollte er mir nicht erlauben, zuvor das Programm unter anderem mit den Sonaten op. 14 zu spielen. Das ging dann so weit, dass der ganze große Rest des Zyklus ins Wasser fiel. Am geplanten Sonntag spielte ein anderer Pianist die *Mondschein-Sonate* und Werke von Liszt ... Dafür konnte ich 2015 den gesamten Zyklus im Wiener Konzerthaus – chronologisch – vortragen. Auch das ist Wien.

Anders gesagt: Es ist oder wäre völlig unsinnig, in Sachen Qualität zwischen den bekannten und den weniger bekannten Sonaten zu unterscheiden. Und weiter wäre es falsch, das Publikum für dumm zu verkaufen. Das Publikum ist im Gegenteil in der Regel sehr feinfühlig und gebildet. Oder anders gesagt: Nicht der kleinste gemeinsame Nenner ist der Maßstab, sondern der gute Zuhörer.