

Beethoven-Interpretation, wird es herausgefiltert, warum auch immer, dann ist mein Genuss «getrübt» (wie die Gräfin in *Capriccio* von Richard Strauss sagt). Beethoven kann auch ohne das Dunkle sehr schön dirigiert sein, zweifellos, aber man bleibt ihm etwas schuldig. Er hat in seiner Musik etwas Erdiges. Ich denke mir manchmal, vielleicht ist er ja sechzehn oder siebzehn Mal in Wien umgezogen, weil er so gerne Wurzeln geschlagen hätte.

Für mich hatten seine Symphonien früh Farben. Die Vierte ist grün, die Dritte hat ein helles Orange. Wobei das keine spezifischen Beethoven-Farben sind, sie richten sich mehr nach den Tonarten. A-Dur ist blau, As-Dur lila, c-Moll ist schwärzlich oder grau.

Die nächste Beethoven-Erinnerung habe ich an die fünfte Symphonie, die ich als Kind sehr oft gehört habe, vor allem, weil mich der Schluss so fasziniert hat, diese acht Akkorde! Das hört gar nicht mehr auf, aufzuhören! Die Fünfte hat für mich so etwas, das in die Tiefe der Beine fährt. Wie bei lauter Popmusik, die hat auch einen Rhythmus, eine Art Stampfen, dem man sich nicht entziehen kann. Auch zur Missa solemnis bin ich sehr früh gekommen, über eine Karajan-Aufnahme mit den Berliner Philharmonikern, da muss ich zwölf oder dreizehn gewesen sein. Die Missa hat mir sofort eingeleuchtet und gefallen, und im Gegensatz zu vielen von mir hoch verehrten Kollegen habe ich später nie gefunden, dass sie uns dirigentisch vor unlösbare Probleme stellt. Meine erste Missa habe ich mit dem Chor und dem Orchester der Deutschen Oper Berlin im Schauspielhaus am Gendarmenmarkt dirigiert (wie es damals hieß). Und schon da dachte ich: Die Missa ist kein unbezwingbarer Berg. Inzwischen habe ich sie an die fünfzehn Mal dirigiert. Vielleicht darf man vor diesem Typen mit der grimmigen Miene und den wilden Haaren einfach keine Angst haben. Jedenfalls ist und bleibt die Missa solemnis mein absolutes Herzensstück.

Auch am Klavier bin ich früh mit Beethoven in Berührung gekommen. Als Erstes gespielt habe ich die erste Sonate, Opus 2 Nr. 1, wieder f-Moll. Technisch ist das für einen Elf- oder Zwölfjährigen gut zu bewältigen. Schnell bin ich auch zur Pathétique gekommen, die gar nicht so schwer ist – sie klingt nur schwer. Opus 10 Nr. 3 ist schon ein anspruchsvolleres Stück. Und dann die späten Sonaten natürlich: Opus 109 und Opus 110 habe ich sehr genau studiert – und mit Opus 111, Beethovens letzter Sonate, hatte ich gerade angefangen, da wurde ich Korrepetitor an der Deutschen Oper Berlin und habe irgendwann aufgehört, Klavier zu üben. Ob ich Beethoven damals verstanden habe? Aus heutiger Sicht würde ich das bezweifeln. Es ist ein Unterschied, ob ich mit den Fugati in Opus 109 keine Probleme habe, weil ich schnell auswendig lerne, oder ob ich strukturell wirklich begreife, wie Beethoven hier die Form unterläuft. Das gilt auch für Beethovens Bagatellen für Klavier, die merkwürdigsten aller Gebilde überhaupt.

Was die Kammermusik angeht, hätte ich eigentlich gerne Bratsche im Streichquartett gespielt, aber man ließ mich nicht, einfach weil ich am Klavier besser war als auf der Bratsche. Also musste ich Klaviertrio spielen.

Ein Schlüsselerlebnis hatte ich mit Helmut Roloff, meinem damaligen Klavierlehrer. Ein Erlebnis, das weit über Beethoven hinausweist. Es ging um den Variationensatz der Sonate Opus 109, der E-Dur-Sonate, *Andante molto cantabile ed espressivo*, «sehr sangbar und ausdrucksvoll». Ich dachte, ich muss hier doch irgendwas *machen*. Roloff aber sagte: Machen Sie einfach ein paar Takte wenig, fast nichts – und gehen *dann* auf, fangen *dann* an zu singen. Dieses *und dann* war für mich eine existenzielle musikalische Erfahrung. Eine Zeit lang mit Ausdruck ohne Ausdruck zu spielen, auf einen Ausdruck oder Höhepunkt hin, das habe ich bei Roloff

gelernt. Das gilt übrigens auch fürs Dirigieren. Nichts zu machen mit *Intensität*, wenig zu machen mit voller Intensität, das ist der Schlüssel zu vielem. Der langsame Satz der Eroica ist dafür ein absolutes Paradebeispiel: 2/4-Takt, *Marcia funebre*, Trauermarsch. Wenn das gut dirigiert wird, kommen die Sargträger von weit her, was nicht nur eine Frage der Dynamik ist. Es bedeutet vielmehr, dass die Streicher anfangs etwas distanzierter spielen sollten, mit weniger Vibrato – aber nicht ohne Vibrato! Nur so stellt sich die leichte Ermattung und Depression ein, die dieser Satz braucht.

Von Anfang an hat mich der späte Beethoven besonders beschäftigt. Ein Streichquartett wie Opus 131 in cis-Moll ist im Grunde ja der helle Wahnsinn. Sieben Sätze – und keiner stimmt! Das Scherzo steht an der falschen Stelle, einen richtigen langsamen Satz gibt es auch nicht, alles scheint sich aufzulösen, ist bloß mehr Rezi-tativ. Ähnliches gilt für die späten Klaviersonaten. Ist die Auflösung der Form die Konsequenz aus den Freiheiten, die Beethoven sich als Komponist nimmt – und auch seinen Interpreten zugesteht?

Solche Fragen haben mich fasziniert. Man hat als Jugendlicher ja so eine Phase, in der man besonders das vermeintlich Entlegene, die Verrücktheiten liebt. Diese Phase kam bei mir relativ früh, und Beethoven besaß irgendwie auch den Reiz des Verbotenen. Jeder erwachende Mensch sucht nach Extremen, macht Drogenerfahrungen. Meine Droge war die Musik, und Beethoven stellte für mich ein ähnliches Erlebnis dar wie Wagner. Auch Konzertabende von Maurizio Pollini und Daniel Barenboim mit späten Beethoven-Sonaten zählten dazu. Schwere Kost für einen Schüler, sollte man meinen, aber das Extreme war mir bald geläufig, ich bin ja auch mit Wagners *Tristan und Isolde* bedenklich früh in Berührung gekommen. Beethovens musikalische Sprache hatte für mich von Anfang an etwas unmittelbar Vertrautes. Ich habe es nie verstanden und

verstehe es bis heute nicht, dass viele Menschen mit dem späten, tauben, ach so verrückten Beethoven ein Problem haben. Bei mir war es eher so, dass ich den jungen, frühen Komponisten nicht begriff, ich dachte, da interessiert Beethoven mich nicht, weil er noch so harmlos ist. Was natürlich nicht stimmt. Und dann habe ich versucht, das Werk von hinten aufzudröseln, und habe beim frühen Beethoven vieles gefunden, was mich an den späten erinnerte. In der Klaviersonate Opus 10 Nr. 3 zum Beispiel entdeckt man, wenn man genau hinhört, gewisse Dinge aus der *Missa solemnis*! Also kann ich eigentlich jedem Interpreten nur raten, fangt mit dem späten Beethoven an!

Auch weil Beethoven viel verträgt. Der geht nicht so schnell kaputt. Insofern sollte man möglichst früh ran als junger Dirigent und Pianist: ran an die Neunte, um an ihr zu scheitern, ran an Opus 111, um festzustellen, was für ein Klaviervirtuose Beethoven gewesen sein muss. Als Dirigent habe ich mit der vierten Symphonie begonnen, eher aus Zufall, in Italien, das war eine Frage der Orchesterbesetzung. Dann habe ich mir relativ schnell die Dritte vorgenommen und bin krachend gescheitert – eine wichtige Erfahrung! Als junger Generalmusikdirektor in Nürnberg habe ich einmal ein Programm mit der *Eroica* und den *Metamorphosen* von Strauss dirigiert. Das fand ich absolut genial – war's aber leider nur auf dem Papier. Erst kam die *Eroica*, dann die *Metamorphosen*. Ich kann mich gut erinnern, dass ich überhaupt keinen Plan hatte, wie ich den ersten Satz der *Eroica* innerlich gliedern sollte. Seither weiß ich: Diese Symphonie gehört ans Ende eines Konzerts.

Beethovens Musik scheint so weit über allem zu stehen, dass man sich für seine Person oder sein Leben kaum interessiert. Zumindest kann ich das von mir so sagen. Ein eigensinniges, stilles Wunder-

kind soll er gewesen sein. Am Klavier konnte er improvisieren, mit vierzehn tritt er in die Bonner Hofkapelle ein, spielt Orgel und Bratsche, mit achtzehn übernimmt er die Vormundschaft für seine beiden jüngeren Brüder (die Mutter stirbt an Schwindsucht, der Vater ist Alkoholiker). Anfang zwanzig übersiedelt er endgültig nach Wien und geht bei den Besten der Besten in die Schule: bei Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Kurz darauf beginnt seine steile Karriere: Er konzertiert (als Klaviervirtuose und Improvisator) und reist, als überzeugter Bürger sucht er die Nähe zum europäischen Adel, findet dort Gönner, komponiert immer mehr und hat Erfolg. Mit Ende zwanzig aber bemerkt er, dass er schlecht hört, zwei Jahrzehnte später ist er komplett taub. Beethoven gilt allgemein als Willensbolzen und «faustisch Suchender». Von Goethe wird der interessante Ausspruch überliefert, es käme ihm so vor, als sei Beethovens Vater ein Weib und seine Mutter ein Mann gewesen. In der Liebe hatte Beethoven kein Glück. Die Seneca-Losung «per aspera ad astra» («durch Nacht zum Licht»), die als Motto für die Fünfte ebenso taugt wie für seine einzige Oper *Fidelio*, für die Missa solemnis wie für die Neunte, wächst ihm als Kompositions- und Lebensprinzip zu. Selbstüberwindung zum Heil der Kunst? Was für eine romantische Vorstellung!

Dazu kommt das sogenannte Politische, das bei Beethoven eigentlich immer das Menschliche war. Seine anfängliche Begeisterung für das napoleonische Zeitalter und die Ideale der Französischen Revolution, die politische Ernüchterung in der Metternich-Ära – darüber wurden Romane geschrieben, die *Appassionata* heißen, und Kinofilme gedreht wie *Eroica* von 1949 mit Ewald Balser in der Rolle des Komponisten. All das besitzt einen gewissen Unterhaltungswert. Auch weil Beethoven nicht nonkonformistisch war, um nonkonformistisch zu sein – er *war* wirklich so. Das macht