

Wie viel Wilhelm Tell steckt in Beethoven?

Alain Claude Sulzer im Gespräch mit dem Schweizer Pianisten Oliver Schnyder über sein Beethoven-Projekt, Liebesbeziehungen mit Flügeln und die einzig wahre Botschaft der Musik

Beethoven besass Klaviere aus Deutschland, Österreich, Frankreich und England. Wie man weiss, gab er je nach Epoche mal dem einen, mal dem anderen Instrument den Vorzug. War er auf der Suche nach dem idealen Klavierklang? Ja, das kann man bestimmt so sagen. Beethoven haderte zeitlebens mit den klanglichen Einschränkungen der zeitgenössischen Klaviermodelle. Obwohl – massgeblich auf sein Betreiben – grosse Fortschritte in Bezug auf Klangvolumen und Lautstärke erzielt wurden, wich seine anfängliche Begeisterung darüber bald der Enttäuschung, denn die Erweiterung der klanglichen Möglichkeiten ging immer auch auf Kosten anderer Qualitäten. Die Zeit für die klavierbauerische «Quadratur des Kreises», mit der Jan Caeyers in seiner lesenswerten Biografie Beethovens Ansprüche an das ideale Klavier vergleicht, war schlicht noch nicht gekommen.

Kann man von seinen Kompositionen auf diesen Idealklang schliessen?

Abgesehen davon, dass es den Idealklang in der Musik gar nicht gibt, treibt mich Folgendes um: Beethovens schle-



Oliver Schnyder
Pianist

Alain Claude Sulzer
Schriftsteller

chender Hörkraftverlust bis zur vollständigen Taubheit ging sozusagen im tragischen Gleichschritt mit den klanglichen Fortschritten im Klavierbau einher. Je physischer der Klavierklang wurde, desto körperloser, innerlicher wurde sein Hören. Der «Idealklang» entfaltete sich weniger am Können der Klavierbauer als aufgrund dieser Innerlichkeit des Hörens oder Horchens.

Man scheint übereingekommen zu sein, dass der Steinway-Flügel, wie wir ihn heute kennen, dieser Idealvorstellung am ehesten entspricht: kraftvoll, klar, leichtgängig, brillant. Inzwischen hat man sich darauf besonnen, dass es durchaus auch andere Klavierklangwelten gibt. Wie kamst du darauf, den Steinway gegen einen Bechstein-Flügel auszutauschen?

Der moderne Steinway hat die Quadratur des Kreises vollzogen. Ich bin ziemlich sicher, dass Beethoven mit mir darin einigginge. Der Nachteil der Perfektion ist die Etablierung eines – und jetzt kommt der Begriff erneut – «Idealklangs», an den wir uns auch dank der ebenso perfektionierten Aufnahmetechnik gewöhnt haben. Ich finde, dies ist in derart starkem Masse geschehen, dass die Pianisten heutzutage Gefahr laufen, sich künstlerisch einzuschränken. Die Idee, die Beethoven-Konzerte auf einem «historischen» Instrument zu spielen, trug ich seit geraumer Zeit mit mir herum, spätestens seit ich selbst einen Bechstein-Flügel aus dem Jahr 1890 bei mir zu Hause stehen habe, auf dem sich «mein» Beethoven sehr natürlich anfühlt. Die eigentliche Wahl nahm ich zwei Wochen vor dem Luzerner Konzertzyklus vor. Neben drei grossartigen Steinways standen da noch ein hervor-

ragender Bösendorfer der neusten Generation und der 1921er Bechstein, der lange Zeit mit Wilhelm Backhaus auf Tournee war. Ich hatte zwar die Qual der Wahl, aber dem Backhaus-Bechstein, bei dem alle Teile – inklusive der Saiten – noch original sind, habe ich Klänge entlocken können, die so auf den modernen Instrumenten nur über technische Kompromisse möglich sind. Beethovens kühne Pedalanweisungen funktionieren aufs Schönste. Die Mittellage hat eine tragende Sonorität, sie singt und bleibt gleichzeitig jederzeit transparent. Die Bässe sind kraftvoll, aber trocken, der Diskant silbern. Dass die hohe Lage nicht die Strahlkraft der modernen Instrumente aufweist, ist für den heutigen Hörer wohl am gewöhnungsbedürftigsten. Meinem Beethovenspiel kommt diese Gewichtung der Register sehr entgegen. Sie findet ihr klangliches Zentrum in der Mitte, nicht an der Peripherie. Auch die starke Prägung durch meinen Lehrer Leon Fleisher, der als Arturo Schnabel-Schüler eine entsprechende Ästhetik an uns weitergegeben hat, begünstigte meine Wahl. Fleisher mahnte uns Schüler oft, die Diskantlage nicht zu strapazieren, verglich sie mit alpinen Höhen, in denen die Luft auch dünner werde ...

War es für dich eine Kletterpartie oder eher ein Spaziergang, den Bechstein zu spielen? Wie war deine Erfahrung während des Konzerts in dem akustisch hochgerüsteten KKL, das wenig mit jenen Konzertsälen zu tun hat, für die diese Art Flügel konzipiert wurde?

Der Backhaus-Bechstein machte mich gehörig arbeiten, und natürlich war ich mir der fast herkulischen Aufgabe bewusst, in einem Saal mit 1800 Menschen auch die hintersten Plätze zu erreichen. Mein Flüssigkeitsverlust pro Auftritt war entsprechend höher als sonst. Ich selber hatte zwar keine Möglichkeit, mich auf dem hintersten Sitzplatz zu hören, aber ich hatte früh die Gewissheit, dass die Eigenarten und Möglichkeiten des Instruments nicht nur mein Spiel, sondern die Interaktion mit dem Dirigenten und dem Orchester prägten. So wurde ich mit den wunderbarsten Pianissimi, den federndsten Akzenten beschenkt, die ich mir wünschen konnte! Und auch das Aufnahmeteam liebte den Klang. Hätte dieses sich nach der ersten Probe gegen das Instrument ausgesprochen, hätte ich mich geschlagen gegeben.

Du hast also mehr als eine Arbeitsbeziehung dazu entwickelt. Eine Liebesbeziehung? Würdest du darauf auch Mozart spielen wollen? Oder eher Brahms?

Ich bin kein Klavierfetischist. Ich verlange vom Instrument eigentlich nur, dass es sich nicht zwischen die Musik und den Interpreten stellt. Und ich nehme – wie es in Luzern der Fall war – mit Freude zur Kenntnis, wenn sein Klang darüber hinaus noch inspirierend wirkt. Das täte er bestimmt auch bei Mozart und Brahms! Doch mit einem schönen Klavier ist es wie mit einem feinen Auto: Man freut sich zwar daran, doch bleibt es in erster Linie ein Transportmittel.

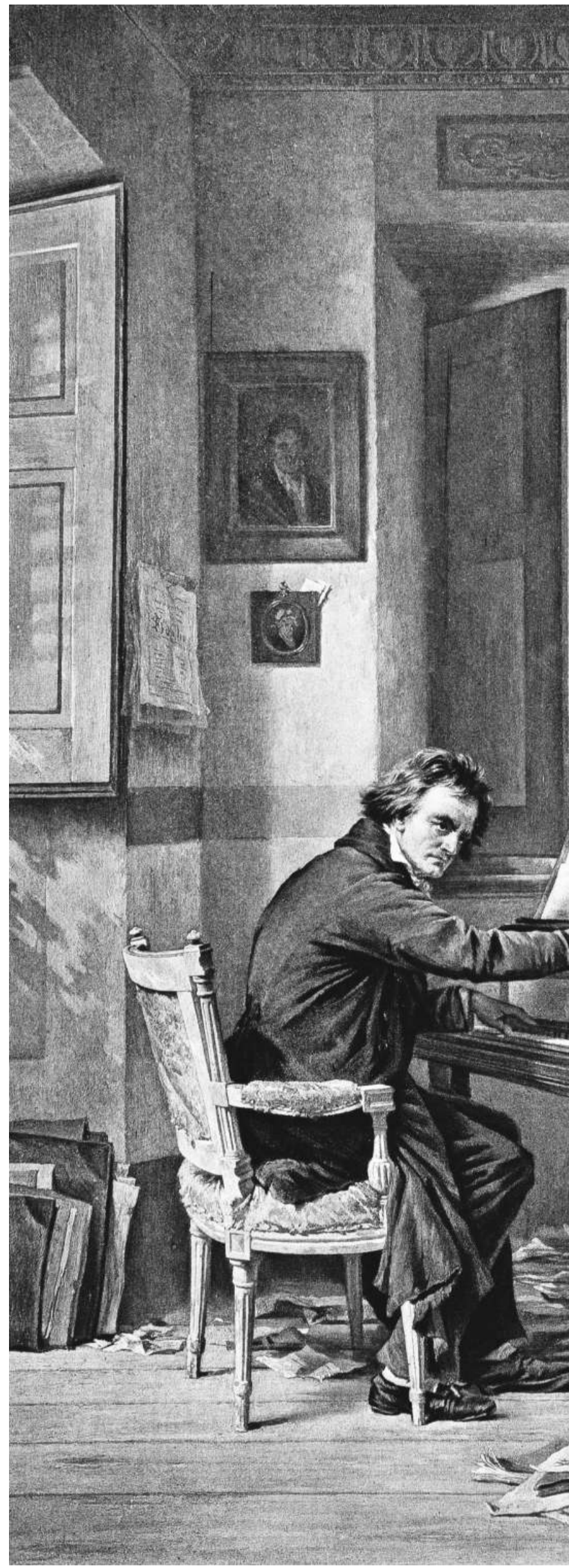
Kommen wir auf die mutmasslich erste Gesamtaufnahme der fünf Klavierkonzerte mit einem Schweizer Solisten und einem Schweizer Orchester zu sprechen. Wie schweizerisch ist Ludwig van Beethoven?

Nun ja, so schweizerisch wie meine Interpretationen der Musik eines in Wien hängengebliebenen belgischstämmigen Komponisten aus Bonn ...

Beethoven gilt, wenn nicht als Revolutionär, so doch als aufsässiger Solitär. Ist das nicht das Bild, das sich auch mancher Schweizer gern von sich selbst macht: Ich gegen den Rest der Welt? Findest du darin etwas in Beethovens Musik?

Beethoven sympathisierte früh mit den aufklärerischen Idealen der Französischen Revolution, die ja durch die Schriften Rousseaus auch etwas Schweizerisches hatten. Dass man zu Beethovens Zeit die Schweiz bereits als Willensnation bezeichnete, glaube ich zwar nicht. Aber unser Land bezieht – abgesehen vom Fussball und von Federer – seine Identität aus dem erfolgreichen Versuch, einen kulturellen Flickenteppich unter dem Dach eines auf direkter Demokratie, Föderalismus und Humanismus basierenden Staatenbundes zu vereinen. Die Schweiz gründet kulturell auf dem kleinsten gemeinsamen Nenner und schafft, als fragile Willensnation, trotzdem grösstmögliche politische und wirtschaftliche Stabilität. Dass sich eine solche nationale «Identität des Willens» gleichsam aus einer gewissen Abgrenzung gegen aussen ergibt, scheint mir volkpsychologisch nachvollziehbar. Wenn du also Beethovens «Ich gegen den Rest der Welt»-Haltung ansprichst: Die Parallelen sind offensichtlich, auch wenn man ein Staatengebilde kaum mit einem Komponistengenie vergleichen kann. Auch die europäische Idee, von der wir Schweizer uns so beharrlich abgrenzen, basiert auf denselben aufklärerischen und humanistischen Idealen. Beethovens Vertonung von «An die Freude» – ein Text, notabene aus der gleichen Feder wie unser «Wilhelm Tell» – ist nicht ganz zufällig zur Hymne des vereinten Europa geworden. Mit anderen Worten: Für mich hat Beethovens Werk sowohl etwas Schweizerisches als auch etwas Europäisches.

Beethovens persönlicher Bezug zur Schweiz ist gering. Er hat die Schweiz nie besucht und – anders als etwa Schiller – auch nie Interesse daran bekundet, weder an der Landschaft noch an der Geschichte dieses von Bonn und Wien weit entfernten Landes. Nicht er, sondern ausgerechnet der Bonvivant Rossini, dessen Erfolg Beethoven mit Argwohn verfolgte, hat den «Wilhelm Tell» vertont. Beethoven hat sich stattdessen mit dem «Fidelio» an einer eher unglaubwürdigen Geschichte um kostümierte Gattentreue abgearbeitet. Und dann wäre da noch die eher unerfreuliche Auseinandersetzung mit seinem Zürcher Verleger Nägeli. Mehr Schweiz gibt es in Beethovens Leben nicht. Mir fällt neben Nägeli höchstens noch der Luzerner Komponist Franz Schnyder von Wartensee ein, der in Wien Beethovens Bekanntheit machte und dessen widersprüchliche Persönlichkeit in seinen Memoiren ausführlich beschrieb. Und dann gibt es ja noch ein harmloses Frühwerk für Klavier, die Variationen über ein Schweizer Lied. Wie Bach ist auch Beethoven kaum geist. Natürlich wäre mir die Vorstellung lieb, er hätte wie Mozart, Mendelssohn, Liszt, Brahms, Wagner, Tschairowsky, Rachmaninow oder Bartók die Schweiz bereist.



Carl Schösser malte Beethoven um 1890 als Messie. Doch was kümmert das Genie die el-

Welche Rolle spielt es, die fünf Klavierkonzerte mit den Luzernern zu spielen? Es gab ja Vorkonzerte in kammermusikalischer Besetzung etwa auf dem Pilatus, in dünner Luft auf 2118 Metern über Meer. Es war mir bei der Planung des Zyklus ein zentrales Anliegen, die Werke kammermusikalisch mit den Stimmführern des Luzerner Sinfonieorchesters entwickeln zu können, gewissermassen von innen heraus. Wir haben zwar nicht bei Pontius angefangen, aber auf dem Pilatus ein spezielles Höherenttraining absolviert und dort an drei aufeinanderfolgenden Wochenenden alle Konzerte im Sextett gespielt, garniert mit Klavier-sonaten und -trios. Der Flügeltransport auf den Pilatus per Helikopter war sogar Thema in den Penderzeitungen und den News des Schweizer Fernsehens.

War Beethoven ein Gipfelstürmer, oder war er nie woanders als auf dem Gipfel? Es ist verlockend, Beethovens unfassbares Erhabenheit der Schweizer Berge zu vergleichen. Aber es ist ein Klischee, das ich wirklich nicht bedienen möchte.

Welchen Rang nehmen die Klavierkonzerte deiner Meinung nach in seinem Schaffen ein? Es gibt ja neben dem Konzert für Violine kein Instrument, für das er Solokonzerte geschrieben hat. Nicht zu vergessen das wunderbare Kuriosum Tripelkonzert. Beethoven hat unter den Komponisten den grössten Entwicklungsprozess durchlaufen. Die Klavierkonzerte bieten dafür gewissermassen Anschauungsmaterial unter dem Vergrösserungsglas: Zwischen den fünf



ende Ordnung, wenn sein inneres Ohr nach dem idealen Klang sucht.

MAURITIUS

innerhalb der formalen Konzeption, die Mozart geprägt hatte. Er erweiterte die Grenzen, entwickelte aber keine völlig neue Konzeption, wie er sie der Sonate angedeihen liess. Die Sinfonie, das Streichquartett und die Klaviersonate sollten sein Tummelfeld für Bahnbrechendes bleiben.

Wann hast du die Klavierkonzerte zum ersten Mal gehört? Kannst du dich an den Eindruck erinnern, die sie auf dich gemacht haben?

Ich bin als ganz kleiner Junge mit den Klavierkonzerten in Berührung gekommen. Meine Eltern entdeckten die Werke gerade auch für sich, die Schallplatten mit den Aufnahmen von Arthur Rubinstein drehten sich über die Jahre unendlich oft. Mein Wunsch, Klavier zu lernen, kam mit der Liebe zu genau diesen Klängen. Und meine Motivation als Klavierschüler bezog ich ebenfalls aus dem Wunsch, die Werke eines Tages selber spielen zu können. Mein erstes Live-Erlebnis hatte ich in der Zürcher Tonhalle mit Claudio Arrau, der das Vierte unter Paul Sacher spielte. Damals hatte ich mich bereits begeistert durch die Aufnahmen Leon Fleishers gehört, mit dem Cleveland Orchestra unter George Szell. Mein Wunsch, eines Tages Fleishers Schüler zu werden, hatte also auch massgeblich mit diesem Repertoire zu tun.

Wie wichtig war es, ältere Interpretationen, von denen es ja unzählige gibt, zu hören und sich womöglich sogar persönlich mit Pianisten auseinandersetzen, die einer anderen Generation angehören?

Ich zähle nicht zu den Musikern, die aus Prinzip auf das Anhören anderer Interpretationen verzichten. Oft wird damit argumentiert, dies könnte die eigene Auseinandersetzung mit dem Werk und das Finden von eigenen Lösungen empfindlich stören. Ich bin viel zu neugierig und probiere überzeugende Ideen auch gerne einmal selber aus, um herauszufinden, was diese mit mir machen. Gerade die Rezeptions- und Interpretationsgeschichte Beethovens ist für mich von grösstem Interesse. Sich mit Schnabels, Fischers oder Kempffs Beethoven auseinanderzusetzen, ist eben auch eine Art, «historisch informiert» zu sein. Und es ist für mich ein Privileg, mich mit Persönlichkeiten wie Fleisher, Paul Badura-Skoda oder – wie jüngst – mit Stephen Kovacevich über Beethoven auszutauschen und von ihrer langen Erfahrung profitieren zu dürfen.

Wie muss ich mir einen solchen Austausch vorstellen? Habt ihr gewisse Stellen durchgenommen oder eher «ganzheitlich» über die Werke gesprochen?

Beides. Mit meinen Lehrern Homero Francesch und Leon Fleisher habe ich die Werke erst gelernt im Studium. Badura-Skoda hat mich auf editorische Einzelheiten und somit die «gängigsten» Fehler aufmerksam gemacht, ausserdem Beethovens Pedalanweisungen wunderbar kommentiert. Kovacevich habe ich in London aufgesucht, wo wir bei ihm zu Hause am fünften arbeiteten, das ich nicht nur als das schwierigste Konzert Beethovens, sondern als eines der schwierigsten der Gattung überhaupt empfinde. Stephen erzählte mir beim anschliessenden schönen Single Malt, Horowitz habe ihm dasselbe gesagt!

Als du Beethovens 5. Klavierkonzert unter Roger Norrington gespielt hast, sassest du mit dem Rücken zum Publikum vor den Orchestermusikern, in einer Aufstellung, die wohl als «historisch» gilt. Wie sinnvoll und zweckmässig sind solche Versuche, die Zeit zurückzudrehen? Im KKL sassest du dann wieder ganz «konventionell». Wie wichtig ist eine solche Sitzordnung? Was verändert sie?

Die Aufstellung von damals gefällt mir, sie fördert die Durchhörbarkeit und die Interaktion mit dem Orchester, das einen in sein Rund aufnimmt. Sir Roger agierte direkt in meinem Blickfeld am anderen Ende des deckellosen Flügels. Ein kammermusikalisches Tête-à-Tête, das ich sehr genoss! Ob diese Aufstellung oder auch das Tempo Viertel = 74 für den zweiten Satz, das mir Sir Roger aberlangte, oder die Triller, die er allesamt von der oberen Nebennote angefangen wünschte: Es interessiert mich, solche Ansätze auszuprobieren, auch wenn ich sie danach wieder verwerfe. Ob ich aber

nur deswegen historisch informiert oder politisch wie auch immer korrekt spiele, ist mir nicht so wichtig. Dasselbe gilt für den Orchesterklang ohne jedes Vibrato: Für mich sind diese Regelwerke eher Äusserlichkeiten – was zählt, ist die farbige Lebendigkeit, die ein Dirigent wie Norrington im Moment des Erklingsens einem Werk einzuhauchen vermag.

Wer üblicherweise einen Steinway spielt, den bringt man nicht ohne weiteres mit historisch informierter Aufführungspraxis in Verbindung. Ist dir diese dennoch wichtig? Oder lässt einen das, was in den letzten Jahrzehnten auf diesem Gebiet geschehen ist, unbeeinflusst? Aber natürlich ist die Beschäftigung mit den grossen Errungenschaften der histo-

«Um eine künstlerische Entwicklung wie diejenige Beethovens ansatzweise zu verstehen, hilft die Kenntnis der Biografie und des historischen Umfelds sehr wohl.»

risch informierten Aufführungspraxis unerlässlich für den heutigen Musiker! Der Interpret, der seine künstlerischen Freiheiten nutzt, um dem Komponisten zu «helfen» («support the composer!», wie uns Leon Fleisher immer wieder sagte), muss durch intensives Quellenstudium seinen Aktionsradius kennengelernt haben und immer wieder neu justieren. Ich betrachte mich durchaus als «historisch informierten» Musiker, lege aber keinen Wert auf dieses Etikett.

Ich kann mir aber nicht vorstellen, dass es dir ein besonderes Anliegen wäre, Beethoven auf einem historischen Instrument aus der Entstehungszeit des betreffenden Werks zu spielen. Keineswegs. Aber interessant wäre das bestimmt!

Was ist wichtiger: das richtige Tempo oder die «richtigen» Instrumente?

Das Tempo, ganz klar. Das Wissen über Instrumentarium, Stimmtön und Stimmungssysteme, Ensemblegrößen, das Vibrato, Metronomangaben und alle anderen musikhistorischen Parameter ist so wichtig wie die Kenntnis der Biografie und des zeitlichen Kontexts eines Komponistenlebens. Wissen sollte aber nie dogmatisch sein und zur Denknorm degradiert werden. Grosse Kunst ist ein Kind ihrer Zeit, aber eben auch zeitlos und evolutionsfähig. Sie braucht nicht geschützt zu werden vor dem Zugriff durch das Hier und Jetzt, nein: Sie lebt nur im Hier und Jetzt, ob nun auf 415 oder 443 Hertz.

Ein Kritiker meinte nach der Aufführung in Luzern, nie zuvor sei das Orchester dem Anspruch, auf modernen Instrumenten historisch informiert zu spielen, so gerecht geworden wie mit diesem Pianisten. Hatten der Dirigent James Gaffigan und der Pianist Oliver Schnyder zu Beginn des Arbeitsprozesses eine bestimmte Vorstellung, die in diese Richtung ging?

Nein, darüber haben wir nicht einmal gesprochen. Wir haben mit der neuen Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel gearbeitet, ich habe zusätzlich noch Jonathan Del Mars Edition, die kürzlich bei Bärenreiter erschienen ist, beigezogen und die vielen neuen Erkenntnisse im Klavierpart berücksichtigt, die zum Teil stark von dem abweichen, was «man» kennt.

Du hast an zwei Abenden je zwei Konzerte, an einem Abend ein Konzert gespielt. Das ist nicht nur eine enorme körperliche Leistung. Wie war deine Verfassung?

Ehrlich gesagt: Ich kann mich nicht erinnern! Ich vergesse nach jedem Auftritt,

dass sich die Wartezeit am Konzerttag endlos anfühlt. Zum Essen muss man sich regelrecht zwingen, weil der Körper auf Flucht konditioniert ist. Ich vergesse auch die unerwünschten Gedankenspiele, in denen es darum geht, was auf der Bühne alles schiefgehen könnte, den Erwartungsdruck, den Fatalismus, in den man sich fügen muss, um dem Fluchtimpuls nicht nachzugeben. Woran ich mich immer erinnere, auch nach Jahren, sind Fehler und Dinge, die mich während des Konzerts gestört haben. Was mir gemäss meinem eigenen Massstab nicht gelungen ist, ritzt sich in meinem Langzeitgedächtnis ein wie ein Kratzer auf einer Schallplatte. Deshalb ist es schön, nun eine Aufnahme zu haben, die mich – sollte ich sie mir wider Erwarten irgendwann wieder einmal anhören – daran erinnert, dass es durchaus auch Gelungenes gegeben hat, weil man Fehler nachträglich korrigieren kann. Was die körperliche Anstrengung angeht: Ich habe das grosse Glück, für das Klavierspiel eine sehr günstige Konstitution zu haben. Jetzt, da wir uns unterhalten, ein gutes Vierteljahr nach den Konzerten, erinnere ich mich eigentlich nur an eine grosse Beethoven-Blase voller Energie, in der ich mich wohl gefühlt habe, wie in einem «Flow».

Nun kann man sich natürlich die klassische Frage stellen, wie sinnvoll es ist, angesichts der unübersehbaren Flut von Aufnahmen dieser Klavierkonzerte eine weitere hinzuzufügen.

Ja, kann man, muss man sogar. Die Regale der Plattensammler sind zum Bersten voll. Aber die Frage treibt mich nicht um. Jede aufrichtige Beschäftigung, jeder Versuch einer interpretatorischen Annäherung ist doch der Beweis, wie brennend aktuell das Werk Beethovens ist. Das Prozesshafte, das Werden, das Sich-nicht-Genügen und das Weiterstreben, das Ringen um den «anderen» Bewusstseinszustand, der uns Hörern ungeahnte seelische Erfahrungen vermittelt, das ist es, was jeden Zweifel um ein Vielfaches aufwiegt.

Muss der, der das Wagnis einer Gesamtaufnahme auf sich nimmt, eine Botschaft haben oder genügt der Drang zu musizieren?

Die Musik selber ist Bote und Botschaft. Der Interpret macht hörbar, was er in seiner Arbeit über den Boten für sich in Erfahrung gebracht hat. Die eigentliche «Botschaft» kristallisiert sich darin. Und hier befinden wir uns bereits in der Unbeschreibbarkeit oder Unbeschreiblichkeit des subjektiven Erlebens. Selbstverständlich glaube ich, «die» Botschaft zu kennen, und ich bemühe mich, sie dem Hörer zu vermitteln, während ich gleichzeitig die Kontrolle darüber aus der Hand gebe.

Ludwig van Beethoven: The Beethoven Project. Klavierkonzerte Nr. 1–5; Ouvertüren zu «Coriolan», «Leonore» (Nr. 1), «Fidelio» und «Egmont». Oliver Schnyder (Klavier), Luzerner Sinfonieorchester, James Gaffigan (Leitung). Sony CD 88 875 182 362 (3 CD).

Ludwig van Beethoven: Klaviertrios Nr. 1–7. Andreas Janke (Violine), Benjamin Nyffenegger (Cello), Oliver Schnyder (Klavier). Sony CD 889 854 458 225 (3 CD).

Oliver Schnyder

1973 in Brugg (AG) geboren, studierte Oliver Schnyder Klavier bei Emmy Henz-Diémand und Homero Francesch in der Schweiz sowie in den USA bei Ruth Laredo (New York) und Leon Fleisher (Baltimore). Seit dem Gewinn des Grossen Preises beim Pembaur-Wettbewerb in Bern (1999) sowie seinen Debüts im Kennedy Center of the Performing Arts in Washington D. C. (2000) und beim Tonhalle-Orchester unter David Zinman tritt er in Europa, Nordamerika und Asien auf, unter anderem in der Carnegie Hall, dem Concertgebouw Amsterdam, der Kölner Philharmonie und der Wigmore Hall sowie an diversen Festivals, darunter Luzern und Gstaad sowie das Klavier-Festival Ruhr. Zusammen mit den Tonhalle-Musikern Andreas Janke (Violine) und Benjamin Nyffenegger (Cello) bildet er das «Oliver Schnyder Trio»; mit ihm ist er ebenso international präsent wie als Duopartner von Musikern wie Daniel Behle, Veronika Eberle, Julia Fischer oder Sol Gabetta.

Werken liegen bloss vierzehn Jahre, weshalb uns die Entwicklungssprünge besonders eklatant erscheinen.

Verglichen mit den immer intimer werdenden Klaviersonaten, sind die Konzerte ein Gemeinschaftswerk vieler Ausführender: Der Komponist gibt dem Pianisten ebenso viel Raum wie dem Orchester.

Das «Concertare», der musikalische Widerstreit zwischen Soloinstrument und Orchester, wie ihn Haydn und Mozart noch hauptsächlich pflegten, ersetzt Beethoven sukzessive durch die Idee des Primus inter Pares: Der «Held» stellt sich in den Dienst eines höheren (sinfonischen) Ideals, was ihn gleichsam – wie den archetypischen Freiheitskämpfer – zur Identifikationsfigur macht.

Wovon befreit er sich? Wogegen kämpft er an? Nochmals: Ist also doch Tell in Beethoven?

Klar! Mit einem entscheidenden Unterschied: Der Habsburger Gessler wurde befördert (von Tell ins Jenseits), Beethoven wurde gefördert (vom Habsburger Erzherzog Rudolph mittels finanzieller Zuwendungen).

Das letzte Klavierkonzert schrieb Beethoven in den Jahren 1808/09, also fast zwanzig Jahre vor seinem Tod 1827. Lag es an seiner Ertaubung, dass auf diesem Gebiet kein Werk mehr folgte?

Die Gattung war für Beethoven – und teilweise auch für die nachfolgende Komponistengeneration – ausgereizt. Er hatte ihr seinen Stempel aufgedrückt durch Mittel persönlicher Art, jedoch