

Frankfurter Allgemeine

GRIGORY SOKOLOV

GROSSES FESTSPIELHAUS

SALZBURG

01ST AUGUST 2019

Nicht alles Glück liegt im Weitergehen

Grigory Sokolov gibt in Salzburg einen großen Klavierabend, bei dem er den Finalismus in Beethovens Musik mit überlegener Weisheit ausbremst und bei Brahms die Lust am Augenblick feiert.

BSALZBURG, Anfang August bei der Bach Biennale in Weimar ist dieser Tage behauptet worden, Johann Sebastian Bach weise in seiner Musik schon auf das Bauhaus voraus. Allen Ernstes! Aber so ist das heutzutage: Wer etwas darstellen will oder Fördermittel bekommen möchte, muss nachweisen, dass jemand oder etwas schon auf jemanden oder etwas vorausweist. Am besten auf unsere Gegenwart, denn die ist das Allergrößte und Allerbeste, worauf man überhaupt vorausweisen kann. Also weist Luther auf das Grundgesetz voraus und die deutsche Hanse auf die Europäische Union; Mozarts „Idomeneo“ weist auf eine verantwortungsvolle Klimapolitik voraus und Beethovens natürlich auf Schroeder, den besten Freund von Charlie Brown. Beethoven war nämlich für die Massendemokratie und den barrierefreien Zugang zur Kunst für alle.



Wer mit diesem Druck des Vorausweis-Nachweises angefangen hat, ist nicht zu klären, aber Ludwig van Beethoven war einer der Ersten mit seiner Devise: „Weitergehen ist in der Kunstwelt wie in der ganzen großen Schöpfung Zweck.“ Jetzt hat Grigory Sokolov im Großen Festspielhaus in Salzburg einen Klavierabend gegeben, mit dem er nachwies, dass Beethoven nicht nur auf Schroeder vorauswies, sondern auch auf Beethoven: der frühe nämlich auf den späten. Sokolov begann mit der Klaviersonate C-Dur op. 2 Nr. 3, die Beethoven als Fünfundzwanzigjähriger schrieb, und ließ die Bagatellen op. 119 folgen, Miniaturen des Fünfzigjährigen.

Man sagt Beethoven, mit einigem Recht, einen erheblichen Finalismus in seiner Musik nach: eine Zuspitzung musikalischer Konsequenzlogik auf ein Endziel, meistens auch einen triumphalen Endsieg hin, der eine klingende Analogie formuliere zur optimistischen Geschichtsphilosophie, wie sie Georg Wilhelm Friedrich Hegel zur gleichen Zeit zum System ausbaut. Aber die späten Bagatellen feiern die Inkonsistenz mit unvorhersagbaren Formverläufen. Sokolov spielte die Nummer sechs in G-Dur, so wie Kinder mit einem Drehprisma voller bunter Glas-

splitter spielen. Mit jeder Drehung entstanden neue, sinnvolle, aber unvorhersehbare Gestalten. Eine Poesie der Kontingenz, ein Fest des Zufalls, das in den letzten zwölf Takten leise im gläsernen Klavierdiskant wie in einer Spieldosenwelt verschwand: Musik ohne Systemzwang, die sich nicht mehr scherte um eine Dialektik der Rechthaberei.

Aber, wie gesagt, Sokolov nahm diese Erkenntnis vorweg in seinem Spiel des Frühwerks. Man kann diese C-Dur-Sonate, ein konzertantes Glanzstück, auch eine taktile Angeberei des jungen Virtuosen, sehr voranpreschend spielen: rhythmisch drängend, mit dichten Anschlüssen der Formteile. Friedrich Gulda hatte das – noch heute bewundernswert, durchaus mitreißend – vor fünfzig Jahren getan. Sokolov tat es nicht. Technisch war und ist ihm zwar nichts zu schwer, und auch sein Grundtempo im Eingangsallegro blieb feurig. Aber er ließ jede Phrase ausatmen, jeden Formteil in sich selbst, manchmal durch deutliche Zäsuren, Erfüllung finden, bevor es weiterging.

Und das ist gar nicht so verfehlt, wie es die Interpretationsgewohnheiten glauben machen könnten. Denn hat der Seitengedanke in g-Moll, den Beethoven ab Takt 27 aus einem frühen Klavierquartett in diese Sonate übernimmt, nicht wirklich den Charakter einer selbständigen Episode, die auf nichts vorausweist, die aus keiner Prozesslogik ableitbar ist? Statt auf ein Endziel im motivisch-thematischen Verlauf der Sonatendramaturgie hirsteuern, blieb bei Sokolov jede einzelne Station des Prozesses in sich sinnvoll, quasi „unmittelbar zu Gott“, wenn man es geschichtstheologisch formulieren will.

Mit einer singenden, gutmütigen Weisheit blickte Sokolov auf den Finalismus der Form bei Beethoven, als wollte er sagen: „Pass auf! Beim Weitergehen kannst du ganz leicht das Glück zertrreten, das dir schon längst zu Füßen liegt.“

Die späten Klavierstücke op. 118 und 119 von Johannes Brahms, die Sokolov in der zweiten Hälfte auf Beethoven folgen ließ, haben diesen Optimismus des Endsiegs sowieso schon lange hinter sich. „Ich weiß nicht, wohin die Musik noch kommt. Mir scheint fast, sie hört ganz auf“, soll Brahms, als er die Stücke um 1893 herum schrieb, zu Richard Heuberger gesagt haben. Sokolov ließ diese Melancholie, die im es-Moll-Intermezzo op. 118 Nr. 6 die Grenze zum Nihilismus streift, nicht zur Pose geraten, kostete auch im unübertrefflich schönen h-Moll-Intermezzo op. 119 Nr. 1 die Süße der Dissonanzen in den langen Terzenketten maßvoll aus, ohne den Reiz zu überdehnen. In Bad Ischl, wo Brahms seine letzten Sommer verbrachte und diese Miniaturen komponierte, weilte damals auch Eduard Schütt, der wunderbare Schlager ohne Worte für Klavier schreiben konnte und mit Brahms befreundet war. Man kann in Brahms' C-Dur-Intermezzo op. 119 Nr. 3 eine Nähe zu Schütt's „Souvenirs lyriques“ hören oder im walzernden Mittelteil des e-Moll-Intermezzos op. 119 Nr. 2 eine Seelenverwandtschaft mit Schütt's „Bluettes en forme de Valse“. Es ist eine musikalische Feier des Aufschubs, des Glücks des Augenblicks in dem Wissen, wie Ludwig Tieck dichtete und schon der junge Brahms es vertonte: „Zukunft ist von Hoffnung leer.“ JAN BRACHMANN