

Die Kunst zu singen

András Schiffs Aufnahme der 32 Klaviersonaten Beethovens

Singen: Das lässt wohl kaum in erster Linie an Beethoven denken – eher an Bellini. Vokalmusik steht nicht im Zentrum von Beethovens Werk. Selbst wenn er für Stimmen schrieb, wollte er sie selten als solche zur Geltung bringen. Doch dann hält die Musik Beethovens eine denkwürdige Überraschung bereit. Er, der Stimmen oft eher wie Instrumente behandelte, räumte Gesanglichem in seiner Instrumentalmusik unvergleichlichen Rang ein. „Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit“ heißt ein Satz aus Beethovens spätem a-moll-Streichquartett. Die Worte sind seltsam genug, denn gemeinhin gilt ja die Gottheit als heilig, nicht der Gesang an sie. Doch jene eigentümliche Rolle der Stimme (einer metaphorischen, weil instrumentalsten Stimme) hat Beethoven mehrfach kompositorisch artikuliert, besonders auch in den Klaviersonaten.

Streichinstrumenten freilich liegt das Singen; Stimmband und Saite sind verwandt. Beim Pianoforte hingegen handelt es sich, wie Beethoven im Titel von op. 106 schrieb, um ein Hammerklavier; Hämmer aber ist das Gegenteil von Singen. Dem Klavier, das den Ton nicht halten kann, muss Gesang gegen seine Natur abgewonnen werden, und dieser Widerstand reizte Beethoven mehr als die VokalKomposition. Er hielt es mit der Paradoxie: das komplexeste Sonatenoeuver der Musikgeschichte beschloss er mit einer „Arietta“ im „Semplice“.

Dem vom Interpreten je neu zu überwindenden Widerstand des hämmernenden Instrumentes gegen das Singen stellt sich Andrés Schiff in seiner mit Akribie erarbeiteten Einspielung der 32 Klaviersonaten Ludwig van Beethovens – deren achte und letzte CD erscheint am heutigen Freitag. Im Gesang hat Schiff die geheime Mitte dieser Sonaten ausgemacht. Erst dies wortlose Singen setzt die Beethovenschen Schroffheiten ins Relief. „Sehr singbar“ ist der zweite Satz der e-moll-Sonate zu spielen, „gesangvoll“ vorgetragen wünscht der Komponist den Variationensatz aus Opus 109, „cantabile“ steht über der Arietta aus Opus 111, wie schon über den Kopfsätzen von Opus 78 sowie Opus 110, wo dann im Finale „Klagender Gesang“ („Arioso dolente“) mit einer Fuge intermiert.

Doch Andrés Schiff spürt der Kantabilität weit über jene Stellen hinaus nach, an denen der Komponist sie ausdrücklich forderte. Woher dies rührt, ist in Schiffs Aufnahme unüberhörbar: Dieser Musiker denkt vor allem in Stimmen. Ihr Miteinander und Gegeneinander, das er an Bach gelernt haben mag, fesselt Schiff mehr als irgendetwas sonst. Gewiss vermag Schiff, der für die Aufnahmen zwischen einem Steinway- und zwei Bösendorfer Imperial-Flügeln pendelte, auch großen Klangzauber zu entfalten, wie etwa im Scherzo der Sonate op. 26; aber

Schiff macht beides kenntlich: die Tradition und die Neuheit. Der Kitsch entfällt.

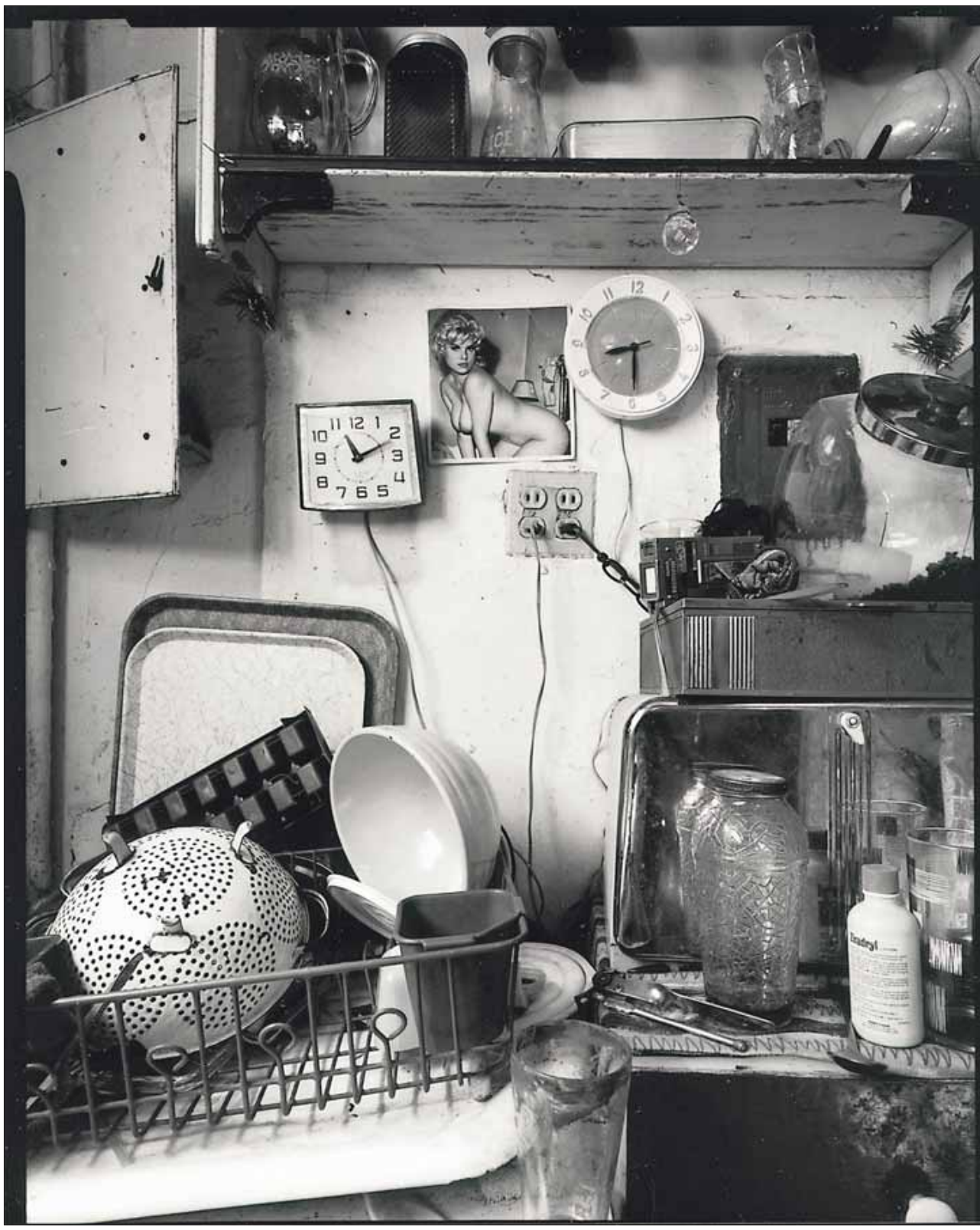
So lehrt Schiff, beim Bekanntesten in neuer Aufmerksamkeit hinzuhören. Zu Beginn der Sonate op. 57, die der Hamburger Verleger Cranz ein Jahrzehnt nach Beethovens Tod zum Zwecke besserer Verkäuflichkeit „Appassionata“ betitelte, steht dem leise sich ankündenden Schrecken der Triller gegenüber. Man kann ihn auf zweierlei Weise verstehen: noch als einen Rest Konvention, an die man sich halten kann, oder schon als ein Erbeben vor dem Ungeheuren, das kommen wird. Schiff lässt jeden der Triller des Beginns um eine Nuance anders klingen: erst zart aufleuchtend, dann der Bewegung aus der Tiefe angenähert, dann unerhört kristallin.

András Schiff nimmt es genau. Seine hörbare Absicht, den individuellen Ausdruckscharakter nicht nur jeden Satzes, sondern jeder Phrase und jeden Tones zu treffen, ist allerdings riskant. Denn über ihr könnte das Ganze des Kunstwerks in Details auseinanderbrechen. Wie in kaum einer anderen Musik ist bei Beethoven jedes Detail mit Blick auf die Totale zu artikulieren. Nur wer das Ganze gegenwärtig hat, kann dem Einzelnen einer Beethovenschen Sonate gerecht werden.

Der lange Atem

Ein geringeres Talent wäre mit solcher Detailversessenheit, wie Schiff sie an den Tag legt, wohl untergegangen. Die Sonaten wären ihm zerfallen. Bei Schiff hingegen wird erkennbar, was der Vorrang des Ganzen, scheinbar die Degradation des Einzelnen, für dieses heißt. Dass das Detail über sich hinausweist, steigert seine Bedeutung eher als dass es sie mindert. So erklingt der langsame Satz aus op. 28 bei Schiff ausnehmend gestaltereicht. Neben Leichtigkeit und Scherz entdeckt er tief nachdenkliches, Trauer, Unbestimmtheit. Andere Pianisten stießen erst in den letzten fünfzehn Takten darauf, dass es in diesem Andante auch um Ernstes geht, und dieser Ernst wirkt dann wie angeklebt. Doch Schiff entfaltet den Schluss des Satzes aus dessen Verlauf.

Hörend erfahrbar wird solches also nur, sofern der Interpret die Zusammenhänge zu sehen und zu artikulieren sowie im Großen zu disponieren vermag. Zum Singen gehört der Atem, zum Singen Beethovens aber der lange Atem. Denn der Blick auf die Totale finalisiert die Musik. Erst nach dem letzten Ton ist die Musik ja dem Hörer im ganzen präsent – und in dieser Präsenz auch schon vergangen. In der C-Dur-Sonate op. 53 war der Zug zum Ende hin so stark, dass Beethoven den schon komponierten langsamen Satz herausnahm, und durch eine Introduktion ersetzte, die reiner Klang der Erwartung, der Öffnung zum Finale sein soll und bei Schiff auch wird.



Ein Hauch von Walker Evans im East Village: In seiner „New History of Photography“ setzt der Fotograf Ken Schles die Geschichte der Fotografie mit seinen eigenen Bildern in neue Kontexte. Foto: Ken Schles

Das Bild als Gefäß

Die Schwierigkeit, Fotografie historisch aufzuarbeiten / Von Ken Schles

Im Jahr 1937 wurde der Bibliothekar des Museum of Modern Art Beaumont Newhall gebeten, die erste historisch-kritische Betrachtung der Fotografie in englischer Sprache zu verfassen. In seinem Werk „Photography: A Short Critical History“ stellte er fest: „Sämtliche Anwendungsformen der Fotografie waren ein gutes Dutzend Jahre nach Erscheinen der Fotografie schon deutlich vorgezeichnet.“ Es schien, als würden alle Genres dieser neuen Ausdrucksform so schnell umgesetzt wie es die Technologie erlaubte. Als hätte das Medium nur darauf gewartet, dass sich die Menschheit in ihm reflektiert. Was nicht erstaunlich war, denn die Fotografie erweiterte lediglich einen Diskurs, den die Menschen schon in der Sprache führten, bevor sie ihre eigene Geschichte verschriftlichten.

Der neue Drang, auf etwas zu reagieren, indem man ein Foto davon macht, bediente den primitiven Reflex, sich den Konventionen, Überzeugungen und Grenzen seines Stammes anzupassen und sich seiner Zugehörigkeit zu verschern. Eine Fotografie markiert und verkörpert unsere ureigenen Erfahrungen.

Kraft der Assoziation

Als ein Gefäß für Ideen und Gedanken ist die Fotografie im Gegensatz zur Sprache allerdings ein Konstrukt, das jeder Logik widerspricht. Als zweidimensionale Abbildung ist sie von der Wirklichkeit unserer vierdimensionalen Welt weit entfernt. Das Foto repräsentiert lediglich einen eingefrorenen, verflachten Moment der Vergangenheit. Und so wird es zu einem Objekt, das gleichzeitig an eine starre Referenz gebunden bleibt und doch jede nur mögliche Interpretation zulässt. Das aber macht ihre historische Aufarbeitung so schwierig.

Denkschulen oder gemeinsame Ideale führen zu Ergebnissen, die wissenschaftlich verglichen werden können. In der Fotografie kann das jedoch zu stilistischen und ideologischen Verwechslungen führen. Leni Riefenstahls Porträts in ihrem Buch „Schönheit im Olympischen Kampf“, die Aufnahmen von Rodtschenko, von anonymen Vertretern des chinesischen oder sowjetischen Realismus, die einiger Bauhaus-Fotografen und sogar diejenigen von Paul Strand werden von einer eindeutigen Qualität bestimmt: Es ist eine heroische Qualität, die man mit faschistischen und sozialistischen Ideen und Idealen gleichsetzt, weil diese Bilder bei Tageslicht leicht von unten und vor einem klaren, grauen Himmel aufgenommen wurden. An den Bildern selbst ist nichts konkret Faschistisches oder Sozialistisches, doch man projiziert diese Qualitäten alleine durch die eigene Vorstellungskraft in sie hinein.

Assoziative Interpretationen sind jedoch niemals absolut. Sie verändern sich mit dem Betrachter und dem Kontext. Wird ein Bild zu oft herangezogen, kann es sogar die Kraft verlieren, solche Assoziationen hervorzurufen. Und gerade das macht eine kunsthistorische Betrachtung der Fotografie so schwierig.

So ist es besonders interessant, dass Beaumont Newhall in seiner historisch-kritischen Betrachtung der Fotografie viel ausließ oder anders auslegte, als es die heutige kunstgeschichtliche Betrachtung der Fotografie tut. Beispielsweise zeigte Newhall Julia Margaret Camerons Porträt von Lord Alfred Tennyson und nicht eines ihrer heute so berühmten allegorischen Bilder. Aus den Arbeiten von Brassai wählte er eine Berglandschaft statt eines seiner ikonografischen Bilder des französischen Kaffeehauslebens. Andere Fotografen wie Hugo Erfurth und Gertrude Fuld sind heute in Vergessenheit geraten. Dafür fehlen die epochalen Arbeiten von Jacob Riis, Lewis Hine und August Sander.

Doch unser Blick auf die Geschichte der Fotografie ist heute ein ganz anderer. Die Arbeit von August Sander wurde erst so bedeutend, als man seinen Einfluss auf Lisette Model und Diane Arbus erkannte. Riis und Hine wurden erst geschätzt, als die Arbeiten von Straßenfotografen wie William Klein, Garry Winogrand und Lee Friedlander oder von Dokumentaristen wie Robert Frank, Danny Lyon und Bruce Davidson in den fünfziger und sechziger Jahren die Grenzen zwischen Kunst und Bildjournalismus auflösten. Die Arbeiten der „New York School“, die 1967 das Museum of Modern Art in der Ausstellung „New Documents“ kanonisierte, führten zu einer Neubewertung etlicher früherer Fotografen, die in den ersten Editionen von Newhall nicht einmal erwähnt wurden.

Weil er sich jedoch als erster mit einem Feld beschäftigte, das bis dahin wissenschaftlich unbearbeitet war, werden seine Arbeiten verständlicherweise von den Idiosynkrasien eines Einzelnen geprägt. Doch der kritische Diskurs der Geschichte ist eine gemeinschaftliche Anstren-



Unbewusste Assoziation: „Boy with gun“ von 1982 verweist auf William Kleins Bild von 1954. Photo: Ken Schles

gung. So musste der Direktor der fotografischen Abteilung des Museums den Autor bei seiner Arbeit an einer späteren Edition geradezu zwingen, Robert Frank aufzunehmen. Newhall selbst fand an Franks Arbeit nichts Bemerkenswertes.

Derzeit vollzieht sich in der Welt der Fotografie allerdings ein fundamentaler Wandel, der den Diskurs von Grund auf verändert. Mit der digitalen Technologie ist Fotografie allgegenwärtig geworden und verändert so auch die Gesellschaft, die mit diesen Bildern umgeht. Dieser kulturelle Wandel und die Veränderungen der Technologien, die Kultur verbreiten, haben die Bedeutung gedruckter Materialien wie Bücher, Zeitschriften und Werbung schwinden lassen. Flüchtige digitale Kulturformen überholen die traditionellen „langsamen“ Medien. Gleichzeitig haben Galerien und Museen an Bedeutung gewonnen, weil ihr Publikum enorm gewachsen ist – ein Publikum, das gleichzeitig unterhalten und gebildet werden will.

Neue Macht der Massen

Seit Beginn der Fotografie gab es Meinungsmacher, Kulturbewahrer und Profis, die den Diskurs der Fotografie streng kontrollierten. Die professionellen Fotografen, die Redakteure, Artdirektoren, Kritiker, Galeristen, Kuratoren und Historiker kontrollierten jeden Schritt der Entstehung und der Verbreitung eines Bildes. Die jüngsten Technologien der massenhaften Bildproduktion entwinden dieser professionellen Klasse ihre Macht.

Was aber werden die Nicht-Professionellen mit dieser Macht anfangen, von der sie oft nicht einmal wissen, dass sie sie besitzen? Werden wir nun alle zu unbewussten Kulturbewahrern? Hier begeben wir uns auf neues kulturelles Terrain: organisch und gewissermaßen darwinistisch. Dabei allerdings darf man nicht vergessen, dass Bilder im kapitalistischen Kontext unserer Zeit meist dazu dienen, etwas zu verkaufen, egal ob es ein Parfum ist, die Tatsache, zu einem Stamm zu gehören, oder die schlechte Erinnerung daran, das man mit drei Jahren auch schon auf einem Pony geritten ist.

Es bleibt bis auf Weiteres unklar, wohin sich die Geschichte der Fotografie nun entwickelt. Immer deutlicher schäffen die Massen neue Realitäten. Wir stehen am Beginn einer Ära, in der Garry Winogrands Verständnis der Fotografie durch Fotografie oder Diane Arbus' Fähigkeit, uns eine Richtung des Verstehens zu weisen, von einer Flut naiver Bilder ersetzt werden, die ganz schlicht die Welt an sich zeigen. Mehr nicht.

Ken Schles arbeitet als Fotograf in New York. Seine Bücher wie „Invisible City“ oder „The Geometry of Innocence“ gelten als intellektuelle Meilensteine der Fotografie. Auf der Photokina in Köln stellt er am Samstag sein Projekt „A New History of Photography“ vor, das im White-Press-Verlag bei Schöner in Köln erscheint. Deutsch von Adrian Krejca

Egomanie zum Runterladen

Michael Moores neuer Internet-Film ignoriert die Gegenwart

Michael Moore ist das schier Unmögliche gelungen. Sechs Wochen vor einer der dramatischsten Wahlen der amerikanischen Geschichte präsentiert er einen Film, in dem weder die Namen Obama und McCain, noch jede sonstige Referenz auf die Gegenwart vorkommen. Das fast zweistündige Werk, das man unter slackeruprising.com im Internet sehen und herunterladen kann (nur in den USA und Kanada allerdings), deklariert es als „Geschenk“ an seine Fans. Es ist allerdings nicht nur ein Film von und mit, sondern auch über und für Michael Moore.

Seine grenzenlose Eitelkeit war schon immer das Leitmotiv in Moores Werk. Aber solange sie ihn dazu antrieb, Waffenhändler, Lobbyisten und Firmenbosse vor geschulterter Kamera anzuquatschen, solange sie ihn großartige Filme wie „Fahrenheit 9/11“ oder zuletzt den brillanten „Sicko“ machen ließ, akzeptierte man sie gerne. In dem neuen Film „Slacker Uprising“ jedoch, deutsch etwa: „Aufstand der Rummhänger“, dient die Eitelkeit keinem höheren Zweck mehr. Moore hat ein gigantisches Reiterstandbild von sich selbst geschaffen, mit gezogener Schwert und wehendem Mantel – wer will so etwas sehen?

„Slacker Uprising“ war auch der Titel der Tour durch Collegeauditorien und Sporthallen, die Moore in den Wochen vor der letzten Wahl und im Nachklapp zu seinem phänomenalen Erfolg mit „Fahrenheit“ organisierte. „Die Demokraten vor sich selbst retten“, nannte er den Zweck der Übung. Es galt, junge Wähler zu mobilisieren, um eine zweite Amtszeit George Bushs zu verhindern. Der Film, inspiriert von Rock'n'Roll-Dokus wie „Don't Look Back“, zeigt lange Schlangen von Moore-Fans, die vor den Hallen warten; Moores Silhouette im Scheinwerferlicht; Moore, dessen Worte im Applaus untergehen, Moore in den Lokalnachrichten. Hier und dort wird die Monotonie des Jubels und der kämpferischen, aber banalen Worte unterbrochen durch ein kleines Schärmützel mit Bush-Fans, durch ein paar bewegende Sätze eines kritischen Irakveteranen oder einer Mutter mit feuchten Augen. Dann und wann Holt Moore Musiker auf die Bühne: REM, Rage Against the Machine, Joan Baez. Doch kaum ist der Applaus verklungen sind wir in der nächsten Stadt: „Ladies and gentlemen, please welcome... let me introduce to you... I bring you – Michael Moore!“ Gelegentlich bricht sein Humor durch, etwa wenn er den in Haushaltsdingen vermeintlich schlampigen Studenten Instantnuppen und frische Unterwäsche zuwirft, sofern sie geloben, zur Wahl zu gehen. Doch diese Einlagen reichen nicht annähernd, um dem Film den nötigen Witz zu geben.

Anführer einer Bewegung?

Und sie genügen nicht, über das maßlose Pathos hinwegzutragen, mit dem sich Moore hier zum Anführer einer „Bewegung“ aufspielt. Seine Kampagne war nur eine von mehreren, und keineswegs die wichtigste, mit der Prominente damals gegen Bushs Wiederwahl kämpften. Glaubt man jedoch der Darstellung in seinem Film, scharten sich damals Hunderttausende hinter den Volkstribun Moore. „Fahrenheit 9/11“ hat bei der letzten Wahl sicher eine Rolle gespielt, das ist Moores Verdienst, doch der „Aufstand“ fand leider nicht statt. „Slacker Resignation“ oder „Slacker Ignorance“ wären wohl Titel gewesen, die der Wahrheit näher gekommen wären.

Warum war das so? Warum ist es weitenteils selbst im aktuellen Wahlkampf so? Warum finden heute keine Antikriegsdemos statt wie 1970 in Kent, Ohio, als die Nationalgarde vier Studenten erschoss? Moore zeigt die Bilder, um Pathos zu melken, doch er stellt nicht eine Frage, hat nicht einen Gedanken, interessiert sich für nichts, außer für die anschwellige Musik, die Scheinwerfer, das Kochen des Saals, die jeden seiner Auftritte einleiten.

Wirklich peinlich ist jedoch das Timing. Eine völlig ahnungslose christliche Fundamentalistin und ein 72-Jähriger, der schon vier mal Krebs hatte, treten gegen den ersten schwarzen Präsidentschaftskandidaten an. Amerikas Wirtschaft droht noch immer der Kollaps. Jeder Tag bringt neue dramatische Nachrichten. Niemand redet über etwas anderes als die Wahl. Die Blogs explodieren. Millionen sitzen Abend für Abend vor dem Fernseher, wo jeder Halbsatz der Kandidaten diskutiert wird. Doch statt sich wie 2004 einzumischen, wenn in Amerika die Decke brennt, schwelgt Moore in Erinnerungen an damals. Was für eine grandiose Themaverfehlung!

JÖRG HÄNTZSCHEL

SZ Wochenende

bringt morgen:

Mode gegen Angst
Fashion Week und Bankenkrise – Wie London sich ganz schnell gegen hässliche Zeiten rüstet.
Von Rebecca Casati

Schweigen gegen Geschwätz
Ein Wiedersehen mit Bayern und ein Wiederhören mit der bayerischen Art, nichts zu sagen.
Von Benjamin Henrichs

Sünden gegen Altern
Bette Midler im Interview über Amerika, den Westen und die Liebe zu Männern, die vom Pferd fallen.
Von Alexander Gorkow

WIR SCHREIBEN MUSIKGESCHICHTE

2 CDs EXKLUSIV: DAS KOMPLETTE NEUE LAMBCHOP-ALBUM + NEW NOISES

Rolling Stone METALLICA

EXKLUSIVE BEILAGE

„OASIS - GROSSE MÄULER, KLEINE BRÖTCHEN.“ & METALLICA: DAS 16 SEITEN SPECIAL!“

EXKLUSIV: Das komplette neue Lambchop-Album AUF CD!

AB 25. SEPTEMBER AM KIOSK!

Ihm gilt nicht sein vorrangiges Interesse. Schiff will wissen, welches Spiel sich zwischen Bass, Mittelstimmen und Diskant entfaltet.

Auge und Ohr den Stimmen und ihrem Gesang zugewandt, löst sich für Schiff ein zentrales Problem der Beethoven-Interpretation. Recht verstanden, nämlich aus Einsicht in den Aufbau der Werke, gibt es bei Beethoven kaum „Passagen“. Alles ist melodisch – das markiert den Abstand Beethovens zur Virtuosenmusik seiner Zeit – und müsste so gespielt werden. Ein ums andere Mal löst Schiff dies ein, etwa in den Zweihunddreißigsteln des zweiten Satzes der Sonate op. 28, oder in der absteigenden chromatischen Tonleiter der Takte 47 bis 50 und entsprechend 186 bis 189 des Allegro assai der f-moll-Sonate op. 57. Jeder Ton hat eigenen Wert. Nichts soll in Bausch und Bogen untergehen.

Bausch und Bogen war und ist zum Beispiel der Mondschein, der sich einer Bemerkung des Kritikers Ludwig Rellstab über die cis-Moll-Sonate gelegt hat. In Schiffs subtil konzentrierter Darbietung, ungewohnt pedalisert, zergeht Rellstabs fades Postkartenidyll. Das Adagio kommuniziert in Wahrheit mit einer Tradition der Trauermusik, deren kompositorische Sprache sich im 17. und 18. Jahrhundert geformt hatte. Beethoven greift auf eine Reihe von Formeln dieser Sprache zurück: den Lamentobass, repetitive Begleitfiguren, chromatische Wendungen. Den erratischen Formalismus jener Tradition aber schiebt er beiseite. Frei, „quasi una fantasia“, fügt Beethoven die alten Formeln zu etwas Neuem.

Dieser Pianist wächst an seinen Aufgaben. Das Adagio sostenuto aus op. 106, der ausgedehnteste langsame Satz, den Beethoven komponiert hat, verliert bei Schiff keinen Moment an innerer Spannung. Und endlich ist es solche innere Spannung, als musikalischer Ausdruck hervortretend, welche Beethovens Werke zusammenhält – nicht ein Rahmen von klassischer Regelmäßigkeit und Symmetrie: Der Schein, der die Formenlehre so beglückt, trägt zumeist. Im ersten Satz der Sonatine op. 79 wird der anfängliche exponierte, offen endende Siebenakter der Form a-b-b-a-in der Coda zu einem Achtakter der Form a-b-a-b-normalisiert. Aber wie Schiff in seinem Spiel der Vorhalte und dem Verhuschen des Schlusses andeutet, mag Beethoven seinen eigenen klassischen Kunstgriff mit Ironie betrachtet haben.

Der Sinn von Musik ist flüchtig und der Festlegung entzogen – wie die Musik selbst. Was ein musikalisches Werk bedeutet, steht nicht ein für allemal fest, sondern tritt in der Abfolge seiner Interpretationen immer wieder anders ans Licht. Dass und wie das Werk unterschiedliche Lesarten durch seine Spieler aushält, ohne entleert, erschöpft oder abgenutzt zu wirken, ist ein Zeichen seines künstlerischen Ranges. Große Musik fordert stets neue Deutungen heraus. Exemplarisch gilt dies von Beethovens Klaviersonaten. Andrés Schiff aber hat daran erinnert, dass dem Neuen und Anderen einer Interpretation nur genau in dem Maße Wert eignet, in dem sie auf etwas in den interpretierten Werken selber antwortet. ANDREAS DORSCHHEL