

VOM KINO ZUM KONZERTSAAL

**Peter Simonischek:
Das Beethoven-Projekt**

Nikolaisaal Potsdam | Großer Saal
Sonntag, 22. Mai 2011 | 20.00 Uhr

MITWIRKENDE

Peter Simonischek, Rezitation

Elena Nesterenko, Klavier

DAS BEETHOVEN-PROJEKT

Buch: Gitta Jäger

Konzept und Idee: Christian Reinisch

DIE TEXTE

Ludwig van Beethoven (1770-1827):

Heiligenstädter Testament vom 6. Oktober 1802

Brief an Eleonore von Breuning vom 2. November 1793

Aus dem Tagebuch von 1820

Brief an den Verleger Artaria vom 22. August 1822

Brief *An die Unsterbliche Geliebte* vom 6./7. Juli 1812

Paul Claudel (1868-1955):

Über Ludwig van Beethoven

Bettina Brentano (1785-1859):

Brief an Johann Wolfgang von Goethe

Richard Wagner (1813-1883):

Eine Pilgerfahrt zu Beethoven, 1840/41 (Auszug)

DIE MUSIKSTÜCKE

Ludwig van Beethoven

Sonate für Klavier Nr. 2 cis-Moll op. 27 (*Mondschein-Sonate*)

1.Satz: Adagio sostenuto

Ludwig van Beethoven

Sonate für Klavier Nr. 2 cis-Moll op. 27 (*Mondschein-Sonate*)

2.Satz: Allegretto

Ludwig van Beethoven:

Sonate für Klavier Nr. 2 cis-Moll op. 27 (*Mondschein-Sonate*)

3.Satz: Presto agitato

Ludwig van Beethoven:

Sonate für Klavier Nr. 21 C-Dur op. 53 (*Waldstein-Sonate*)

1.Satz Allegro con brio (Exposition)

Ludwig van Beethoven:

Sonate für Klavier Nr. 23 f-Moll op. 57 (*Appassionata*)

2.Satz: Andante

Ludwig van Beethoven:

Sonate für Klavier Nr. 23 f-Moll op. 57 (*Appassionata*)

3.Satz: Allegro ma non troppo

Ludwig van Beethoven:

Rondo a capriccio G-Dur op. 129 (*Die Wut über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice*)

Ludwig van Beethoven:

Sonate für Klavier Nr. 8 c-Moll op. 13 (*Pathétique*)

2.Satz: Adagio cantabile

Franz Liszt (1811-1886):

An die ferne Geliebte. Transkription für Klavier

Nr. 6: *Nimm sie hin denn, diese Lieder* (Allegro molto con brio)

Ludwig van Beethoven:

Sonate für Klavier Nr. 23 f-Moll op. 57 (*Appassionata*)

1.Satz: Allegro assai

Ludwig van Beethoven:

Sonate für Klavier Nr. 32 c-Moll op. 111

1.Satz: Maestoso – Allegro con brio ed appassionato

Keine Pause

DAS BEETHOVEN-PROJEKT

Ludwig van Beethoven gilt als die Verkörperung des mächtigen Schöpfergeists schlechthin, erkämpfte er doch für sich und für die nachfolgende Welt in geradezu Zeus'scher Manier den neuen, den befreiten musikalischen Ausdruck. Er wurde hineingeboren in die Zeit der großen Revolutionen – 1789 der Französischen Revolution, die wiederum vom Ideengut des amerikanischen Freiheitskampfes und der 1776 verabschiedeten Unabhängigkeitserklärung beeinflusst war –, also in die bedeutendste Periode, in der Herrschaftsstrukturen aufgebrochen und zerbrochen und der Grundstein für neue Gesetzgebungen gelegt wurden. Damit wird bereits im kindlichen Geist die Saat für ein revolutionäres und zugleich demokratisches Gedankengut gelegt, das in Beethovens Werken ein tragendes Element bildet.

Was ihn von seinen noch ganz den festgefühten gesellschaftlichen Strukturen ihrer Zeit verpflichteten Vorgängern Bach, Mozart, Gluck, Haydn unterscheidet, ist seine bedingungslose Hingebung an eine universelle menschliche Idee, sein Glaube an eine neue Brüderlichkeit. Dieser Idee suchte er in einer musikalischen Sprache Ausdruck zu verleihen:

»Nie von meiner ersten Kindheit an, ließ sich mein Eifer, der armen leidenden Menschheit mit meiner Kunst zu dienen, mit etwas anderem abfinden, oder es brauchte nichts anderes, als das innere Wohlgefühl, das dergleichen begleitet.«

Beseelt von dieser Vision schuf er seine dritte Symphonie (ursprünglich Napoleon Bonaparte gewidmet, jedoch wegen dessen Kaiserkrönung schlicht in *Eroica* umbenannt), vertonte er Schillers Ode *An die Freude*, setzte er der unbesiegbaren Liebe in *Fidelio* ein Denkmal.

Sind nicht heute, im 21. Jahrhundert - fast 200 Jahre nach Beethovens Tod – seine »weltumfassenden« künstlerischen Ambitionen aktueller denn je? Suchen wir nicht nach wie vor in unserer globalisierten Welt nach der universellen Sprache, die uns Menschen als Brüder vereint? Und wird nicht wieder einmal evident, dass uns just die Kunst – immer und immer wieder – in die seelische Lage versetzen kann, eine solche Verbrüderung für möglich zu halten?

Dieser Abend will den Titan unter den Komponisten auch unter diesem »ewig gültigen« Aspekt beleuchten. Die persönliche Tragik in Beethovens Leben, die sich in vielen seiner Äußerungen niederschlägt, aber auch seine humorigen Momente werden so in ein größeres Ganzes eingeflochten, und vor dem Betrachter entsteht ein Bild des ringenden Prometheus, der uns die Fackel der Menschenliebe und der Brüderlichkeit weitergereicht und uns zugleich unzählige wunderbare Momente hinterlassen hat.

Gitta Jäger

BEETHOVEN – EIN KURZER BIOGRAFISCHER ABRISS

Ludwig van Beethoven wird wahrscheinlich am 16.12.1770 in Bonn geboren – sein Taufzeugnis datiert vom 17.12.1770. Er bringt bereits eine recht schwere Kindheit, denn sein Vater, versucht mit allen Mitteln, seinen Sohn als ein junges Genie am Klavier zu vermarkten. Der junge Louis, wie er damals gerufen wurde, wurde oftmals nachts aus dem Schlaf gerissen, um vom Vater mitgebrachten Freunden seine Klavierkünste vorzuführen. Statt in die Schule zu gehen, übte er zwangsweise am Klavier. Im Alter von fünf Jahren litt er wahrscheinlich unter einer starken Mittelohrentzündung, die nicht behandelt wurde und später wohl seine Taubheit begünstigte.

Die Beziehung zu seinem ehrgeizigen, häufig betrunkenen und unzuverlässigen Vater ist eher distanziert, die zu seiner Mutter dafür umso intensiver.

Im Alter von neun Jahren beginnt er seinen musikalischen Unterricht bei Christian Gottlob Neefe, der einer seiner treuesten Förderer bleibt. Mit 14 wird Beethoven Organist am kurfürstlichen Hof. Drei Jahre später begibt er sich erstmalig nach Wien, um bei Mozart Unterricht zu nehmen. Diese Reise wird teurer als geplant, und er muss deswegen und wegen der schweren Erkrankung seiner Mutter die Heimreise verfrüht und mit geliehenem Geld antreten. Wenige Wochen später stirbt seine Mutter. Weil sein Vater sich um die Geschwister nicht kümmert, wird Ludwig bereits mit 17 Jahren zum Familienoberhaupt.

Im Jahre 1792 bricht er ein weiteres

Mal nach Wien auf – dieses Mal, um für immer zu bleiben. Er wird Schüler von Joseph Haydn, später studiert er auch bei Albrechtsberger und Salieri. Sein erster öffentlicher Auftritt im Hofburgtheater in Wien ist im März 1795 verzeichnet, im Juli desselben Jahres wird sein Opus 1 (3 Klaviersonaten) gedruckt. Es beginnt eine höchst schöpferische Zeit, in der er von verschiedenen adligen Gönnern gefördert wird. Es ist auch die Zeit vieler weiblicher Begegnungen und Versuchungen, wovon jedoch keine zu der von ihm ersehnten langfristigen und innigen Verbindung führt. Diese unglückliche Sehnsucht und die zunehmende Taubheit versetzen ihn in tiefe Resignation und veranlassen ihn zum Verfassen des *Heiligenstädter Testaments* im Alter von nur 32 Jahren. Dessen ungeachtet ringt Beethoven weiter und komponiert in den darauffolgenden Jahren unvermindert: neun Symphonien, fünf Klavierkonzerte, seine einzige Oper *Fidelio*, die große *Missa solemnis* neben vielen anderen Werken. Seine familiäre Situation ist nach wie vor schwierig, er übernimmt nach dem Tode seines Bruders die Vormundschaft für seinen Neffen Karl, der ihm jedoch die Fürsorge mit Undank vergalt. Den schwersten Schlag versetzte Karl seinem Onkel mit einem Selbstmordversuch, den er wohl wegen seiner Schulden unternahm. Beethoven, seit einem guten Jahrzehnt endgültig taub und auch sonst körperlich und seelisch leidend, verstarb am 26. März 1827 im Schwarzschanerhaus in Wien.

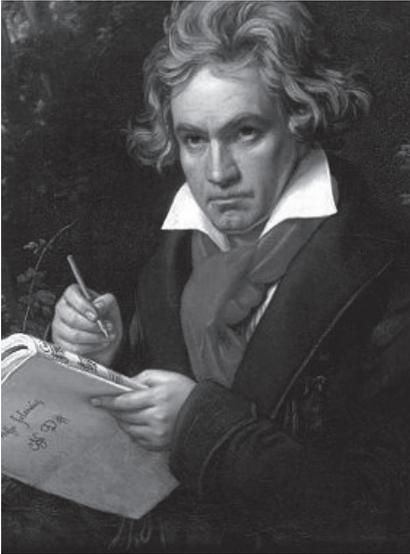
MUSIK FÜR DIE »UNSTERBLICHE GELIEBTE« UND DAS KLAVIER DER ZUKUNFT

Wenn ein Komponist ein Werk mit *quasi una fantasia* überschreibt, muss er sich nicht wundern, wenn besonders fantasievolle Zeitgenossen sich in romantischer Schwärmerei in eine mondscheinge-tränkte Nacht versetzt fühlen. So ließe sich gar an Albert Girauds berühmten *Pierrot lunaire* denken, der »mondes-trunken« durch die Nacht wandelt: »*Den Wein, den man mit Augen trinkt, gießt nachts der Mond in Wogen nieder, und eine Springflut überschwemmt den stillen Horizont.*« Und wer erinnert sich nicht Joseph von Eichendorffs *Mondnacht*, die die menschliche Seele weit ihre Flügel spannen lässt. Anders gesagt: Ist es nicht, als hätt' (die) Musik die Seele still geküsst? Der romantische Titel **Mondscheinsonate** impliziert einen geheimnisvollen Charakter. Nicht wenige Menschen vermuten hinter Beethovens **Sonate cis-Moll op. 27 Nr. 2** aus dem Jahr 1801 eine Liebesgeschichte, andere deuten sie eher in Richtung dramatischer Todessehnsucht. Musikwissenschaftler wiederum verweisen seit jeher auf den für damalige Zeiten völlig neuartigen Aufbau der Sonatenform: Das Tempo steigert sich von Satz zu Satz, der Sonatenhauptsatz als thematischer Schwerpunkt wird so auf das Finale verlagert. Beweggrund genug für den Dirigenten Hans von Bülow, den Großteil der Klaviersonaten Beethovens als »*Neues Testament der Klaviermusik*« zu erhöhen.

Die spätere Bezeichnung *Mondscheinso-*

nate hingegen geht auf den Dichter und Musikkritiker Ludwig Rellstab zurück. Angeblich habe ihn die ruhig und endlos wirkende Melodie des ersten Satzes (Adagio sostenuto) an den Schweizer Vierwaldstättersee im Mondlicht erinnert. Allerdings dürfte spätestens beim fulminant schnellen und lauten Charakter des dritten Satzes (Presto agitato) jegliche Mondschein-Romantik verfliegen sein... Beethoven soll sie während eines Aufenthalts auf Schloss Korompa (Ungarn) niedergeschrieben haben. Das Schloss gehörte der mit Beethoven eng befreundeten Familie Brunswick, der übrigens zwei Kandidatinnen für die bis heute mysteriöse »*unsterbliche Geliebte*« entstammen: die Schwestern Therese und Josephine Brunswick. Gewidmet ist die Sonate indes einer von ihm umworbenen Klavierschülerin: der Gräfin Giulietta Guicciardi. Die damals 17-Jährige war eine Cousine der Geschwister Brunswick.

Eine vom heutigen Namen abweichende Deutungsoption erscheint hingegen wesentlich dramatischer, denn sie bringt die gedämpften Töne des Kopfsatzes sowie die immense Klangwelt des Schlussteils mit Todesgedanken, Verzweigung und Kampf in Verbindung. Tatsächlich sprechen dafür einige Indizien. Der Musikwissenschaftler Hugo Riemann behauptete, Beethoven habe selbst im Zusammenhang mit der *Mondscheinsonate* auf das Gedicht *Die Beterin* von Johann Gottfried Seume verwiesen. Hinzu kommt, dass die



Beethovenporträt von Joseph Karl Stieler, 1820

Sonate in einer Zeit entstand, in der Beethoven seine beginnende Ertaubung realisierte, was ihn ein Jahr später zum erschütternden *Heiligenstädter Testament* veranlasste. Gedankliche Todesszenarien während des Komponierens erscheinen damit zumindest denkbar. Dass sich dennoch der Titel *Mondscheinsonate* fest etablierte, ist mitunter sicherlich der hohen Popularität des ruhigen ersten Satzes geschuldet. Außerdem arrangiert sich der romantische Titel des Werkes viel besser mit der Theorie einer geheimnisumwitterten Liebschaft...

Ganz andere Assoziationen stellen sich beim Titel *Waldstein* ein: die von rau-

schenden Wipfeln und bemoosten Felsen. Eine *Waldstein-Sonate* scheint unberührte, essentielle, stofflich fassliche Musik zu versprechen, Naturlaute. Doch steht der Name nicht für ein Programm, sondern für den Widmungsträger, den Grafen von Waldstein. Ob mit oder ohne Titel – Ludwig van Beethovens Sonate C-Dur op. 53, mit der besagten Widmung erschienen im Jahr 1805, ruft meist Gedanken an die Natur hervor, an Landschaften, Täler und Gebirge, an Licht und Schatten, an »Stock und Stein«. Schon ein früher Biograf, der Berliner Musikkritiker Adolf Bernhard Marx, schrieb über das einleitende *Allegro con brio*, genauer gesagt über dessen Seitenthema »*im sonnig hellen und sonnig warmen E dur*« wie über eine Alpenwanderung: »*Süßes Behagen, als wiege der kühne Steiger auf der erklimmenen Höhe sich im Wohlgefallen des heitern Anblicks der sonnigen Breiten ringsumher.*« Aber auch Alfred Brendel, der gewiss nicht für naive oder romantisierende Betrachtungen der Musik steht, deutet die *Waldstein-Sonate* als »*das Naturerlebnis schlechthin: ein Mensch, der vor der Natur steht, vor einem großen Panorama der Natur*«. Wobei niemand bestreitet, dass dieses Naturidyll ein erhebliches Maß an »übernatürlicher« Technik bedarf. Beethovens C-Dur-Sonate macht das Instrument selbst zum Thema: die Klaviere, die zu Beethovens Lebzeiten unter allen Aspekten des Instrumentenbaus, der Mechanik, der Tastatur, des An-



Beethovenplastik von Max Klinger (1885-1902)

schlags und der Besaitung einen rasanten Wandel durchliefen. Von dieser Geschichte erzählt auch die *Waldstein-Sonate*, in der gleichzeitig verschiedene Stadien, Ideen und Ideale des Klavierspiels präsent sind: die Transparenz, Trennschärfe und figurative »Spritzigkeit« des Cembalos, das Legato des Orgelchorals, die Poetik des neuen Hammerklaviers bzw. des Fortepianos mit seinem unvergleichlich sonoren und silbrigen Klangbild. Der bereits genannte Adolf Bernhard Marx sieht in der Sonate die »Natur der Tasteninstrumente« und die »Wonne der Spielseligkeit«. Und dieser Natur kommt Beethoven bereits im ersten Satz entgegen. Irisierende, straff im Tempo und transparent gehaltene Akkordrepetitionen und modulierende Motivfetzen (wie auf einem Cembalo »geschlagen«) begegnen einem gebunden-choralhaften Thema in E-Dur (wie einem Orgelchoral nachemp-

funden), bevor Beethoven alle Elemente (in der Durchführung) zusammenführt und der »Mechanik« und Farbigkeit der Natur (und) des Instruments freien Lauf lässt...

»Was für Wunder Menschen vollbringen können.« Dieses Zitat Lenins bezog sich ausnahmsweise nicht auf politische Ererungenschaften, sondern auf Beethovens **Sonate in f-Moll op. 57 (*Appassionata*)**. Ihren Beinamen erhielt sie indes nicht vom russischen Revolutionär. Vermutlich 1838 äußerte sich der Hamburger Musikverleger Cranz mit diesen Worten zu Beethovens Werk – und lag damit wohl nicht ganz falsch... Entstanden ist sie um 1804/1805. Anlass für die Komposition könnte Beethovens Enttäuschung über die politische Entwicklung in Europa gewesen sein. Der Meister hatte, wie viele Bürgerliche in Deutschland und Österreich, seine Hoffnungen auf eine gesellschaftliche Erneuerung durch Napoleon I. gesetzt. Doch der sollte bald zum Imperator, Kaiser und Feldherr einer Aggressionsarmee werden. Sein Sieg bei Austerlitz über den Habsburger Doppelkaiser Franz im Jahr 1805 bedeutete das Ende des Römischen Reiches Deutscher Nation und brachte die Österreicher in Bedrängnis. Für Beethoven hatte Napoleon zu dieser Zeit bereits längst seinen Erlöser-Nimbus verloren. Man erinnere sich daran, dass der Komponist seine Widmung an den Franzosen auf dem Manuskript seiner *Eroica* wütend ausradierte, so dass ein Loch davon bis heute zeugt.

Dazu passt eine weitere »Anekdote«: Im Jahr 1806 war Beethoven auf Schloss Grätz bei seinem Gönner und Freund Fürst Lichnowsky zu Gast, das Manuskript seiner *Appassionata* im Gepäck. Der Fürst bat ihn, am Abend vor einigen Gästen zu spielen. Doch als Beethoven dann den Saal betrat, sah er sich zahlreichen französischen Offizieren gegenüber. Wütend drehte sich der Meister um und verließ das Schloss. Bei strömendem Regen lief Beethoven nun durch die Nacht bis in das Städtchen Troppau. Das Manuskript der *Appassionata* wurde dabei gründlich eingeweicht... Wenig später soll es der Pianistin Marie Bigot in Wien jedoch gelungen sein, das Werk aus den nahezu unleserlich gewordenen Notenblättern zu spielen. Beethoven überließ ihr daraufhin das Manuskript. Gewidmet wurde die Sonate ein Jahr später allerdings einer anderen Person: nicht Graf Lichnowsky, wie sich unschwer erraten lässt, sondern Graf Franz von Brunsvik, zu dessen Familie Beethoven freundschaftliche Beziehungen unterhielt. Es darf jedoch vermutet werden, dass sich hinter der Widmung eigentlich die Zuneigung zu einem weiblichen Familienmitglied verbarg. Es handelte sich um die verwitwete Gräfin Josephine Deym, eine Schwester des Franz von Brunsvik. Beethovens Liebeswerben wurde jedoch nicht gern gesehen. Der Kontakt musste 1807, im Jahr der Widmung, auf Drängen der Familie gänzlich abgebrochen werden. Wie bereits bei

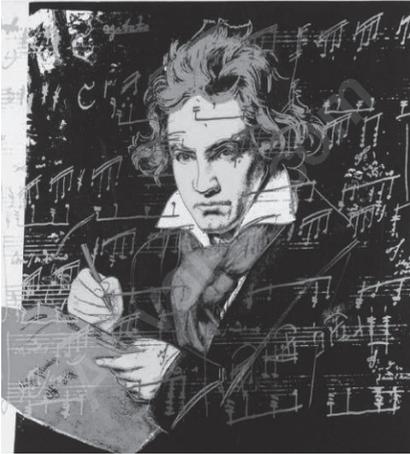
der *Mondscheinsonate*, inspirierte den Komponisten möglicherweise auch hier die unerfüllte Liebe zu einer Frau aus der Familie Brunsvik (vielleicht sogar zu der mysteriösen »*unsterblichen Geliebten*«). Man tut gewiss kein Unrecht, wenn man die Beethovenschen Klaviersonaten op. 53 und op. 57, kurz *Waldstein* und *Appassionata*, als ein in die Zukunft weisendes Geschwisterpaar bezeichnet. Beide Werke stehen in Beethovens Sonatenschaffen mustergültig für den Aufbruch in die Ära des »*teils virtuosen, teils symphonischen Klavierstils des späteren 19. Jahrhunderts*« (Jürgen Uhde). Zwar deutet sich der von Beethoven selbst so bezeichnete »*neue Weg*« schon früher an (in den drei Sonaten op. 31), doch erst jetzt bindet Beethoven jene klanglichen Erscheinungen, die zuvor bloß als Einzelereignisse erkennbar waren. Während dieses Prinzip in der *Waldstein* in eine Lichtung gestellt erscheint, begibt es sich in der *Appassionata* in eine geheimnisumwobene, finster-verschattete Umgebung (was nicht zuletzt auch die Tonarten der beiden Stücke – hier C-Dur, dort f-Moll, – hervorrufen). Hier wird ein Prozess inszeniert: Im ersten Satz endet er ausgebrannt, leer, trostlos, im zweiten Satz, dem hymnischen Variations-Andante, mit einem Aufschrei. Und im Finale fast zynisch, nämlich mit einem entfesselten Csárdás. Die ruhige Andante-Hymne wird zunächst merkwürdig verfremdet aufgelöst, dann betörend melodisch um-

spielt, bevor sie endlich durch Zweiund-dreißigstel dramatisch gesteigert wird. Das Hauptthema kehrt am Ende sonor gestärkt wieder. Aber es schließt mit einer verhaltenen, dann grell abreißenden Dissonanz. Ein wüster, 13mal wiederholter Fortissimo-Mollakkord führt grausig ins Finale. Ruhelose Passagen folgen mal kopflos, mal gestaltlos, ein anderes Mal fragmentarisch-melodisch. Alle Register des Instruments werden bedingungslos ausgenutzt. In entfesseltem Presto wirbelt ein f-Moll-Csárdás die Sonate zu ihrem Ende.

Wahrhaft grantig kommt sie einem vor, und rasend vor Zorn: **Die Wut über den verlorenen Groschen**. Schon Robert Schumann urteilte über dieses *Rondo a capriccio*: »Etwas Lustigeres gibt es schwerlich, als diese Schnurre. Hab' ich doch in einem Zug lachen müssen, als ich's neulich zum ersten Male spielte. Wie staunt' ich aber, als ich beim zweiten Durchspielen eine Anmerkung las des Inhalts: Dieses unter L. v. Beethovens Nachlasse vorgefundene Capriccio ist im Manuskripte folgendermaßen betitelt: 'Die Wuth über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice.' – O es ist die liebenswürdigste, ohnmächtigste Wuth, jener ähnlich, wenn man einen Stiefel nicht von den Sohlen herunterbringen kann und nun schwitzt und stampft, während der ganz phlegmatisch zu dem Inhaber oben hinaufsieht. – Aber hab' ich euch end-

lich einmal, Beethovener! – Ganz anders möchte' ich über euch wüthen und euch samt und sonders anfühlen mit sanftester Faust, wenn Ihr außer euch seid und die Augen verdreht und ganz überschwenglich sagt: B. [Beethoven] wolle stets nur das Ueberschwengliche, von Sternen zu Sternen flieg' er, los des Irdischen. 'Heute bin ich einmal recht aufgeknöpft', hieß sein Lieblingsausdruck, wenn es lustig in ihm herging. Und dann lachte er wie ein Löwe und schlug um sich – denn er zeigte sich unbändig überall. Mit diesem Capriccio schlag' ich euch.«

Amüsant, wie genial Beethoven das musikalische Programm umsetzt. Dabei hat Beethoven mit dem Titel gar nichts zu tun! Von Wut kann gar keine Rede sein! Beethoven betitelte das 1795 komponierte Stück als *Leichte Kaprice* und versah diese mit der Tempoanweisung *Alla ingharena. quasi un capriccio*. *Ingharese* meint aber eine Verballhornung von *ongarese* – ungarisch, impliziert also schon Feurigkeit und Temperament schon – aber eben ohne Wut und ohne Groschen. Den in alle Sprachen übernommenen Titel verdankt das Werk dem Verleger Anton Diabelli. Dessen Teilhaber C. A. Spina erwarb das Manuskript der *Caprice* auf der Versteigerung von Beethovens musikalischem Nachlass im November 1827. Diabelli vervollständigte das fragmentarische Werk und veröffentlichte es 1828 – mit der Fußnote auf der ersten Notenseite: »Diese unter L. v. Beethoven's Nachlas-



Beethoven, gesehen durch die Brille Andy Warhols (1987)

se vollendet vorgefundene Capriccio ist im Manuscripte folgender Massen betitelt: Die Wuth über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice.« Zwar trägt Beethovens Autograph eine solche Aufschrift, sie ist jedoch ganz eindeutig nicht von Beethovens Hand und wurde im Nachhinein ergänzt. Von Beethoven nicht beabsichtigt, traf Diabellis dennoch den Nagel auf den Kopf – und der Titel bohrte sich für alle Zeiten in die Köpfe.

Die **Sonate pathétique op. 13** bildet weniger durch ihre Form als durch ihre Haltung einen Einschnitt in Beethovens Schaffen. Er zeigt sich als bekennender Verfechter der Ideale der Aufklärung, ist vertraut mit den Schriften Kants und Voltaires, begeistert sich für Rousseau, der zu die-

ser Zeit immer mehr zur philosophischen Basis einer Strömung in allen Künsten wird, einer Strömung, die das Zeitalter der Romantik einläutet: Nicht mehr die abstrakte Vernunft steht im Mittelpunkt, sondern das Individuum als Träger von Gedanken und Gefühlen. Beethoven war sich des Spannungsfeldes zwischen Vernunft und Widerstand gegen die Herrschaft der Vernunft durchaus bewusst; er betrachtete sich selbst als Schöpfer, der dazu bestimmt war, nicht zur übrigen Menschheit gehören zu dürfen. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang eine Aussage Beethovens aus seinem *Heiligenstädter Testament*: *»Ich bin gefasst – schon in meinem 28. Jahr gezwungen Philosoph zu werden.«* So gesagt im Entstehungsjahr der *Pathétique*. An diesem Punkt lässt sich trefflich spekulieren.

Ganz in verhalten-innige, dunkel tönende Gesangsmelodik getaucht ist das Adagio des zweiten Satzes. Nach dem aussichtslosen Aufbäumen gegen die tragische »Macht des Schicksals« im ersten Satz geht im Adagio die Harmonie aus, die der meditativen Versenkung ins menschliche Innere entspringt. Im Verlauf der dreiteiligen A–B–A-Form klingen mehrere Themen an, die zwar beträchtlich voneinander abweichen, durch die emotionale Grundstimmung des Satzes jedoch zusammengehalten werden. Mit Begleitfiguren, die bald in Sechzehntelbewegungen, bald in Sechzehnteltriolen geführt werden, wird der Satz stimmungsvoll belebt.

In seiner Transkription von Beethovens Liederzyklus *An die ferne Geliebte* erlaubt sich Franz Liszt nur sehr wenige Freiheiten, lässt jedoch von Zeit zu Zeit wiederkehrende Teile der Melodie aus, um die verschiedenartige Begleitung ins Rampenlicht zu bringen. Ein Lied fließt in das andere über, und wie in dem Gedicht von Aloys Jeitteles wird die letzte Strophe des ersten Liedes in der letzten Strophe des sechsten Liedes wiederholt; Der Dichter sitzt auf dem Hügel, blickt in die Ferne und singt zu seiner Geliebten hin (I); er wünscht, dass er in den blauen Bergen im Nebel wäre, um dem Schmerz der Trennung zu entgehen (II); er bittet die kleinen vorüberziehenden Wolken, dass sie seine Liebe überbringen und seine Tränen beschreiben (III); er möchte, dass die Wolken ihn tragen, damit er die Freude des Windes teilen kann, wenn er durch ihr Haar rauscht; der Mai ist wieder eingekehrt und hat die ganze Natur vereint, außer dem Dichter und seiner Geliebten (IV+V). Im letzten Lied *Nimm sie hin denn, diese Lieder* bittet der Dichter seine Geliebte, die Lieder in der Stille der Dämmerung aufzunehmen und sie zurückzusingen, so dass das von einem liebenden Herz Gesegnete von einem liebenden Herzen empfangen wird.

Hochgespannt beginnt der Kopfsatz der *Appassionata*, gleichwohl leise, hohl, brütend. Ein rhythmisches Dreiklangsmotiv, das mit einem Triller endet – sogleich

eine halbe Stufe höher (ein wenig beklemmender oder dringlicher) wiederholt wird. Plötzlich meldet sich aus der Tiefe ein »schicksalhaft« rhythmisches »Klopfmotiv«, das eine erste Katastrophe auslöst. Wer denkt da nicht an Beethovens fünfte Sinfonie (die zu dieser Zeit aber höchstens in Beethovens Kopf spukete)? Das Hauptmotiv bricht in wütend synkopischem (akzentverschobenem) Fortissimo auf. Auch wenn die Lautstärke reduziert wird: Die motorische Erregung bleibt bestehen. Aus ihr geht das feierliche zweite Thema hervor: eine erhabene Variation des Hauptmotivs in freundlichem Dur. Doch herbe Mollakkorde und verzweifelt-endlose Triller stellen sich ihr in den Weg. Leise und beklemmend sinkt eine Passage in die Tiefe. In der Schlussgruppe donnert in Oktaven der linken Hand erneut das Klopfmotiv. Doch wieder endet alle Bewegung fast lautlos. Das Prinzip des sukzessiven Zerstörens bleibt dennoch auch in der Themenverarbeitung (Durchführung), an dessen Ende das Schicksalsmotiv achtmal hintereinander in ungezählter Kraft donnert. Wenn dann die Themen noch einmal aufgegriffen werden (Reprise), zittert der Aufruhr im unvermittelt unruhig erregten Bass unheimlich nach.

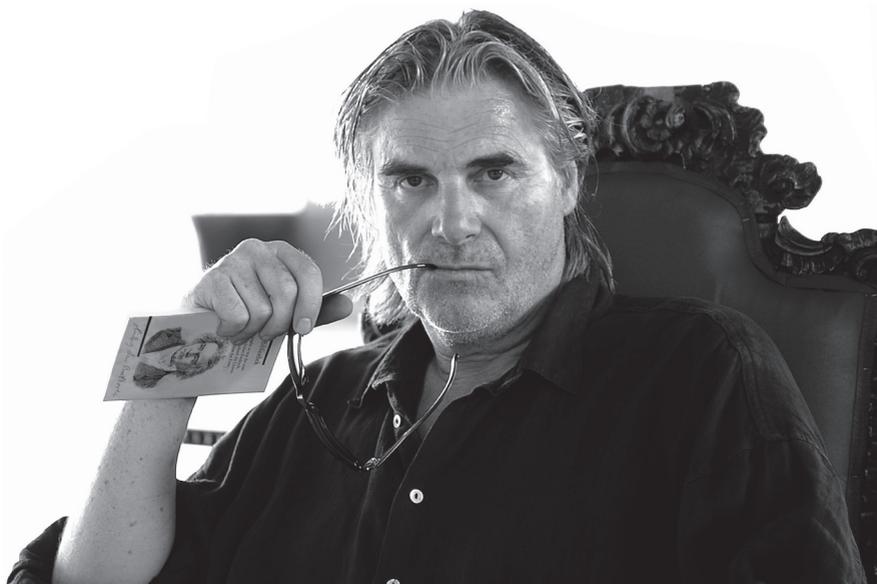
Beethovens *Klaviersonate c-moll op. 111* (1821/22) ist, wie seine letzten Streichquartette, als tönende Philosophie beschrieben worden. Und tatsächlich zeigt sich insofern eine geistig-seelische

Vielschichtigkeit in dieser Sonate, da jeder der beiden Sätze in sich ein musikalisches Drama darstellt. Darüber hinaus ist das Drama der Polarität der menschlichen Existenz impliziert. Der erste Satz ist ein heroisch-tragischer Kampf nach außen, eine wütende Explosion, grimmig, machtvoll und schillernd wie ein romantisch-titanischer Prometheus. In diesem Werk von orchestraler Klangfülle fasste Beethoven seine essentiellen ästhetischen Prämissen seines Schaffens brennpunktartig zusammen. Mit der *Pathétique* hat seine letzte Sonate die langsame Einleitung gemein, ihr Kerngedanke erinnert ebenso an die frühere Sonate, denn Rhythmus und Klangabstufung bestimmen das Wesen dieses mächtigen Gedankens. Die sämtliche Extreme auskostende Gleitdynamik, die zerrissene zeitliche Gliederung und der auftaktig gestaltete Abwärtssprung in die Septime verleihen dem Motiv eine dämonische Wirkung. Allerdings besitzt dieses Thema nicht den gleichen vorwärtsdrängenden Impuls wie das *Pathétique*-Thema. Bei aller Dynamik ruht hier der Gedanke in sich. Die »Maestoso«-Einleitung gestaltet sich mystisch: Zu Beginn heftige Oktavsprünge, donnernde Akkorde, zackig punktierte Rhythmik. Dann jedoch verhaltenere, dämmernde Akkordbildungen. Einzig die Punktierung bleibt erhalten. Leise Triller in den tiefsten Registern, anwachsend vom pianissimo zum forte, führen eine elegische c-Moll-Melodie über zum

Hauptgedanken des Allegro con brio. In der Gestalt dieses Gedankens liegt die thematische Verwirklichung der rhythmischen Impulse des Maestoso. Die vorangehende Triolenbewegung gibt dem Thema – ebenso wie das folgende Motiv C–Es–H mit der stockenden Fermate auf dem letzten Ton – große innere Dynamik, die sich ausweitet zu verkürzten Notenwerten, zu einem vielstimmigen Toben, zu extremen Akkordsprüngen. Gelegentliche Verzögerungen (Ritardandi) zeugen von Atemlosigkeit, zweimal lässt eine lyrische Kontrastgestalt die Erregung umso mehr ausbrechen. Wie ausgebrannt endet schließlich der Satz – in C-Dur!

Christoph Guddorf

PETER SIMONISCHEK



Peter Simonischek wurde in Graz geboren und erhielt an der dortigen Akademie für Musik und Darstellende Kunst auch seine Ausbildung. Bereits während der Studienzeit trat er am Schauspielhaus Graz auf, danach folgten Engagements am Stadttheater St. Gallen sowie in Bern, Darmstadt und am Schauspielhaus Düsseldorf.

Ab 1979 gehörte der Künstler zwanzig Jahre lang dem Ensemble der Berliner Schaubühne an, wo er vor allem mit Peter Stein, aber auch mit Regisseuren wie Luc Bondy, Andrea Breth, Klaus Michael Grüber, Robert Wilson und Edith Clever zusammenarbeitete und u.a. in Stücken von Aischylos, Euripides, Heinrich von

Kleist, Jean Genet, Georg Kaiser, Botho Strauß, Franz Xaver Kroetz und Yasmina Reza zu sehen war. 1993 übernahm er die Titelrolle in Ödön v. Horvaths *Don Juan kommt aus dem Krieg* im Deutschen Theater in Berlin. 1998 gastierte er in der von Klaus Maria Brandauer inszenierten Uraufführung von Esther Vilars *Speer* in der Berliner Akademie der Künste, deren Mitglied er seit 2001 ist.

Bei den Salzburger Festspielen konnte man Peter Simonischek in Inszenierungen von Peter Stein, Axel Corti und Klaus Michael Grüber z.B. in der Titelrolle von Goethes *Torquato Tasso*, *Okeanos/Prometheus, gefesselt* von Peter Handke nach Aischylos (beides 1982), in

Canettis *Hochzeit* (1988) und in Tschichows *Kirschgarten* (1995) erleben. Von 2002 bis 2009 spielte er in Christian Stückls Salzburger *Jedermann*-Inszenierung die Titelrolle.

Mit Beginn der Saison 1999/2000 wurde Peter Simonischek ins Ensemble des Wiener Burgtheaters engagiert, wo er mit Andrea Breth, Phillip Thiedemann, Andreas Kriegenburg, Karin Beier, Falk Richter, Thomas Langhoff, Peter Zadek u.a. zusammenarbeitet und in zahlreichen Rollen zu sehen ist, deren Bandbreite von Schiller und Kleist über Ibsen bis hin zu Ödön von Horváth, Jon Fosse und Albert Ostermaier reicht. Unter anderem gestaltete er dort die Titelrolle in Hofmannsthals *Der Unbestechliche* und den Martin in *Die Ziege oder Wer ist Sylvia?* von Edward Albee. Zurzeit ist er als Oberon und Julius Caesar zu sehen und als Ivan in der bereits mehr als 380mal gespielten Komödie *Kunst* von Yasmina Reza.

Seit Axel Corti ihn Ende der siebziger Jahre vor die Kamera holte, ist Peter Simonischek regelmäßig auch in Film und Fernsehen zu erleben, zuletzt u.a. in *Hierankl* von Hans Steinbichler.

Peter Simonischek ist Träger mehrerer wichtiger Preise und Auszeichnungen, darunter der Deutsche Kritikerpreis für Theater 1989 oder das Große Goldene Ehrenzeichen der Länder Steiermark, Wien und Salzburg. Als Hörspiel-Sprecher wurde er 2004

zum Schauspieler des Jahres 2003 gewählt. 2005 erhielt er den begehrten Adolf Grimme Preis, 2007 den Deutschen Hörbuchpreis für die Aufnahme von Leo Perutz' Roman *Der Meister des Jüngsten Tages*. Für das Hörbuch *Der Briefwechsel Thomas Bernhard / Siegfried Unseld* erhielten die beiden Sprecher Gert Voss und Peter Simonischek den Deutschen Hörbuchpreis 2010.

In Berlin ist Simonischek nach wie vor in der Erfolgskomödie *Kunst* am Renaissance-Theater zu sehen.

ELENA NESTERENKO



Die in Moskau geborene Pianistin begann ihre musikalische Ausbildung am Ippolitow-Iwanow Musikinstitut. Ihr künstlerischer Weg führte sie bald ans Moskauer Tschaikowsky Konservatorium, wo sie von 1989 bis 1995 in den Klavierklassen von Eugeni Mogilewski und Elena Richter zur Konzertpianistin ausgebildet wurde. Weitergehende Studienaufenthalte in Europa brachten Elena Nesterenko zunächst nach Groningen/Holland, wo sie bei Alexander Makarov-Gold das Konzertdiplom *Uitvoerend musicus* mit Auszeichnung erhielt. Im Anschluss daran ging sie nach Deutschland an die Hochschule für Musik und Theater in München und absolvierte die Meisterklasse von Gerhard Oppitz mit

dem *Meisterpodium Diplom*. Ihre herausragende künstlerische Persönlichkeit bewies Elena Nesterenko schon frühzeitig mit der erfolgreichen Teilnahme an verschiedenen internationalen Klavierwettbewerben und der steten Präsenz bei internationalen Musikfestivals in Russland, Italien, den Niederlanden und Deutschland.

Elena Nesterenko debütierte 2000/2001 im Berliner Konzerthaus, im Münchner Prinzregententheater und im Prager Rudolfinum, wobei das Münchner Konzert vom Bayerischen Rundfunk live mitgeschnitten und als zweite CD der Pianistin veröffentlicht wurde. Seither ist Elena Nesterenko als geschätzte Solistin auf den Konzertbüh-

nen Europas präsent, u.a. im Herkulesaal in München, Beethovenfest in Bonn, bei den Schwetzingen Musikfestspielen, den Regensburger Odeonconcerten, dem Kur-saal in Meran (Italien), tritt jedoch auch in verschiedenen kammermusikalischen Besetzungen auf, z.B. mit Peter Sadlo, Anna Gourari, Viktoria Kaunzner, Stefan Schilling und Yves Savary .

Ihre vielfältige Konzerttätigkeit nutzt Elena Nesterenko gern als ein öffentliches Podium, um sich aktiv für kranke Kinder, Opfer von Naturkatastrophen und für den Umweltschutz zu engagieren. Ihr ganz besonderes Anliegen gilt jedoch der musikalischen Früherziehung von Kindern. Aus Überzeugung handelt sie nach dem Grund-

satz: *»Wer ein Kind prägt, prägt die Welt«*. Gern initiiert sie Projekte, die diesem inneren Bedürfnis Ausdruck verleihen und für die Betroffenen zu einer greifbaren Hilfe werden.

Ihr umfangreiches Engagement wird zudem noch durch ihre Tätigkeit als Lehrerin bereichert, da ihr die Weitergabe künstlerischen Wissens an die nächste Generation ein wichtiger Aspekt ihres Wirkens ist. So hat sie einen Lehrauftrag an der Münchner Hochschule für Musik und Theater übernommen und gibt seit 2003 neben Meisterkursen in Russland, Italien und Holland jährlich einen Meisterkurs in dem idyllisch am Regen gelegenen Ort Walderbach. (www.festliche-konzerte.de)

Offizieller Medienpartner für Kunst und Kultur in Potsdam



Lernen Sie uns jetzt kennen und bestellen Sie Ihr Testabonnement
unter www.pnn.de/abo-service oder Tel. 0331 - 23 76 100

Wir sind Potsdam.





K

Hier spielt die Klassik.

92.4

kulturradio^{rbb}

IMPRESSUM

Herausgeber

Konzert- und Veranstaltungshaus
Nikolaisaal Potsdam

Geschäftsführerin

Dr. Andrea Palent

Kaufmännische Leiterin

Gudrun Mentler

Kooperationen | Finanzierung | Controlling

Heike Bohmann

Dramaturgie | Presse

Astrid Weidauer

Marketing

Holger Kirsch

Künstlerisches Betriebsbüro

Anke Derfert (Chefdisponentin)
Sarah Kesting

Besucherservice

Martina Pfeiffer, Regina Thurner

Sekretariat | Buchhaltung

Jacqueline Wagenblast

Technische Leitung

Knut Radowsky

Veranstaltungsmeister

Ralf Knobloch

Hausmeister

Marcus Dölle

Programmheft

Redaktion

Astrid Weidauer

Gestaltung

Maria Pfeiffer

Bildnachweis

Agentur | Archiv

Seite 7: Beethoven-Haus Bonn

Seite 8: Museum der bildenden Künste Leipzig

Seite 14: Reinhard Werner (Burgtheater)