



PETER FRITZ WALTER

ZUR MUSIKOLOGIE

Essays über Musiker und Komponisten

Eine Produktion von Peter Fritz Walter

Peter Fritz Walters Gesammelte Werke • December 23, 2015

INHALT

Die Magie Vivaldis	2
Die Vingt Regards von Olivier Messiaen	6
Richard Clayderman	8
Svjatoslav Richter, ein Sokrates der Musik	20
Einleitung	20
Das Genie Richters	21
Ein Brief und zwei denkwürdige Konzertabende	22
Brief ohne Antwort, doch nicht ohne Resultat	28
Richter spielte keine Transkriptionen	30
Lehrer und Vorbild wider Willen	31
Klavierprofessor ist kein Sokrates	33
Richter, ein Pianist?	35
Richter–Wagner–Schubert–Haydn	38
Ritter der Kunst und Richter des Gekünstelten	42



Richters Schubert Rehabilitierung	45
Was Gavrilov Sagt	47
Zur Chopin Interpretation	49

DIE MAGIE VIVALDIS

Wenn Gott sich selbst spiegelt in seiner Schöpfung, so spielt sich Vivaldi selbst in seiner Musik. Als Pianist habe ich Vivaldi immer mit einem schiefen Auge betrachtet und mit ausgesprochener Trauer. Selbst wenn man seine Musik transponierte für Klavier, so würde sie kaum zur Geltung kommen, weil sie nun einmal ihre größte Macht aus der einzigartigen und virtuosen Behandlung der Streicher bezieht. Gegenüber Vivaldi vergisst man den Streicherpart in Bachs und Mozarts genialsten Klavierkonzerten.

Als ich jung war, hatte ich für Streichorchester so gut wie nichts übrig. Ich war geradezu ein Fanatiker des Klaviers und der Orgel und orchestrale Musik existierte für mich nur auf dem Papier. Das änderte sich, als ich den Geschmack für virtuose Klavierkonzerte gewann. Plötzlich war da eine neue Welt, eine sehr grosse Welt muss ich sagen, gegenüber der Welt des Klaviers, die, wie mir schien, doch nun auch bereits eine immense Welt war. Es waren zunächst einige Symphonien Beethovens, die ich lieb gewann, vor allem die erste und die dritte und später auch die fünfte und die achte.



ZUR MUSIKOLOGIE / 3

Dann taten es mir die Streichquartette Mendelssohns an und einige Symphonien Mozarts, vor allem die *Jupiter*. Doch im Vergleich zu der Menge von Klaviermusik, die ich jeden Tag hörte, war die Quantität von Streichmusik in meinem Hörrepertoire doch noch gering. Das änderte sich erst, als ich Mitte Vierzig war. Während ich in einer sehr kreativen Phase eigener Klavierproduktion war, hörte ich sehr viel und oft Vivaldi, vor allem *La Cetra*, die *Concerti con molti istromenti* und seine Violinkonzerte.

Und diese Öffnung entwickelte sich zu einer Offenbarung. Kurzschlüssig und hinsichtlich des Mangels an Klavierkompositionen Vivaldis, machte ich mich daran, einige der Sonaten Scarlattis auf dem Klavier zu spielen. Aber welche Enttäuschung! Scarlatti war ein Akrobat des Klaviers, sicherlich, aber ein Gefühlstorso verglichen mit Vivaldi. Und das herrlich Majestätische, das sich so natürlich bei Vivaldi ausdrückt durch den lebhaften yang-haften Rhythmus seiner Streicherkompositionen, fehlt bei Scarlatti gänzlich.

Weder das klassische, noch das romantische Piano, noch auch Debussy oder Skriabin gaben mir das, was mir *jazz piano* gab im Hinblick auf Farbenreichtum der Musik. Und doch bleibt mir immer eine Leere, wenn ich viel Jazz spiele, und ganz ebenso wenn ich viel Debussy oder Skriabin spiele. Ich denke, es ist eine Leere in meiner Seele. Dagegen, wenn ich Vivaldi höre, scheint meine Seele zu frohlocken und sich zu-



ZUR MUSIKOLOGIE / 4

hause zu fühlen schon nach ein paar Takten. Es ist wirklich magisch und rational nicht erklärbar.

Ich kannte einst vor Jahren eine junge Pianistin, die sich spezialisierte auf barockes Piano, das sie jedoch bewusst auf dem Konzertflügel spielt und nicht auf dem Cembalo. Zu dieser Zeit schien sie mir zu extravagant und irgendwie zu streng in ihrem Eklektizismus, während mir nun ihre Spezialisierung nicht nur logisch, sondern auch gefühlsmässig nachvollziehbar erscheint. Wenn ich Chopin spiele, bin ich jedesmal zerschlagen. Nicht etwa von gewissen technischen Schwierigkeiten in seinen Etüden, sondern durch das Übermass von verminderten Akkordfolgen und den so typischen Alterationen, die später Rachmaninoff, Skriabin und Szymanowski inspirierten. Diese Musik deprimiert mich und ich fühle einfach, dass Chopin ein depressiver Typ war. So sehr mich diese Klänge faszinieren und in den Bann ziehen können, so leer lassen sie mich ausgehen nach dem Hörerlebnis. Es ist ein wenig, als habe man einen zu süßen Kuchen gekostet, einen Kuchen zwar, der virtuos gebacken ist, der einfach perfekt ist, so wie er ist, während man jedoch in ein Alter oder einfach einen Zustand gelangte, wo einem übermäßiger Zuckergenuss widerstrebt. (Selbst Mozart ist mir jetzt zu süß).

Mit Jazz ist es ebenso. Da wird sozusagen nicht nur mit Zucker, sondern auch mit Zimt gebacken, mit all den alterier-



ten Quinten, Septimen, Nonen und Dezimen, die typisch sind für *piano jazz*. Gewürzkuchen.

Vivaldi ist ausgewogen. Das Yin-hafte seiner Flöten-Melodien wird ausgeglichen durch das Yang-hafte seiner straffen und zügigen Rhythmen. Das hohe, stringente seiner Violin Klänge wird ausbalanciert durch das beruhigende Schöffeln seiner Kontrabässe und Celli. Seine Musik ist Balsam für die Psyche. Da bleibt kein Rest von Depression und alles ist klar und licht.

Es war mir keine Überraschung, als ich erfuhr, dass Babies im Mutterbauch und nach der Geburt am Positivsten auf Vivaldis Musik reagieren, am Zweitbesten auf Mozarts Musik und erst am Drittbesten auf romantische Musik und Jazz—während sie chaotisch reagieren auf Rock und Pop.

Ich glaube, es lohnt sich, einmal genauer zu untersuchen, was es ist, das Vivaldis Musik so einzigartig macht und warum sie in solch genial-kreativer Weise auf den rezeptiven Hörer wirkt. Übrigens sollte man Vivaldi unbedingt mit authentischen Instrumenten und nicht mit dem modernen Streichorchester spielen. Das bedeutet auch, dass die Stimmung der Instrumente tiefer sein sollte als die heute üblichen 440 Hz. Das ist sehr wesentlich, weil die Stimmung durch den Obertonbereich einen direkten Einfluss auf die Psyche hat.



ZUR MUSIKOLOGIE / 6

Diese Erkenntnis ist Bestandteil zeitlosen Wissens und wurde in der Antike von den hellenischen Musik-Heilern praktiziert. Die Orpheus-Sage zeugt davon.

DIE VINGT REGARDS VON OLIVIER MESSIAEN

Perlende Skalen eines aus den Fugen geratenen Pianos, glitzernde Kaskaden, voller Liebe, in impressionistischen Harmonien sich pastellartig zeichnend ...

Stille ist in dieser Musik, und Anmut, kindhafte Lebhaftigkeit, Vertrauen und Freude. Doch Grauen auch, Angst vor dem Donnerhaft-Göttlichen, die Gottesfurcht des gläubigen Christen. Akkorde, die sich um einen Punkt zu drehen scheinen, wie von Ferne kommend und wieder gehend, in Schweigen, doch bunt glänzend, wie der Vollmond in warmen Sommernächten.

Diese Musik strahlt in Farben, regenbogenartig sich auf-fächernd, Farbtupfer hinstreuend über die Palette des Lebens, oder zuweilen mit dem Pinsel dick aufgetragen auf einem schneeweißen Blatt. Schon die Partitur beeindruckt. Und sie schreckt auch brillante Pianisten ab. Zum Glück eigentlich. Denn es hat sich an ihr kaum einer vergangen, wie zum Beispiel den beiden Chopin-Sonaten, die jeder Klappermann herunterrast, um sich hoch zu jubeln in die Sphären der mo-



ZUR MUSIKOLOGIE / 7

dernen Medienwelt, die keine Unterschiede mehr kennt zwischen Schein und Sein.

Diese Musik ist gespielter und hörbarer Traum, mit ihrer Dramatik der Liebe, zärtlich oder bizarr dahindonnernd, als sei sie von allen Teufeln gejagt, meditativ, in sich schwingend, unbekümmert, mit der Welt im Rücken und hingewendet zum Innen, zum Subtilen, eine absolut neue und originelle Poesie erschaffend. Wahrhaft unschuldig, eingekehrt in engelhafte Welten, in glitzernden Schlössern aus buntem Glas dahinwandelnd, unterwasserhaft verklärt, in helle und dunkle Nebel eingehüllt oder in strahlendes Licht getaucht, Melodien leitmotivisch repetierend, ausspinnend, auskostend, dahinduftend wie Rosen aus rotem Eis, violett verstrahlt und von immer neuen Auras umgeben, obertongesättigt, flammend.

Wenn es so etwas wie spirituelle Musik gibt, so gehört die Musik Olivier Messiaens sicher dazu. Seine *Vingt Regards*, wie sie unter Pianisten genannt werden, gehören zu den Gipfelpunkten seines Schaffens und zählen gleichzeitig zu den schönsten Kompositionen für den Konzertflügel. Sie verlangen nicht nur höchste Virtuosität und Konzentration des Interpreten, sondern auch ein wahres Verständnis für natürliche Religiosität, Unschuld und Reinheit.

Unter den drei bekanntesten Interpretationen dieser Anthologie, von Béroff (Emi, 1987), Lorient (Erato, 1988) und Ai-



mard (Teldec Classics, 2000), ziehe ich die neueste Einspielung vor, nicht nur, weil sie klanglich auch die beste ist. Michel Béroff überzieht die Tempi und der Flügel, den er bei der Aufnahme benutzte, war viel zu metallisch getunt.

Yvonne Loriot ist der Musik nicht gewachsen, und sie hat eine bisweilen wirklich brutale Art. Lyrische Qualitäten einer Komposition scheinen sie nicht zu interessieren und sie geht denn auch schlicht und einfach darüber hinweg. Obwohl sie die *Oiseaux* ihres Mannes sehr gut interpretiert, hakt sie bei den *Regards* einfach aus.

Pierre-Laurent Aimards Interpretation dieser wirklich sehr schwer zu spielenden, und spirituell intendierten Stücke ist reines Genie und wird für lange Zeit einen Markstein darstellen. Die Aufnahme überzeugt, weil die Harmonie zwischen technischer Perfektion, Musikalität, Poetik, klanglicher Meisterschaft, und Temperament, sowie tontechnischer Realisierung seitens der Plattenfirma fast beispiellos ist.

RICHARD CLAYDERMAN

Mit allem Neuen, das für eine ganze Generation eine Ausdrucksform schafft, ist es so, dass es, vom Moment seines Erscheinens an, bereits etwas Altbekanntes zu sein scheint. Denn das, was wir nötig haben, füllt unser Leben in einem solch kompletten Maß, dass wir spontan den Zustand verges-



sen, der vordem herrschte! Und die Welt hatte einen Richard Clayderman nötig und ist nicht mehr denkbar ohne seine zarten Klavierklänge, durch die ein charmantes Lächeln strahlt.

Doch, um ehrlich zu sein, nicht nur ihm gebührt der Ruhm als Interpret der Musik, sondern natürlich auch den zwei talentierten französischen Komponisten namens Paul de Senneville und Olivier Toussaint, die die Musik für ihn arrangiert haben. So ist es wohl dieses ganze Triumvirat, das als Vorreiter einer neuen Art von Musikkultur angesehen werden sollte.

Doch was für eine Musikkultur ist das eigentlich? Ist es die sogenannte *Entspannungsmusik*? Wie wir alle wissen, drückt auch die sogenannte *New Age Musik* vornehmlich Inhalte aus, die Entspannung und Ruhe fördern und spirituell inspiriert sind. Keiner käme jedoch auf die Idee, Richard Claydermans perlende Interpretationen als *New Age Musik* oder gar als spirituell inspiriert zu bezeichnen. Was aber nun unterscheidet diese Musik von *New Age Music*?

Musikologisch gesehen rechnet man Richard Claydermans Musik der sogenannten *leichten Musik* zu, während sich im Bereich des *New Age* verschiedene Stilrichtungen miteinander vermengen. Es gibt da von Leichtem alles bis zu Superschwerem (und fast Erdrückendem), Musik, die von der Klassik inspiriert ist oder diese imitiert, bis zu Kompositionen,



die seichtes Säuseln als ätherische Engelsdüfte verkaufen wollen.

Richard Claydermans Musik versteht sich als unterhaltend im positiven Sinne, als stimulierend und als unaufdringlich. Sie wird denn auch oft gebraucht in Hotels und Restaurants, als Hintergrundmusik in Filmen oder auf Veranstaltungen, und ist neuerdings, wie ich von einem befreundeten Pianisten erfuhr, auch in verschiedenen Metrostationen in Paris zu hören.

Warum, so könnte man sich fragen, ist der New Age Musik nicht ein vergleichbarer Erfolg vergönnt? Warum, obwohl sie doch meistens ruhig ist und entspannend, wird sie wenig in Hotels und Restaurants als Hintergrundmusik verwandt und ist allgemein gesehen einem eher kleinen Publikumskreis zugänglich?

Von einem Manager des Steigenberger Kurhaushotels in Scheveningen, Holland, erfuhr ich, dass das Hotel New Age Musik als Musikkulisse für die riesige Gewölbehalle (in der sich das Restaurant befindet) ablehnt. Es wird angegeben, dass die Gäste solche Musik nicht mögen, dass sie eher verlangen nach einer Musik, die Bekanntes enthält, Assoziationen erweckt und Erinnerungen fördert. Daher spiele man Evergreens in verschiedenen, meist instrumentalen Interpretationen.



Es ist vielleicht der spirituell–meditative Aspekt der meisten New Age Kompositionen, die sie solch erdnahen Beschäftigungen wie dem Essen abhold erscheinen lässt. Es wird der New Age Musik, vielleicht zu Unrecht, ein weltfremder und zu introvertierter Ausdruck zugeschrieben, der bis hin zu einer Ablehnung des Irdisch–Fleischlichen geht.

In einer Zeit, wo spiritueller Fundamentalismus leicht allergische Reaktionen hervorruft, muss eine zu sehr in Richtung auf Weltferne gerichtete Musik einem begrenzten Publikum reserviert bleiben. Persönliche Urteile in dieser Sache sind natürlich vielfach emotional bestimmt. So ist es, rational gesehen, sicher nicht richtig, dass alle New Age Musik weltfremd ist. Andererseits sind manche der Kompositionen Paul de Sennevides poetisch–romantisch und mögen an Schumann erinnern, und erwecken Assoziationen einer Elfenwelt in anderen Dimensionen. Dennoch sind sie dem Weltpublikum bekannter geworden, als die Kompositionen des großen deutschen Romantikers und sicher als alles, was aus der New Age Ecke kam.

War dies der Persönlichkeit Richard Claydermans zu verdanken, seinem Charme, seiner pianistischen Brillanz? Oder seinem Sinn für Effekte, für den Traum im Menschen, der Suche der meisten Menschen nach Archetypen des Schönen und Graziösen? Ich denke, dass Clayderman eine solch arche-



typische Figur repräsentiert und sich dessen auch intuitiv bewusst ist.

Die Musik, die Richard Clayderman interpretiert, gründet sich auf eine lange Tradition. Sie ist musikologisch der romantischen Musik zuzurechnen. Und nicht zufällig befinden sich darunter auch transkribierte Stücke grosser Romantiker, von Beethoven bis Schubert. Besonders im 19. Jahrhundert, im sogenannten *bürgerlichen Zeitalter*, waren kleine Klavierstücke mit romantisch-poetischem Inhalt gefragt. Man richtete das Augenmerk weg von langen Sonaten und Konzerten, hin auf die kleine Form, das Präludium, das Rondo, das Impromptu, die Etüde. Schubert hat einen sehr treffenden Ausdruck für die kleine Form gefunden, das *moment musical*.

Die Romantik, mit ihrem Sinn für das scheinbar Unscheinbare und doch eben Wichtige, entdeckte auch die *Poesie des Kindes*, oder wiederentdeckte sie, und machte sie fruchtbar für das Klavier. Wir kennen Schumanns *Album für die Jugend* und seine *Kinderszenen*. Diese Tradition setzte sich dann auch im 20. Jahrhundert fort. Ich erinnere nur an Béla Bartóks *Kleine Klavierstücke für Kinder* und Claude Debussys *Children's Corner*, aber wesentlich ist doch, dass die Tradition im 19. Jahrhundert begründet wurde. Dies ist deswegen wichtig, weil es durchaus als möglich erscheint, dass unser 21. Jahrhundert doch wieder mehr die Züge der Ro-



romantik betonten wird, als den mehr rationalen Geist des letzten Jahrhunderts.

Die Klavierstücke von Paul de Senneville und von Olivier Toussaints folgen ganz klar der Tradition des 19. Jahrhunderts, also der typisch romantischen Kleinform. Ihre Kompositionen sind Kleinformen im Sinne der Romantik. Und auch hier nimmt das Kind einen bedeutenden Platz ein. Wir denken an Titel wie *Souvenirs d'enfance* oder *L'enfant et la mer*, *Les premiers sourires de Vanessa*, oder *Rondo pour un tout petit enfant*.

Typisch für diese Tradition ist auch die Herauslösung eines Teilstücks aus einem größeren Ganzen, wie einem Adagio oder, klassisches Beispiel, dem ersten Satz der sogenannten *Mondscheinsonate* Beethovens. Die klassische Tradition würde hier dazu neigen, jedenfalls immer die ganze Komposition zu spielen, während der Romantiker eher eklektisch vorgeht und die kleinen Formen und Stücke mit poetischem Ausdruck hervorhebt oder gar als alleinig wichtig und bedeutend herausstellt. Das geht soweit, eben diesen ersten Satz der *Mondscheinsonate* als 'die *Mondscheinsonate*' schlechthin anzusehen, und den Rest einfach unter den Tisch fallen zu lassen. Ohne hier eine Wertung vornehmen zu wollen, ob dies nun musikalisch authentisches Verhalten darstellt oder nicht (oder es gar als geschmacklos anzusehen), so ist eindeutig,



dass Clayderman und seine zwei 'Hauskomponisten' sich dieser Tradition oder dieser Technik überwiegend bedienen.

Jeder, der Klavier studierte, kennt sie, diese Alben mit romantischen Stücken und Stückchen, wo man ein Potpourri aus meistens langsameren Stücken zusammengestellt sieht. Grosse Pianisten pflegten diese Tradition, wie Franz Liszt, Anton Rubinstein, Sergei Rachmaninoff, Arthur Rubinstein. Ihnen entgegen steht eine neue Richtung von Interpreten, die man die *Puristen* nennen könnte. Sie lehnen die Herauslösung einzelner Teile aus einem größeren Ganzen aus stilistischen und aus Gründen des musikalischen Gleichgewichts heraus prinzipiell ab. Einer ihrer Hauptvertreter ist Maurizio Pollini. Typisch für diese Pianisten ist die Einspielung des Integrals, der ganzen Folge einer bestimmten Musikgattung, zum Beispiel aller 24 Chopin Etüden, aller 32 Beethoven Sonaten, aller 5 Klavierkonzerte Beethovens, aller Chopin Polonaisen, und so fort. Typisch für diese Interpreten ist, dass sie Lyrismen als salonhaft und geschmacklos ablehnen. Hört man die Brillanz und den herrlichen Klang der Chopin-Etüden in der Interpretation Maurizio Pollinis, ist man leicht geneigt, jede andere Interpretation als ungenau, zu subjektiv oder angeberisch abzulehnen.

Dennoch folgte einer der größten Pianisten des 20. Jahrhunderts dieser romantischen Tradition, *Svjatoslav Richter*. Er war ganz bewusster Eklektizist und lehnte Integrale ab.



Von Richter gibt es meines Wissens keine einzige Integraleinspielung, ausgenommen die beiden Liszt–Klavierkonzerte, die Chopin–Scherzi und Bachs Wohltemperiertes Klavier.

Um zurückzukommen auf Richard Clayderman, so haben wir es bei ihm sicher nicht mit einem Puristen zu tun. Clayderman interpretiert seine Stücke immer wieder einmal anders. Zum Beispiel spielte er bei einem Auftritt in Tokio, den ich auf einem Videomitschnitt sah, *Ballade pour Adeline* etwas anders, als von Paul de Senneville notiert, anders auch, als auf den Platteneinspielungen. Allerdings ist schwierig auszumachen, was nun wirklich die originale Version ist. Ich verfüge über zwei verschiedene Richard Clayderman Partituren, wo das Stück im Notensatz und der Begleitung jeweils differiert.

Überhaupt herrscht in der Unterhaltungsmusik oder leichten Musik nicht die manchmal übertriebene Strenge, wie in der Welt der Klassik. Vom Jazz her kennen wir die Kunst der Improvisation, und sollten nicht vergessen, dass einer der Väter der klassischen Musik, Johann Sebastian Bach, selbst ein großer Improvisator und Transkriptor war. Von Franz Liszt kennen wir die Transkription der 5. Symphonie Beethovens für Klavier und viele weitere herrliche Transkriptionen. Nicht die Transkription als solches ist schlecht, sondern viele Transkriptionen sind schlecht, aus kompositionstechnischen Gründen.



Was ist nun das eigentlich Neue an der Musik Richard Claydermans? Wir haben gesehen, dass musikologisch gesehen diese Musik nichts Neues bietet. Neu ist einzig die Popularität, die Richard Clayderman dieser Musik und damit der kleinen Form der Klaviermusik gab. Denn der Kennerkreis der Klassik ist sehr beschränkt, verglichen mit der riesigen Masse von Menschen, die Richard Clayderman kennen und hören. Bis zu ihm als genialem Neuerer auf dem Gebiet der Popularisierung der kleinen Form des Klavierstücks, war diese Musikform mehr oder weniger einem kleinen Kreis der Bürgerschicht und der Musikwelt vorbehalten. Selbst ein dem Musikfreund so vertrautes Stück wie *Für Elise* von Ludwig van Beethoven, war der großen Masse unbekannt. Und das, obwohl Tausende von Pianisten und Abertausende von Klavieramateuren es spielten und spielen. Es bedurfte ganz offenbar Richard Claydermans, um diesen Zustand zu ändern!

Was aber nun verleiht oder verlieh ihm anfangs diese unglaubliche Popularität? Es scheint, dass Richard Clayderman in seiner Persönlichkeit etwas besitzt, was die Massen anspricht, ein Charisma, etwas fast zwingend Sympathisches, etwas, das eine Assoziation des Kindlichen erweckt, des Unkompliziert-Naiven. Denn wir alle mögen den Angebertyp oder Salonlöwen des Pianisten heute nicht mehr. Franz Liszt, mit all seinen Allüren, würde man heute wahrscheinlich auspfeifen.



Die Welt der Klassik bewahrt sich wohl den *Grand Seigneur* Typ, wie Horowitz, Rubinstein oder Casadesus ihn fast archetypisch verkörperten. Aber der großen Masse ist dieser Typ von Persönlichkeit zu weit entfernt, zu gebildet, zu kultiviert. Der kleine Mann bekommt Minderwertigkeitskomplexe, wenn er einen Rubinstein spielen sieht und noch dazu weiß, dass dieser Mann niemals wirklich Klavier übte und daneben zwölf Sprachen fließend sprach. Mit einem Clayderman dagegen können sich viele identifizieren. Man nimmt ihn an wie einen kleinen Jungen, denn er hat eben dies Kleinjungenhafte in seinem männlichen Charme. Manchen wirkt er zu gelackt. Sie wissen unter Umständen nicht, dass er mit sechzehn bereits das Pariser Konservatorium als Laureat abschloss und denken, seine Stückchen könne 'doch jeder spielen.' Das denken manche Leute auch, wenn sie Mozart hören, wiewohl sie keine Ahnung haben, dass gerade Mozart das Schwerste ist für jeden Pianisten. Und wer jemals *Ballade pour Adeline* wirklich geübt hat, weiss, was ich sagen will. Es genügt, sich anzuhören, wie Clayderman das spielt, um sich zu überzeugen, dass man das nicht einfach so hinschmieren kann.

Claydermans Musik wirklich gut zu spielen, erfordert eine perfekte Klaviertechnik und einen guten Klang. Sein Spiel ist brilliant und doch zart, wie nur sehr gute Pianisten spielen können. Man versuche einmal, *Ballade pour Adeline* vom Blatt zu spielen, und man wird schnell feststellen, dass es kein



leichtes Stückchen ist und einige Übung erfordert, um es mit der Reinheit und Poesie zu interpretieren, wie Clayderman es spielt.

Es ist, wie bereits weiter oben angedeutet, weder die Musik, noch die Art der Interpretation, die das Phänomen Richard Clayderman erklärt. Richard Clayderman hat einen neuen Stil gegründet, indem er die romantische Musik einem ganz breiten Publikum zugänglich machte, sie popularisierte. Das konnte er nur deswegen, weil er nicht aus der Ecke der Klassik kam, sondern aus der der Unterhaltungsmusik, und dennoch bestimmte Elemente der klassischen Musik, in der Technik und im musikalischen Ausdruck, übernahm.

Wir leben in der Tat in einer neuen Ära, auch in musikhistorischer Hinsicht. Die Zeit des Rock ist vorbei, die Zeit des Lärms, den man für Musik hält, die Zeit auch, wo man Konzertflügel mit dem Hammer zertrümmerte oder eine Stoppuhr darauf stellte als abendfüllendes Programm. Heute wollen die meisten Menschen Musik hören, um sich zu entspannen, um abzuschalten vom Alltag mit seiner Routine und seinem Lärm, und um sich für Momente zu flüchten in eine Welt der Ruhe und des Friedens, eine Welt des Lächelns und der Zärtlichkeit. Die romantische Musik und ganz besonders die Musik Paul de Senneville und Olivier Toussaints zeichnet eine solche Welt musikalisch und belebt sie. Richard Clayderman scheint in dieser Welt einen Peter Pan zu verkörpern, ein *éternel enfant*



am weißen Konzertflügel, einen lächelnden Prinzen, der einen willkommen heißt, wenn man sich nur die geringe Mühe nimmt, einmal genauer hinzuhören.

Und, etwas weitergehend, möchte ich behaupten, dass der jugendhafte Charme dieses Mannes Assoziationen weckt zur Mädchenliebe, wie es etwa David Hamilton in seiner unvergleichlichen Fotografie getan hat, doch in einer weniger erotischen und mehr romantischen Art, die nicht nur die jungen Mädchen selbst bezaubert, oder Jungen, die sich mit dem Star identifizieren mögen, sondern auch Grossmütter, die in ihm den geheimen Verführer sehen mögen, den sie sich immer erträumt haben.

Die Popularität Claydermans unter der alten Generation ist frappierend, und sie einfach mit einem Lächeln abtun zu wollen, erscheint oberflächlich. Ich meine, dass es eben zu Claydermans musikalischer Botschaft gehört, auch menschlich einen Typ Mann darzustellen, der der Imagination als Inkarnation des jungen Prinzen aus manchen Märchen dient, und die Fantasie mit einem Traum befruchtet, den wir heute angesichts der Kälte in unseren Beziehungen einfach schätzen und brauchen.



SVJATOSLAV RICHTER, EIN SOKRATES DER MUSIK

EINLEITUNG

Vielleicht findet es manch einer ein wenig anmaßend, dass ich über eins der größten Genies unserer Zeit schreiben will—warum gerade ich? Wer bin ich, dass ich in die Gefilde des Olymp zu treten wage, dass ich vom Licht dieses Sokrates der Musik einen Strahl erhaschen möchte? Wer bin ich, wenn nicht ein kleiner Alkibiades ...?

Doch ob berufen oder nicht, ich bin diesem Mann begegnet und er spielte in meinem Leben einst eine große Rolle. Er selbst fand es nicht opportun, dass man über den Musiker rede, statt über die Musik. Indessen wird an dieser Stelle auch von der Musik die Rede sein, von *seiner* Musik, von der von ihm interpretierten, neugeschaffenen Musik, von seinen genialen Schöpfungen eines bereits geformten Materials. Er lehnte Persönlichkeitskult ab und litt zeit seines Lebens darunter. Er war gegen blendende Virtuosität und war doch der grösste Klaviervirtuose des 20. Jahrhunderts. Für ihn war der Künstler Diener der Musik und der Interpret Diener des Komponisten. Und Diener sein wollend, war er König.

Betreibe ich Persönlichkeitskult, wenn ich meine Liebe zu einem Mann in Worte zu fassen suche, der dreissig Jahre meines Lebens, jedenfalls meines Lebens als Künstler, erfüllte? Ist Liebe ein Kult? Sie kann es wohl werden, aber dies ist



nicht die Absicht dieses kleinen Journals. Meine Liebe zu Svjatoslav Richter, dem Musiker, dem Maler, dem Pianisten, dem großen Künstler und Menschen, ist untrennbar verbunden mit meiner eigenen Liebe zur Musik, zur Kunst, zur Philosophie, zur Schönheit. Und diese Werte zum Kult zu machen, bedeutet doch eben nichts anderes als *Kultur* zu schaffen.

DAS GENIE RICHTERS

Das Genie Richters offenbart sich nicht durch irgendeinen Starkult; es drückt sich unmittelbar durch die Musik aus, die er spielt. Eben dadurch, *wie* er sie spielt. Und dies ist ein wahres Mysterium.

Wenn Richter ein Musikstück oder Konzert interpretiert, hört man diese Musik gewissermaßen mit neuen Ohren. Man hört sie gleichsam durch Richters Seele. Dies ist einem oft garnicht bewusst, denn die Intelligenz seines Spiels und die Eindringlichkeit des Ausdrucks suggeriert dem Zuhörer, dass die Magie, deren Zeuge er wird, einzig und allein die der Musik selbst ist—und nicht die ihres Interpreten. Und doch werden die Pianisten unter uns dann den Atem anhalten oder gar betäubt sein für Stunden, für Tage oder gar Monate—oder gar niemals mehr ein Klavier anrühren, so groß ist die Intelligenz und der Ausdruck, die sich, zu einzigartiger Schönheit verbunden, in Richters Spiel musikalisch manifestierten.



So geht es jedenfalls mir. Und ich brauche wohl nicht ausdrücklich zu sagen, dass mein kleines Essay rein persönliche und sozusagen subjektive Qualität besitzt. Durch die Interpretationen Richters öffnete sich mir in der Tat eine ganze Welt, eine Welt der Musik, aber nicht nur der Musik, eine Welt der Fantasie, der Farbe, der Kunst schlechthin: Stil, Form, Ausdruck, emotionaler Gehalt und philosophische Aussage in einer einzigartigen Fusion vereint. Richters Spiel weckt bei mir Visionen des Gesamtkunstwerks, der Einheit von Geist und Materie, von Geist und Gefühl auch.

Aber es hat mich auch paralyisiert für Jahre hin in meiner eigenen Ambition für eine pianistische Karriere. Ja, mehr als das, kann ich sagen, dass es die Existenz Richters war, die mich in meinen jungen Jahren davon abhielt, die pianistische Laufbahn jemals einzuschlagen. Von allen, vor allem meinem Klavierlehrer, für verrückt erklärt, einen solch absoluten Standpunkt einzunehmen, war dies doch meine Einstellung— und ich habe sie bis heute nicht bereut.

EIN BRIEF UND ZWEI DENKWÜRDIGE KONZERTABENDE

Ich bin weder Musikologe, noch Interpret geworden, obwohl ich es jahrelang als mein berufliches Ideal ansah. Vielleicht schreibe ich diese Zeilen nur, weil ich ein unbestimmtes Schuldgefühl loswerden will, das mit der Erinnerung an einen Brief verbunden ist, einen Brief, den ich Richter im Jahre 1982



schrieb? Diese Angelegenheit endete mit einem eigenartigen Nachgeschmack und einigen Gewissensbissen, da ich nie eine Antwort auf meinen Brief erhielt und mich damit auf Jahre hin einfach nicht abfinden konnte.

Die Sache mit diesem Brief ging mir tatsächlich lange nach. Alles fing an mit einer Idee, mit dem Wunsch eben, ihm zu schreiben.

Ich arbeitete zu dieser Zeit als Gerichtsreferendar und litt sehr darunter, während der drei Monate meiner Anwaltsstage kein Klavier zu haben. Und die anstrengende Arbeit in einem internationalen Anwaltsbüro in Köln, Berufungssachen, Baustreitigkeiten, Verkehrsunfälle mit komplizierten Schuld- und Beweisfragen, und eine erdrückende Sommerhitze riefen wehmütige Erinnerungen an meine Studienzeit wach, als ich mich noch des Lebens freute und die meisten der Vorlesungen schwänzte—und stattdessen in die Klavier-übezelle ging, um mich meinen Improvisationen zu überlassen oder das *Wohltemperierte Klavier* zu üben.

Die Idee kam zwischen Aktenbergen, in der Bruthitze des Büros, und ich begann, eine Konzertagentur nach der anderen anzurufen. Köln, Bremen, Hamburg, bis ich endlich die richtige fand, in München. Ich sprach mit Richters Konzertagenten, Herrn Metaxas, und erfuhr von einem bevorstehenden Konzert Richters im *Salle Gaveau* in Paris. Er würde Szy-



manowski spielen. Ich könne ihm bei der Gelegenheit den Brief dort überreichen.

Voller Freude und Erwartung fuhr ich nach Paris und hörte und sah Richter zum ersten Mal. Ich war überwältigt. Einen guten Platz hatte ich erhalten, auf der Tribüne, direkt hinter Richters Rücken. Ich konnte ihm über die Schultern sehen und das ungeheuer rapide Spiel und Zusammenspiel seiner Hände, seiner Handgelenke, seiner Unterarme beobachten. Ich wurde Zeuge genialen Klavierspiels. Ich lachte und weinte gleichzeitig in meinem Innern über meine eigene Stümperei am Klavier ...

Es waren dies zwei wundervolle Klavierabende, an einem Wochenende. Richter spielte mit dem Geiger Oleg Kagaan und der russischen Sängerin Galina Pisarenko.

Nach dem ersten Konzert drängte ich mich durch die Gruppen der plaudernden Besucher hindurch zur Künstlergarderobe hin. Dort stand die Sängerin, von Verehrern umringt, Blumen in der Hand, glücklich lächelnd. Von Richter keine Spur. Ich sprach die Pisarenko daraufhin an, dass ich gern Herrn Richter persönlich meine Ovationen darbieten wolle, vernahm aber, der Künstler sei, sehr müde, bereits zum Hotel gefahren. Im übrigen, räumte sie ein, sei er nun einmal etwas menschenscheu, was ich verzeihen möge. Sehr liebenswürdig bot sie sich jedoch an, meinen Brief, den ich in



der Hand trug und ihr nun übergab, Richter noch am gleichen Abend zu überreichen. Sie logierte im selben Hotel wie er.

Am zweiten Konzertabend traf ich die Sängerin vor der Aufführung im Publikum an. Sie sagte mir, sie habe meinen Brief an Nina Dorliak übergeben, Richters Frau, die ebenfalls im Saal anwesend sei. Sie habe Richter am Vorabend nicht mehr im Hotel angetroffen. Er sei bereits früh auf sein Zimmer gegangen. Frau Richter kam nun auf uns zu und die Sängerin stellte sie mir vor, eine schlanke älterliche Frau mit vielen Falten im vornehmen Gesicht, reserviert, aber liebenswürdig. Sie teilte mir kurz mit, sie habe 'Herrn Richter' meinen Brief übergeben. Auf meine schüchterne Frage, ob ich wohl eine Antwort erwarten dürfe, meinte sie, ich könne dessen gewiss sein. Allerdings werde dies erst nach Abschluss der Tournee sein, nach ihrer Rückkehr nach Moskau. Richters Frau sagte ernst, Herr Richter habe gestern seit morgens um neun Uhr ohne Pause am Flügel gesessen, um zu üben für das Konzert. Fassungslos schwieg ich. Das Konzert hatte um neun Uhr abends begonnen. War es da noch ein Wunder, dass er müde gewesen war... ?

Diese beiden Konzerte waren ein außergewöhnliches Ereignis für mich. Ich lernte eine großartige Musik kennen, die mir bis dahin völlig unbekannt geblieben war. Zwar kannte ich den Namen *Szymanowski* aus der Musikgeschichte und hatte im Buche *Über die Kunst des Klavierspiels* von Richters Kla-



vierlehrer Heinrich Neuhaus erfahren, dass der Autor und Szymanowski unzertrennliche Freunde gewesen waren, doch hatte ich nie die Gelegenheit gehabt, diese Musik zu hören.

In der Tat übten die Kleinformen Szymanowskis, seine Mazurken und Walzer, aber auch die beiden Klaviersonaten, die Richter spielte, einen noch gewaltigeren Eindruck auf mich aus als die ekstatische Musik Skriabins, für die ich seinerzeit schwärmte. Obwohl Szymanowskis Musik, von der spätromantischen und recht alterierten Harmonik, sowie der sehr komplizierten Rhythmik her viel mit Skriabins Schreibweise gemein hat, unterscheidet sie sich doch deutlich von ihr. Sie hat ihre eigene Poesie, die sie aus der kleinen Form schöpft. Mazurkas, kleine Tänze, bizarre Walzer, aber auch fantastische Sonatensätze, die an Chopins Sonaten gemahnen, voller Leidenschaft, von einer manchmal geisterhaften Gestik durchzuckt, vorbeihuschend, gehaucht, und dann wieder hinschmetternd in infernaler Wucht, in perlenden Arkaden dahinglitzernd, eisig und feurig, unendlich zart und meditativ sich besinnend und dann wieder in wahnwitzigen Akkordclustern sich aufbäumend, den Flügel zermalmen wollend, und alles das in atemberaubend schnellem Wechsel ...

Richter spielte diese Musik mit einer ans magische grenzenden Virtuosität, Dexterität nicht nur der Finger, sondern vor allem der Unterarme, die oft blitzschnelle Transporte der Riesenhände mit absoluter Sicherheit auszuführen wussten,



und mit einer vollkommenen Meisterschaft der Dynamik, die alle nur denkbaren auf einem Konzertflügel möglichen Abstufungen umfasste.

Der Klaviersatz grenzte an den von Pierre Boulez. Oder umgekehrt, ist es wohl richtiger zu sagen, dass Pierre Boulez' Klaviersatz auch auf Szymanowski als einen seiner stilistischen Vorgänger aufbaut.

Richter meditierte in dieser Musik in nur noch mit der Seele selbst erfühlbare Bereiche. Wie er es übrigens schaffte, seine vergilbte und mit Scotch mehrfach reparierte Partitur umzublättern, ohne dass diese angesichts der Nervosität der Klaviergestik vom Flügel fiel, wird mir ewig ein Rätsel bleiben.

Das Publikum schien Schwierigkeiten mit dem Verständnis der Musik zu haben. Während des Vortrags wurden die Leute immer unruhiger, deutlich unkonzentriert. Manche Frauen, in meiner Umgebung, lachten gar oder erzählten sich dies oder das. Der Applaus war mässig, sehr mässig. Gesichter des Publikums ohne Bewegung, ohne Rührung, manche blasiert, gleichgültig, unkultiviert auch.

Man sah es Richter an, dass er enttäuscht war, als er sich nach dem Konzert auf der Bühne verbeugte. Eine Trauer spiegelte sich auf seinem Gesicht, wie ich sie noch nie bei ihm gesehen hatte. Ich war schockiert über den Widerspruch zwischen dem, was ich an künstlerischer Vollendung gehört und



gesehen hatte, und dem, was ein offenbar unkultiviertes Publikum reflektierte. Gerade in Paris hätte ich dies niemals erwartet.

Am Telefon erfuhr ich daraufhin von Metaxas, dass Richter den Aufnahmewagen, der von München bereits nach Paris unterwegs gewesen war, telefonisch wieder zurückbeordert hatte. So besteht denn von diesen denkwürdigen beiden Konzerten keinerlei Aufnahme!

—Wie ich es kürzlich herausfand, gibt es wohl eine private Aufnahme dieses Konzerts, welche man auf Youtube finden kann.

Warum Richter so reagiert hatte, verstand auch sein Konzertagent und Freund nicht. Und bis heute existiert keine Einspielung der Klaviermusik Szymanowskis, die auch nur annähernd das Niveau dieser Interpretation hätte.

— Auch dies hat sich zum Besseren gewendet seit der Erstfassung dieses Essays, im Jahre 1991.

BRIEF OHNE ANTWORT, DOCH NICHT OHNE RESULTAT

Ich wartete ein ganzes Jahr lang vergeblich auf eine Antwort Richters auf meinen Brief. Immer wieder musste ich mich an ein Detail erinnern, das meine Frau sehr verärgert hatte. Als wir nämlich für den zweiten Klavierabend erschienen, stand Pisarenko im Eingang und grüßte uns lächelnd.



Auf meine Frage hin, ob Richter mir denn antworten würde, antwortete sie in Englisch:

—*Perhaps ... but in another mood ...*

Diese eigenartige Formulierung und ihr Grinsen zeigten mir an, dass nicht nur Richter, sondern auch seine enge 'Truppe' etwas falsch verstanden hatten in meinem Brief, dass sie meine Affektion wohl falsch interpretiert hatten.

— Erst durch den englischen Wikipedia Artikel über Richter erfuhr ich, dass Richter homosexuell war, dies jedoch als 'Geheimnis' gehandhabt wurde. Diese Information überraschte mich nicht wenig, obwohl ich wohl wegen der 'Ehe' Richters mit Dorliak intuitiv Zweifel hatte.

Warum konnte ich nicht glauben, dass er einfach 'keine Zeit' dazu hatte, wie es mir sein Konzertagent und seine Frau wiederholt klarzumachen suchten? Warum hatte ich Schuldgefühle wegen meines Briefes, dachte, ich habe wohl irgendwie eine falsche Formulierung gewählt, eine ungehobelte Ausdrucksform, irgendeinen mir unerfindlichen *faux pas* begangen? Warum ging ich jeden Tag herzklopfend zum Briefkasten, in der Erwartung, dass doch noch eine Antwort käme? Ich weiß auch nicht, warum ich so lange hoffte, ich weiß es wirklich nicht.

Auf eine andere Weise war ich dennoch entschädigt für mein Warten. Ich besaß derzeit alle in Deutschland erhältli-



chen Plattenaufnahmen Richters, aber da waren mehrere große Interpretationen, die ich einfach nicht auftreiben konnte, obwohl ich positiv wußte, dass sie existierten. Ich hatte diese Werke in meinem Brief an ihn zitiert und ihn auch darum gebeten, mir mitzuteilen, falls diese Einspielungen, die offenbar vergriffen waren, noch einmal neu aufgelegt würden.

Mit der leitenden Verkäufern des Plattenhauses meiner Stadt hatte ich vereinbart, mir jede neue Einspielung des Künstlers, und jede Neuauflage seiner Platten, umgehend mitzuteilen. Und so erfuhr ich denn, wenn auch nicht von der Quelle selbst, nach und nach von dem Verbleib der Kostbarkeiten, von Wiederauflagen alter Einspielungen.

Plötzlich war da wieder der alte Sofia-Livemitschnitt der *Bilder einer Ausstellung* von Mussorgski (die neuere Studio-Aufnahme wirkt steril dagegen), da waren wieder Liszts *Fis-Dur Walzer (Valse oubliée)* und die beiden Liszt-Etüden *Feux follets* und *Harmonies du Soir*, die Richter von diesen Sammlungen einzig öffentlich eingespielt hatte, da tauchte die unvergleichliche Interpretation der *Ondine* und andere der Debussy-Préludes wieder aus der Vergessenheit auf, und sogar die *Sechs Präludien und Fugen*, op. 87, von Schostakowitsch.

RICHTER SPIELTE KEINE TRANSKRIPTIONEN

Was noch nie auf Schallplatte erschien und vielleicht niemals erscheinen wird ist Richters Gesamttranskription und



Interpretation auf dem Klavier der Opern Richard Wagners. Er hatte alle Musikdramen Wagners, Overtüren und Gesangsparts, nach seiner eigenen Aussage in einem Fernsehinterview mit Johannes Schaaf in der Touraine, während seiner Studienzeit am Moskauer Konservatorium vor einem kleinen Publikum auf dem Klavier vorgetragen. Wurden davon überhaupt Aufnahmen gemacht? Wäre dies der Fall, so stellten diese Aufnahmen sicher den absoluten Höhepunkt der Klavierinterpretation des 20. Jahrhunderts dar.

LEHRER UND VORBILD WIDER WILLEN

Eigentlich habe ich es Richter zu verdanken, dass ich die Czerny-Phase des Klavierübens endgültig hinter mir ließ, und meine Liebe zur Musik nicht an all diesen Methoden und Methödden zur Dressur der Finger (und des musikalischen Verstandes) Schaden nahm. Als ich Richters Einspielung des *Wohltemperierten Klaviers* von Johann Sebastian Bach kennengelernt hatte, wußte ich, dass ich hinfort nur noch diese Klavierschule benötigte.

Jedes Präludium und jede Fuge des einzigartigen Kompendiums gab mir so viel Freude, innere Ruhe, Ausgeglichenheit und Harmonie, und eine spirituelle Bereicherung, dass ich nicht einmal bemerkte, wie sehr auch meine Finger letztlich profitierten vom Spiel dieser meisterhaften Kompositionen. Das rettete mein Klavierspiel—und meinen Musikver-



stand. Ich wäre sonst vielleicht, wie so viele, im Morast grin-sender Hexentänzlein in A-Moll und idiotischer Fingerverren-kungen steckengeblieben. Richter hat meine musikalische Ausbildung besorgt, meinen Geschmack gebildet, meine Sensibilität und meinen Sinn für das Wirkliche, für das *Wahre* in der Interpretation, in der Kunst schlechthin, wenn nicht gar für die Wahrheit selbst im Leben.

So viele Musiker spielen Lügen, sie meinen nicht die Musik, die sie oft fingerfertig herunterrasseln. Sie spielen Stü-cke, die aussagen 'Ich bin hier, hört mich an!' oder sie spielen 'Ich bin der Beste, ich hab' die stärksten Fingermuskeln!' oder 'Ich werde gleich den ganzen Flügel sprengen, denn je lauter ich draufschlage, umso besser! oder auch 'Ich spiele so leise, dass keiner mich mehr hört, das soll mir mal einer nachma-chen!' Es gibt viele Musiker, die Geräusch spielen, statt Musik, die ihr Ich ausspielen, statt ihren Verstand spielen zu lassen ...

Als ich Richter zum ersten Mal hörte, beschloss ich spon-tan, niemals Pianist zu werden. Mein Traum wurde schlagartig zur Illusion. Zum Unglück für mich. Zum Glück für die Musik vielleicht. Aber doch letztlich nicht zu meinem Unglück. Wer sagt, dass ich sogenannte 'klassische Musik' spielen muss? 'Das kann ich auch hören, das muss ich nicht spielen,' sagte Richter zum Interviewer Johannes Schaaf in der Touraine, über Stücke, die er nicht im Repertoire hat, weshalb man ihn eklek-tizistisch nannte. Er spiele das, was er liebe, meint er, denn



nur das, was man liebt, könne man auch gut spielen. Nur das, was man liebt, kann man sich selbst und anderen als Geschenk geben. Und ist nicht jede gute Interpretation, wie jedes große Kunstwerk, ein Geschenk an die Welt, eine Gabe, ein Kleinod?

KLAVIERPROFESSOR IST KEIN SOKRATES

Mein Klavierlehrer, Alexander Sellier, war ein Schüler Walter Giesekings und Edwin Fischers, ein guter Interpret Beethovens, ein sehr guter Mozartspieler. Aber wenn er Chopin spielte, ließ er das Pedal nicht mehr los und man bekam den Eindruck, in einer Weinlaube im alten Wien zu sitzen, den Kopf voll neuem Wein...

Nein, sein Chopin war unzumutbar. Und gerade in dem Moment, als er mir seinen beschwipsten Chopin einschenkte, verlor ich das Vertrauen zu ihm. Ich hatte ihm noch verziehen, eine Klavieretüde, die ich komponiert und ihm gewidmet hatte, in seinem Notenkammerlein verschlampt zu haben (und ich hatte davon keine Kopie gemacht!), aber sein Chopin zeigte mir, dass er nicht nur mein romantisches Herz, in dem nicht nur die Liebe von Alkibiades schwingt, sondern auch ein Faible für alles Aristokratische, sondern, was viel schlimmer ist, das Herz Chopins nicht verstand. In seinem großen modernen Haus auf dem Lande roch es meist nach Sauerkraut und Dürrfleisch, oder nach Weißkohl. Seine Frau war Apothe-



kerin. Und sein Chopin passte dort einfach nicht hin. Er war zur Chopine degradiert ...

Davon abgesehen teilte er meine Liebe für Richter nicht. Er kannte ihn kaum. Sein Lieblingspianist war Benedetti–Michelangeli, den ich meinerseits erst später entdeckte. Wenn Richter Genie in der Universalität ist, so ist es Michelangeli sicher für seine Debussy–Interpretationen.

Was verstand mein Klavierlehrer, der Professor am Konservatorium war, von meinen Ängsten und Nöten, meiner Einsamkeit und den Umständen, unter denen ich zumeist üben musste, den Streitereien wegen des Lärms, den ich angeblich machte, den emotionalen und äusseren Hürden, denen ich mich gegenübergestellt sah, um meiner Passion für die Musik, für das Klavierspiel, nachzukommen. Er meinte milde lächelnd, ich habe wohl 'nicht genug geübt,' wenn ich wieder einmal schweißgebadet steckenblieb, vor Lampenfieber und Nervosität einfach den Rest der Partitur, die ich doch vorher im Schlaf gekonnt hatte, vergessend.

Wie konnte er auch wissen, was meine Brust aufwühlte damals, wie sehr ich, in eine Bürgerfamilie geboren, darunter litt, mich als Künstler zu fühlen, im ewigen Gegensatz des Künstlers und des Bürgers befangen, wie ihn Thomas Mann so unnachahmlich in seinen Werken beschrieb?



Was wußte er von meinem Steppenwolfsgemüt, meiner Revolte gegen den schleichenden Tod aller Kreativität, der in Haus und Schule umging, dieser Pest aus Angst und Konformismus, die man so harmlos 'Erziehung' nennt, dieser Folter, durch die ich gewiss nicht allein ging? Ich war damals fest davon überzeugt, dass mich nur Richter verstehen würde. Ich hatte nicht nur seine Musik, sondern auch sein Gesicht, seine Biographie studiert, alles, was ich an Information von ihm erhaschen konnte, auf Plattenhüllen, in Musikzeitungen, in Fernsehinterviews. Ich versuchte zu enträtseln, was dieser immense Schädel wohl enthielt? Und mir wurde immer klarer, dass er die ganze Welt enthielt, den ganzen Kosmos, und nicht nur den der Musik. Richter wurde für mich zu einem modernen Sokrates, dem einzigen, der derzeit diese unheile Welt mit seiner hohen Anwesenheit beehrte.

Richter wurde für mich zum Symbol dessen, was alte Aristokraten *une grande âme* nannten. Er war für mich ein König, der nur in eines dieser riesigen Schlösser an der Loire passte, in denen er so gerne im Sommer spielt. Aber ich kann ihn mir auch vorstellen in einer Hochhauswohnung in Moskau, auf sein nächstes Ausreisevisum wartend ...

RICHTER, EIN PIANIST?

Sicher auch. Aber viel mehr. Richter, ein König, ein Meister, ein Philosoph, ein Künstler nicht nur der Kunst, sondern



auch des Lebens, ein wahrer Humanist im erasmischen Sinne. Richter, aber auch ein Vulkan, der vom Stuhl reißt, ein Klavierspiel, das so revolutionär ist, dass es schon fast skandalös wirkt. Es gibt da einen Chopin-Walzer, den er spielte, als er noch sehr jung war. Er rast ihn herunter und man glaubt, er lache darüber. Aber vielleicht ist es so, dass dieser Chopin-Walzer lacht und nur noch keiner es bemerkt hat. Außer Richter. Und Schumanns *Toccata* spielt er so, als wollte er Horowitz sagen:

—Du spielst sie gut und sehr schnell, aber jetzt zeige ich Dir, wie man sie gut und noch schneller und doch wie *Schumann* spielen kann, und nicht wie Horowitz ...

Obwohl er das nicht einmal denken würde. Dafür war er zu fein. Und Horowitz ist ein viel besserer Pianist als der, den Rubinstein in einigen Interviews aus ihm machte. Und hätte ich niemals Richters Skriabin gehört, wäre für mich definitiv Horowitz der genialste Skriabin Interpret unseres Jahrhunderts gewesen. Was Skriabins zehnte Klaviersonate angeht, so ist und bleibt es Horowitz auch.

Skriabins fünfte Sonate hingegen kann nur Richter spielen. Nichts in der gesamten Klavierliteratur kann mit ihr verglichen werden. Sie schuf Neuland und bereitete den Boden für Boulez, für Messiaen, für Cage und viele andere. Skriabins fünfte Sonate, in der Interpretation Richters, ist für mich eine



musikalische Metapher für den Ur-Knall, die Entstehung des Universums und, in den langsamen Passagen, die Meditation des Schöpfers über seine Schöpfung.

Richters Interpretation der fünften Sonate Skriabins ist eine Apokalypse in Musik. Diese Sonate, in ihren Wiederholungen und Steigerungen, stellt für mich die ewige Transformation des Seienden dar, die spiralhafte Evolution des Universums, das ständige Spiel von Anfang und Ende, Geburt und Tod, Alpha und Omega. Richters Spiel zeichnet sich aus durch seine Wucht, seine bis in die letzte ekstatische Explosion immer noch kontrollierte Spannung, sein ständig sich steigendes Fortissimo (wie es nur Richter eigen ist), das an Supernovas gemahnt, das die absolute Grenze dessen markiert, was auf dem Klavier an Dynamik erzielbar ist.

Richter gelingt es, zwischen dem bereits wie wahnsinnig sich entladenden Anfangslauf in den Diskant, den donnernenden Akkorden, aus denen die eigentümliche chromatische Viertonmelodie herausgemeißelt wird, und dem melancholischen, wie von weit herkommenden Zwischenteil, den scherzhaft-nervösen Tremoloakkorden und sich leggerissimo dahinwiegenden und sensuell transponierten Klangketten, eine Spannung aufzubauen, die sich vom Anfang bis zum Schluss ständig steigert, eine Steigerung, wie sie in ihrer Ekstase, ihrer glühenden Passion, ihrer kompromisslosen Logik, ihren sich fast orgastisch immer wieder entladenden Aufwal-



lungen, wohl nur bei Wagner, Rachmaninoff und Berlioz Parallelen findet.

Skriabins fünfte Klaviersonate, so wie Richter sie spielt, scheint alle Kataklysmen unseres Jahrhunderts vorausgeahnt zu haben und sie durch die jubelnde Schlusshymne, wie eine Vision auf neue, ganz neue Zeiten, prophetisch abzuschließen. Weder Komposition noch Interpretation finden Vergleichbares in der gesamten Geschichte der westlichen Musik.

RICHTER–WAGNER–SCHUBERT–HAYDN

Richter liebte Wagner. Und das ist sicher kein Zufall. Auch Wagner war Poet, wie Richter, Philosoph, wie Richter, ein großer Mann mit vielen Widersprüchen und Ängsten, ein Vulkan—wie Richter. Und ein Maler, wie Richter, ein Maler, der Bühne und Musik zu neuen Farben vereinte, der eine Apotheose antiker Größe wiedererschuf, die an die Tragödien des Sophokles erinnert. Menschen wie Richter müssen den Olymp hoch hinauf klettern, um ihre Ideale zu finden. Und Wagner schwebt bereits in den oberen Regionen, da wo die Wolken sich lichten und die Götter dämmern. Diese Atmosphäre der Lichte, der Höhe, der Klarheit und doch Süße, meditativer Weite (die viele als Weitschweifigkeit ansehen), wird sie nicht in der *Meistersinger-Ouvertüre* deutlich? Richter davon eine Transkription spielen zu hören: was gäbe ich darum! Warum



ist die Welt dieses Höhepunkts bisher nicht teilhaftig geworden?

Es gibt viele gute Beethoveninterpreten, aber nur wenige spielen Schubert, wie es seiner würdig wäre. Die meisten fassen Beethoven als Hans und Schubert als Hänschen auf. Wenn man Richter Schubert hat spielen hören, vergisst man das alles und man wird den Eindruck nicht mehr los, dass eigentlich niemand außer Richter Schubert spielen kann.

Mit Mozart und Haydn ist es ähnlich. Viele gute Mozartspieler können Haydn nur so interpretieren, wie es ein gewisser höfischer Zeitgeschmack einst definierte. Und diese Haydn-Interpretationen sind wohl oft virtuos, aber selten be-seelt, so sehr, dass man mit der Zeit glaubt, Haydn habe eben keine Seele besessen und nur Spieluhrmusik komponiert. Wer aber kann Haydn so spielen, dass man bemerkt, was an Besonderem sich da abspielt, wie weit diese Musik über höfische Grazie und perlendes Geflunker hinausgeht? Wenn Richter Haydn spielt, hält man den Atem an.

Als ich Richters Interpretation von Haydns C-Moll Sonate zum ersten Mal hörte, wußte ich nicht, wie mir geschah. Ich konnte einfach nicht glauben, dass das Haydn war. Auf der Rückseite der gleichen Platte befand sich die Appassionata, aber von Beethoven wollte ich in dieser Zeit absolut nichts wissen. Ich stand gewissermaßen auf Kriegsfuß mit ihm, fand



ihn exaltiert und überspannt, arrogant auch. Die Appassionata hielt ich für bombastisches Gedonner und keinen Deut mehr. Mein Klavierlehrer verzieh mir diese Verschmähung Beethovens nie. Aber was sollte ich machen? Erst später kam es, das Verständnis. Vorerst fing ich an, diese Sonate Haydns und die zierliche G-Moll Sonate zu üben, die Richter ebenfalls interpretierte. Diese kleine G-Moll Sonate stellte sich als ein wahrer Diamant der Klavierliteratur heraus, während sie doch so unscheinbar ist, wie es eigentlich nur Mauerblümchen sind. Die Mauerblümchen der Klavierliteratur, das sind die von gewissen Tastenlöwen verschmähten oder gar misshandelten kleinen Kreaturen...

Diese Sonate Haydns besteht kaum aus Tönen und man glaubt, sie zerrinne einem wie Sand unter den Fingern, wenn man sie spielt. Wie eine verwunschene Prinzessin, die des Kusses eines Grafen bedarf, um wieder aus ihrem tiefen Schlaf zu erwachen... Richter war dieser Graf.

Haydns C-Moll Sonate steht an Ausdruckskraft, Tiefe, Ernst und philosophischer Aussage keiner Beethovensonate nach und rangiert, nach meinem Geschmack, vor den meisten Sonaten Mozarts, von denen, richtig besehen, die meisten glatte Salonmetzchen sind, ausgenommen natürlich die großen Sonaten in A-Moll und C-Moll und die unvergleichliche C-Moll Fantasie.



Richter spielte diese Sonate in einem Konzert in Russland, wo sogar jedes Geräusch, jedes Husten und sogar das Kratzen der Platte zu dem Mysterium beitragen, das Richter aus dieser Sonate machte. Der erste Satz verbreitet eine tiefe fast untröstliche Melancholie und zieht einem das Herz förmlich zu Boden.

Die Einfachheit der Form unterstreicht die große Reinheit dieser Musik, die, in der Interpretation Richters, weder durch die Verzierungen, noch durch die harmonische Dreiklangstonalität ihre fast tragödienhafte Expressivität verliert.

Der erste Satz erinnert mich an die Klarheit des Lichts auf den griechischen Inseln und antike Amphitheater und Tempel, von deren absoluter Harmonie in Form und Ausdruck diese Komposition zeugt. Bei Richter ist alles an seinem Platz, die Gewichte sind richtig platziert, im goldenen Schnitt gewissermaßen, die Dynamik ist logisch und fließt natürlich, die Verzierungen sind ohne Manie und fügen sich in den ersten Ton des musikalischen Geschehens.

Aber hinter diesen doch recht frugalen Klängen (da ist eigentlich nicht viel Material zu spielen) lässt Richter etwas leuchten, das unbeschreiblich schön ist, das nicht von dieser Welt zu sein scheint, und das eine Gesetzmässigkeit erkennen lässt, die sich einem zwingend einprägt, etwas, das ich als *Große Harmonie* umschreiben würde und nur mit dem Göttli-



chen selbst assoziieren kann. Eine religiöse Sonate? Der Ausdruck klingt gezwungen und künstlich. Denn letztlich ist alles Erhabene immer auch religiös, weil es uns mit dem, was ist, verbindet. Aber *cum grano salis* ist die Metapher vielleicht doch nicht ganz falsch.

Und ich frage mich, ob ich das jemals in dieser Sonate entdeckt hätte, wäre ich nicht durch die Interpretation Richters gleichsam dazu hingeführt worden?

RITTER DER KUNST UND RICHTER DES GEKÜNSTELTEN

So ist Richter für mich ein Sokrates, ein Wegweiser, einer, der Türen aufmacht (manchmal aufstößt), wo vorher nur bloße Mauern waren. Einer, der auszog, das Neue zu sehen und andere sehen zu lassen, da, wo man vorher nur Altvertrautes und mehr oder weniger Langweiliges zu sehen glaubte. Richter sagte einmal, für ihn sei Klavierspielen wie Leben und Tod. Und wenn es nicht so sei, so sei es eben keine wahre Kunst. Er legt sein Herz und sein ganzes Sein in jede seiner Klavierinterpretationen. Und jede Interpretation Richters strahlt das Universelle aus, das, was man auch Liebe nennen kann. Und damit stellt eine jede seiner Nachschöpfungen eine Absage dar an den Zeitgeschmack, das Modische, das Gekünstelte—wohlgemerkt, nicht an den Geschmack, sondern an seine transitorische artifizielle Seite, die gerade sein genaues Gegenteil ausmacht: der *Geschmacklosigkeit*, die heute überall



herumspukt, in den Medien, in den Kunstdebatten, in dem großen und ganzen Geschwätz einer blasierten *art world* ohne Tiefe und ohne Drama. Einer Welt, in der Kunst erst dadurch öffentlich anerkannt wird, wenn sie Geld abwirft, also *kommerziell* wird.

In der schon mehrfach erwähnten Fernsehreportage von Johannes Schaaf, sagte der russische Dirigent und Freund Richters, Kirill Kondraschin, Richter sei ein 'Ritter der Kunst.' Wie hätte man es besser ausdrücken, wie die Liebe Richters zur Kunst, die wohl auch schöner ist als Frauenliebe, besser in Worte fassen können?

Im Konzertbetrieb, in der kommerziellen Produktion sogenannter klassischer Musik, herrschen die gleichen Stereotypen und Idiotien, wie überall sonst auch. Das fängt schon auf den Konservatorien an, wie ich aus eigener Erfahrung weiß. Da wird nämlich vielfach behauptet und gelehrt, Bach müsse man völlig ohne Pedal spielen. Da heißt es, Beethoven sei pathetisch aufzufassen. Haydn wird demgegenüber wie ein Spießbürger aufgefasst. Oder wie eine automatische Spieluhr mit rosa Porzellandeckel heruntergeleiert. Aus Chopin wird gar eine Art Homo-Dandy-Verschnitt aus Nonnen-Orgasmen gemacht. Und Rachmaninoff wird überhaupt nur gespielt, während der Lehrer aufs Klo geht, heimlich, grinsend, mit schlechtem Gewissen, so als komme es einer musi-



kalischen Masturbation gleich. Seine Musik galt lange in Lehrerkreisen als unseriös oder kitschig, zu erotisierend...

Der Konservatoriums-Debussy gleicht bisweilen einem Salat aus Tönen, denen man nicht ansieht, dass sie von einem und demselben Komponisten zusammengesetzt wurden. Ravel klingt leicht wie Gershwin und Gershwin wie Scott Joplin, und der Flügel wie ein Hammer-Klavier, wenn verspannte Jungfrauenhände draufschlagen ohne Erbarmen, und noch dazu ohne Pedal. Weil man meint, moderne Musik zu spielen, heiße, den Flügel zu zertrümmern.

Da wird feierlich doziert, Chopinetüden seien nicht zum Erlernen der Klaviertechnik geeignet, sondern nur für 'fertige Pianisten' da. Wo doch Leopold Godowski gerade das Gegenteil zeigte, und nicht nur er. Ohne die Chopin-Etüden hätte er seine Transkriptionen dieser Etüden natürlich nicht schreiben können. Aber, was wenige wissen: er wäre nie zu einem solch phänomenalen Pianisten geworden. Zu einem fertigen Pianisten eben.

Da wird über Fingermuskel nachgedacht, statt über die Musik. Und an das Pedal denkt ohnehin keiner. Warum hat das Klavier so einen Wurmfortsatz? Dafür war einfach keine Zeit mehr in der Stunde, sagt man dann nachher, und mischt Pedalgewürz unter Trocken-Einstudiertes, was alle Phrasierungen verfälscht. Aber so schult man auch heute noch, ob-



wohl bereits Neuhaus um die Jahrhundertwende diese falsche Praxis in seinem Buch bitter beklagte.

Schubert wird vielleicht am meisten misshandelt. So wie er an manchen Konservatorien gespielt wird, erinnert er an gichtgeplagte Studienräte, die auf Kaffeekränzchen zu alter Damen Gewäsch auf einem verstimmten Harmonium Kirchenlieder aborgeln. Und doch gehört er zum Programm. Er passt in den Salat und bei ihm kann man dann doch so richtig mangeln. All das, was sonst verboten ist, kann man sich da erlauben, mit dem Pedal herumschmieren, ein *fortissimo* wie Keuchhusten spielen, und ein *piano* so wahrhaft schleierhaft, dass es garnicht mehr aus Tönen besteht. Und der Rest? Der nicht aufgegangene Rest wird einfach unter den Teppich gekehrt, oder, besser gesagt, unter den Flügel. Oder man sieht ihn als Abklatsch Beethovens an und verzieht das Gesicht.

Warum kam eigentlich niemand auf die Idee, dass auch Beethoven teilweise ein Abklatsch Schuberts sein könnte?

RICHTERS SCHUBERT REHABILITIERUNG

Richters Interpretation von Schuberts *Wandererfantasia* ist eine der absoluten Höhepunkte des letzten Jahrhunderts und hat mit dem Schubert der Konservatorien nichts mehr gemein. (Das Wort *Konservatorium* sagt eigentlich schon alles). Aber auch ohne diese Fantasie zu hören, allein durch Kontemplation der Partitur, wird jedem Musiker klar, welch



geniale Komposition er vor sich hat. Angeblich warf Beethoven Skizzen, die der bescheidene Schubert dem großen Meister zugesandt hatte, in den Papierkorb. War der Meister vielleicht nicht groß genug, um zu erkennen, was er an Meisterlichem der Vergessenheit übergab?

Was hat der Gigant Beethoven einer Wandererfantasie gegenüberzustellen? Wenn man diese Eruption von musikgewordenem Drama hört, die Shakespeare, Goethe und Schiller gleichsam in Eins verschmelzen wollte, wenn man diese Energien aus Himmel und Hölle, die an Dante erinnern und bei Richter in gleißendem Licht erstrahlen, wenn man sich hintragen lässt von diesem gewaltigen und scheinbar nie endenden Fluss aus Tönen, glaubte man dann noch, es mit diesem Salonbeethoven zu tun zu haben, den manche Musikologen und leider auch manche Pianisten aus Schubert machten, und glaubt man es dann noch, wenn es still wird, und poetisch zart, verschwindend, in Melodien dahinsingend?

Hat Schubert sein Wesen nicht wunderbar in dem Lied *An die Leier* zum Ausdruck gebracht, wo von Aträus wilden Söhnen und vom Kadmos gesungen werden soll, der Refrain aber stets ist: ... doch meine Saiten tönen nur Liebe im Erklingen?

Es ist sicher kein Zufall, dass Richters Spätwerk sich intensiv und fast ausschließlich Schuberts Sonaten annahm.



Denn was wurde aus diesen Sonaten vorher gemacht! Wie wurden sie entstellt und das Große in ihnen bis zur Unkenntlichkeit verniedlicht, *verharmlost* sozusagen. Wie sehr drückte sich gerade in ihnen der muffige Provinzgeist mancher Konservatorien aus, der aus Schubert eine Sammlung aus Nippes Kokolores, Gartenzwerge mit bunten Glöckchen, stillen Kerzen mit Golddruck und verstaubten Buchrücken in alten Klosterbibliotheken zu machen suchte.

Richter räumte damit auf, ein für allemal, und zerstörte das falsche Schubertbild von Generationen von Schwachköpfen, zertrümmerte es so gründlich, so shivahaft und gigantisch, dass heute kein Pianist mehr mit seinem Geplärr und einem kleinen Biedermeierkanapéé-Schubert auftreten kann, ohne sich lächerlich zu machen. Und damit erwies der große Künstler und Mensch nicht nur Schubert, sondern der gesamten Menschheit einen unbezahlbaren Dienst.

WAS GAVRILOV SAGT

Damit endet meine kleine Hommage à Richter. Sie ist alles andere als eine Musikkritik. Denn dazu bin ich nicht berufen. Sie stellt nur ein persönliches Zeugnis dar, und sagt die Wahrheit. Natürlich nur, wie sie sich aus meiner Perspektive darstellt. Aber immerhin.

Seit etwa einem Jahr stehe ich in Korrespondenz mit dem russisch–armenischen Pianisten Andrei Gavrilov, der



Richter gut kannte, und mehr als die Hälfte unseres Email–Austauschs ist denn auch über Richter. Gavrilo fand die Affäre mit dem Brief an Richter ‘typisch’ und fand, ich sei von Richters ‘Wachmannschaft’ düpiert worden. Sie alle seien eingeschworen auf gewisse Mythen um den Maestro, und man sei tunlichst darum bemüht, neugierige Aussenseiter fernzuhalten. Er mutmaßte gar, dass Richter den Brief wohl niemals zu sehen bekommen habe.

Gavrilo schrieb mir schockierende persönliche Details über Richter, über seine Grausamkeit, gerade auch in der Beziehung mit Gavrilo. Diese Details sind jedoch dermaßen vermischt mit ganz klar subjektiv–motivierten Herabsetzungen von Richters Genie, dass ich meine Vorbehalte anmelden muss. Auf der anderen Seite hat Gavrilo Recht insoweit, als die ‘Anhänger’ des Maestro sich tatsächlich sehr eigenartig verhalten. Ich habe namentlich Pianisten angeschrieben wegen meines Projektes einer Webseite zu Richters Ehren und wurde verschiedentlich fündig, in der Weise, dass mir alte Freunde Richters genannt wurden, und ihre Email–Adressen erhielt. In keinem einzigen Fall jedoch habe ich eine Antwort erhalten und habe deswegen diese Initiativen eingestellt.

Gavrilo konnte mein heutiges Richterbild nicht trüben, da es sich faktisch nur auf seinen Beitrag zur Musik und zur Kunst gründet; man altes Richterbild, das romantische Richterbild meiner Jugendjahre, ist seit langem zerschunden und



zerrissen. Und dazu hat er selbst oder seine Mannen auch gründlich beigetragen! Aber letztlich war das gut so. Ich kann ihn heute sehen wie er war, als Mensch nämlich, mit Stärken und Schwächen. Aber dass er ein kulturloser Sowjet war, werde ich Gavrilov niemals abnehmen.

ZUR CHOPIN INTERPRETATION

Gleich anfangs mag ich mir die Bemerkung erlauben, dass diese Studie lediglich eine Skizze darstellt. Der Leser mag mir die Oberflächlichkeit verzeihen, mit der ich ein so schwieriges Unterfangen abhandle. Ich beschränke mich denn auch auf einige Gedankenleckser, denn wenn man über dieses komplexe Thema wirklich etwas sagen wollte, dann müsste man dieser Bemühung eine sehr zeitintensive und umfangreiche Ausarbeitung widmen.

Chopin war, wie vielleicht kein anderer Komponist, ein vornehmlich am Klavier orientierter Musiker. Mozart, Beethoven, Liszt, Rachmaninoff und Gershwin, zum Beispiel, waren es auch, aber bei ihnen nehmen die konzertanten Kompositionen doch einen gewissen Raum in ihrem Schaffen ein, während sie bei Chopin, bis auf seine zwei Klavierkonzerte, total fehlen.

Diese Tatsache ist jedoch nicht, wie man meinen könnte, ein Mangel im Schaffen des genialen polnischen Komponis-



ten. Denn der unvergleichliche Reichtum Chopins in der Handhabung des Instrumentes Klavier und seine einzigartigen Neuerungen sowohl auf dem Gebiet der Klaviertechnik, wie auch in der Harmonik, lassen einen schnell vergessen, dass er sich nicht sonderlich für die Welt außerhalb des Klaviers interessierte.

Was er der Musik und dem Pianisten brachte, ist nichts weniger als eine Revolution! Bis heute imitieren eine Unzahl von Komponisten seine Harmonik. Die russische und die deutsche Spätromantik wären undenkbar ohne seinen Einfluss. Skriabin startete mit chopinesken Salonstücken, bis er seinen eigenen Stil fand, Rachmaninoff nicht weniger. Bei Szymanowski, Pole wie Chopin, mochte man es eher erwarten, obwohl auch er sich lediglich inspirieren ließ von dem genialen Landsmann und später seinen eigenen, bis heute unerhört originellen Stil fand.

Der deutsche Pianist hat im allgemeinen größere Schwierigkeiten, Chopin stilgetreu zu interpretieren, als der französische. So war denn Paris auch die Wahlheimat des großen Polen. Bis heute lieben die Franzosen 'ihren Chopin' und viele sind sich garnicht mehr bewusst, dass er gebürtiger Pole war.

Ich selbst habe als Klavierstudent keinerlei positive Unterstützung für die Interpretation Chopins erhalten. Mein Leh-



rer, Professor an einem deutschen Konservatorium und regional bekannter und geachteter Interpret, saute mir eines Tages einen Chopin hin, dass mir schlecht wurde. Er spielte wohl-gemerkt seine Mozart und Beethovens unvergleichlich, war er doch Schüler gewesen unter anderem von Edwin Fischer. Doch bei Chopin versagte offenbar sein Gehirn, seine Finger und sein rechter Fuß. Denn er schwammte alles zu in einem See von Pedal und wenn man sein Spiel vernahm, glaubte man das Gewinsel eines heulenden Poeten zu hören. Als er mein Kopfschütteln sah, meinte er entschuldigend, er verstehe Chopin nicht ...

An manchen Konservatorien in Deutschland herrscht denn auch immer noch ein Geist des Strammstehens und Bach–Ohne–Pedal–Spielens, der Fingerakrobatik und des Puritanismus. Gefühle zeigt man nicht und Stimmungen hat man nicht. Chopin wird der Salonmusik zugeordnet und Rachmaninoff, geheimer Masturbation gleich, nur gespielt, wenn alle Türen geschlossen und die Lehrer abwesend sind.

Chopins Musik blühte in einer Zeit, als höhere Töchter noch Privatstunden im Klavierspiel nahmen und man Hausmusik pflegte. Denn obwohl seine Klaviertechnik anspruchsvoll ist, wird sie doch in genialer Weise dem Bau der Hand gerecht. Der Pianist sagt, dass sie 'in den Händen liegt.' Und abgesehen von den superschweren Etüden, den Scherzi und einigen Polonaisen, ist seine Musik für viele Amateurpianisten



spielbar, vorausgesetzt sie strengen ihren Geist an, um den Ausdruck der Musik zu verstehen.

Chopin studierte übrigens die Anatomie der Hand wie kein anderer Pianist vor und nach ihm. Er fand dabei heraus, dass die von Czerny und Cramer, und vielen anderen Klavierschulen gepflegte Theorie, am leichtesten seien Stücke in C-Dur zu spielen (weshalb sie regelmäßig den Anfang in der Ausbildung darstellen), völlig falsch ist. Die Grundhaltung der Hand, in C-Dur, ist bekanntlich C-D-E-F-G, eine Haltung, die die Hand des Anfängers verspannt. Chopin fand hingegen eine Position, die der Hand ideal liegt und die er deswegen auch seinen Anfänger-Schülern als Grundposition für Übungen empfahl. Es ist E-Fis-Gis-Ais-C, die Ganztonleiter, die später Debussy genial zu verwenden wusste in seinen Kompositionen.

Davon ausgehend ließ Chopin seine Schüler progressiv mehr und mehr weiße Tasten in das Spiel und die Übungen einbringen, bis er sie ganz zuletzt, und wenn die Muskulatur ihrer Hände bereits trainiert war, Stücke in C-Dur spielen ließ.

Der Schaden, der durch die konventionell-klassische Übungsweise angerichtet wird, ist unüberschaubar. Heere von Pianisten, überall in der Welt, spielen gleich Marathonläufern, mit einem gefühllosen hammerartigen Anschlag, ohne Klang, ohne Ton, ohne Ausdruck und ohne Seele. Auf der anderen



Seite, Chopin wie seichte Salonlyrik zu spielen, bedeutet, die Einzigartigkeit seiner Musik zu verkennen und ihre Originalität zu leugnen.

Und dennoch spielten Generationen von Pianisten Chopin wie Perlenketten auf rotem Samtplüsch. Selbst so große Pianisten wie Dinu Lipatti und Sergei Rachmaninoff folgten dieser Tradition. Es waren vier Pianisten, die Chopin völlig neu interpretierten und seine Genialität für die Nachwelt zutage förderten: Cortot, Rubinstein, Pollini und Richter.

Jeder dieser Pianisten brachte ein ganz neues Weltbild in die Musik Chopins und es wäre vermessen, jede dieser genialen Interpretationsweisen hier mit ein paar Worten beschreiben zu wollen, denn eine Welt des Ausdrucks lässt sich nicht in ein paar Worte einpferchen. Hinter unseren Urteilen verbirgt sich immer unser ganzes Weltbild und sie sind als solche, wenn schon nicht von allgemeiner Gültigkeit, so doch gute Indizien für unsere Gesamtphilosophie, also die Weise, wie wir das Leben sehen. Dies betrifft natürlich nicht nur Vorlieben für Interpreten, sondern ganz ebenso für Komponisten. Der eine liebt Chopin, der andere Wagner, ein anderer lässt sich nur von Händel bezaubern. Und viele andere lassen alles das links liegen, um sich von Pink Floyd eindonnern zu lassen oder ewig den Beatles und ihren Konzertorgien nachzutrauern.



Trotz aller Subjektivität in Fragen des Musikgeschmacks gibt es jedoch in der Musik selbst Gesetze, also objektive oder objektivierbare Gegebenheiten und Strukturen. Es gibt eine Logik, die man entweder erkennt oder deren man sich nicht bewusst ist, sie aber intuitiv befolgt, oder die man ganz und gar missachtet. Letzteres ist typisch für den Protz-Interpreten, denjenigen, der sich darstellt um des Darstellens willen. Das klingt alles schön selbstverständlich, ist es aber durchaus nicht. Vor allem in unserer Zeit nicht. Denn wenn auch die Klassik sich minder verkauft als der Rest des Musikangebots, so wird sie doch auch kommerziell produziert. Was heißt, dass es auch da oft nicht um die Musik geht, sondern ums Geschäft. Und so traurig es klingen mag: es gibt nur wenige Interpreten, denen es sowohl um die Musik geht, als auch um die Logik, auf der sie beruht, und die genug Gefühl haben, diese Logik zu begreifen, ohne die Musik auf diese Logik zu reduzieren.

Gerade Pollini ist anfangs oft von Musikkritikern vorgeworfen worden, er spiele einen gewissermaßen reduktionistischen Chopin, einen puritanisierten Chopin, einen unromantischen und vertechnisierten Chopin, eine Art von purem Chopin Logos.

Nichts was der Wahrheit ferner liegt! Pollini spielte einen für die damalige Zeit neuen Chopin, und das war, nicht nur für uns heute, sondern für alle folgenden Generationen, ein gro-



ßes Glück! Denn Pollinis neuer Chopin war ein sehr alter und sehr originaler Chopin, ein Chopin, der nicht mehr tränentiefend war, und auch nicht mehr der glitzernd–hinreissende Narziss und auch nicht mehr der unlogische Goldmund, sondern ein gewissermassen authentischer Chopin. Ein genialer Chopin.

Pollini hat uns dazu verholffen, Chopin logisch zu verstehen, ohne das klanglich–ästhetische Element nur für einen Deut zu vernachlässigen. Eine solche neue Synthese war vorher schlicht für unmöglich gehalten und erklärt worden. So geht es hier denn eben auch nicht um einen Vergleich von Pianisten oder von Interpretationen, sondern lediglich um einen kleinen Denkanstoss zum Weiterforschen. Alle hier erwähnten Pianisten haben Chopin in ebenso genialer Weise auf ihre Art beleuchtet und zur Geltung gebracht.

Nun möchte ich im einzelnen auf ein paar Aspekte der Interpretation von Chopins Klaviermusik eingehen, ohne hierbei einen Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben.

Die Pedaltechnik Chopins ist nicht besonders schwierig oder einzigartig bei Chopin. Jeder sensible Pianist gebraucht das Pedal intuitiv und sicher nicht nur bei der romantischen Musik, sondern auch bei Bach, Rameau und Scarlatti. Man sollte die Pedaltechnik von Vladimir Horowitz bei seinen Scarlatti–Interpretationen einmal unter die Lupe nehmen, oder



sich Richters Pedaltechnik in Bachs Wohltemperiertem Klavier dazu als Beispiel anhören. Oder eben, um bei Chopin zu bleiben, die Pedaltechnik Rubinsteins bei der Interpretation der Mazurken.

Einige Puristen, die Bach generell auf dem Cembalo und Beethoven auf dem Hammerklavier spielen und kein Pedal gebrauchen, möchte ich hier nicht in Betracht ziehen. Diese Leute sind Fanatiker und es liegt ihnen letztlich mehr an der Vertretung einer Ideologie, als an der besten Interpretation einer Musik oder eines Komponisten. Es ist bekannt, wie bereitwillig Mozart und Beethoven vom Cembalo absahen und sich des Hammerflügels bedienten. Besseres gab es in dieser Zeit nicht. Heute haben wir den modernen Konzertflügel, der eine ungleich größere Bandbreite an Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung stellt als das Hammerklavier. Eine davon ist sein Pianissimo, besonders mittels der Verschiebung, eine Möglichkeit, die das Hammerklavier nicht bot.

Eine weitere ist das Tonhaltepedal, das bei vielen Kompositionen Chopins, Liszts, Griegs, Rachmaninoffs und Prokofieffs unentbehrlich ist. Bevor es diese einzigartige Möglichkeit des Konzertflügels gab, mussten Pianisten sich abmühen mit Halb- und Viertelpedal, um einen annähernd ähnlichen Effekt zu erzielen bei schnellen Harmoniewechseln in den oberen Registern, während der Basston gleich blieb, mit der



linken Hand jedoch aus spieltechnischen Gründen nicht gehalten werden konnte.

Viele Zeitgenossen haben Mühe, die Musik Chopins zu verstehen, wo sie Gefühle des Heimwehs ausdrückt, des Weltschmerzes oder ganz allgemein romantischer Melancholie. Solche Gefühle scheinen in eine moderne Welt mit Computern und dem Beginn eines Weltbürgertums nicht mehr zu passen. Und wenn man sich die Jugend mit ihren Nintendos und GameBoys anschaut, so ist schlechterdings nicht mehr vorstellbar, dass sie wüssten, was Melancholie ist. Denn Melancholie ist ein Gefühl, das nur sensible Menschen haben. Es ist nicht etwa eine negative Stimmung, sondern in Wahrheit ein sehr kreativer Gemütszustand. Aber wer abgestumpft ist vom Lärm und der kontinuierlichen Unterhaltung, hat solche Sensibilität für immer verloren.

Nun ist es jedoch nicht so, dass Chopin ein kränklicher Melancholiker war und seine Musik, wie schlechte Interpreten es glauben machen, eine Suppe aus Tränen und Seufzern. Im Gegenteil ist Chopins Musik von einem sehr energischen Impuls animiert, einer Energie, die das Revolutionäre, Neue und Überraschende in den Vordergrund stellt. Seine Etüden zeigen, in welchem Masse dieser Komponist modern denkt in seinen Kompositionen. Chopin ist neu und fast unglaublich gewagt in seiner Expansion der Klaviertechnik. Die Zukunft gab ihm Recht. Ohne Chopins Revolution der Klaviertechnik



wären Rachmaninoff und Prokofieff und selbst Messiaen undenkbar, denn sie brachten klaviertechnisch nichts, was Chopin nicht bereits initiiert hatte!

Die meisten Pianisten, die aus Chopin einen Salonsäusler machen, spielen die Etüden oder die Scherzi überhaupt nicht, oder sehr schlecht. Sie meinen, wenn sie ein paar Mazurkas oder Walzer 'drauf haben,' hätten sie den ganzen Chopin begriffen. Andererseits gibt es solche, die meinen, sie müssten nur die schweren Stücke Chopins spielen und die leichten auslassen, weil sie damit weniger Furore machten. Was natürlich eine ebenso falsche wie musikfremde Betrachtungsweise ist.

Was nun den Ausdruck der Musik Chopins anbetrifft, so möchte ich zunächst ein Wort zur Diskussion der *Etüden* sagen. Diese Stücke sind beispielhaft in ihrer geradezu abstrakten Brillanz; es sind Klavierübungen von höchster Qualität und größter Schwierigkeit. Und doch ist ihr musikalischer Inhalt und Ausdruck alles andere als der von Übestücken. Man könnte sie mit den Präludien des Wohltemperierten Klaviers vergleichen und es ist sicher kein Zufall, dass es gerade vierundzwanzig sind, der Zahl von Präludien und Fugen in einem der beiden Hefte des Wohltemperierten Klaviers.

Jeder, der pianistisch nicht reif ist, diese Etüden zu spielen, wird bereits bei der ersten, in C-Dur, op. 10/1, so gewal-



tig und nachhaltig abgeschreckt werden, dass er ewig die Finger davon lassen wird. Die Übung dient dazu, die rechte Hand in Stand zu setzen, weite Arpeggien zu spielen— sehr weite! Und dies mit vollkommener Gleichmäßigkeit.

Zum Teil sind die Spannungen so extrem, dass bestimmte Passagen auf den ersten Blick unspielbar erscheinen. Nur wenn man ein vollkommenes Zusammenspiel zwischen Handgelenk und Fingern erreicht, kann man die Schwierigkeit meistern.

Der Ausdruck der Etüde ist passioniert, rauschend und brillant. Und doch kann man sie auf sehr verschiedene Weisen interpretieren. Bei Pollini wirkt sie wie ein ruhiges Fließen, das sich nach und nach steigert. Sein Spiel ist so brillant, dass man selbst in den schwierigsten Passagen jeden einzelnen Ton vernimmt. Richter hingegen interpretiert die Etüde, indem er den Oktavenchoral der linken Hand betont und die rechte als virtuoson Kontrapunkt dazu auffasst. Auf diese Weise transzendiert er die Etüde zu einem Musikstück eigener Art.

Richter kam es denn auch nie darauf an, Etüden zu spielen. Er wählte Musik aus und spielte sie, wenn sie ihm gefiel. Pollini spielte das Integral ein, und nach meiner Meinung ist es die beste Einspielung der Etüden überhaupt und für alle Zeiten. Beim Spiel der Etüden ist Pollinis Purismus gemäßigt.



Ein sozusagen klassischer Ernst herrscht als allgemeine Stimmung und technische Brillanz ragt als solche niemals hervor, sondern dient ganz und gar dem musikalischen Ausdruck. Die Klarheit in der Diktion und die Freiheit von Sentimentalität wirken spontan auf den Zuhörer und vermitteln den Eindruck, dass es sich um eine allgemeingültige Interpretation handelt. Pollini meistert die technischen Schwierigkeiten so vollkommen, dass sie garnicht zu bestehen scheinen. Die zweite Etüde des ersten Heftes, op. 10/2, in A-Moll, die sich der Befreiung der Sehne zwischen drittem und viertem Finger der rechten Hand widmet, perlt bei Pollini *non-legato* und in einem Tempo, das man glauben könnte, er habe diese Sehne überhaupt nicht. Die sogenannte Revolutionsetüde, op. 10/12, spielt Pollini in einem Fortissimo und mit einer nervösen Spannung, die es selbst der Deutschen Grammophon unmöglich machten, sie verzerrungsfrei auf einer Vinylplatte abzumischen. Erst die CD ermöglichte es, diese Etüde, von Pollini interpretiert, in einwandfreier Wiedergabe anzuhören. Und wer das gehört hat, sollte ein für allemal geheilt sein vom Chopinbild eines seichten Tränenboldes im Samtanzug, der auf langweiligen Biedermeierabenden Seufzersetzen herunterleiert...

Ich nehme an, dass die Pianisten, die etwas gegen Chopin haben und die Musikliebhaber, die etwas gegen Pollini haben, einfach nicht zugeben wollen, dass sie keinen Gefallen



daran finden, Klaviertechnik zu studieren, um den Konzertflügel und alle seine Möglichkeiten wirklich zu verstehen. Chopin hat dies getan, Liszt auch, und dann wieder Rachmaninoff und Prokofieff, nicht zu vergessen Gershwin, und dann auch wieder Messiaen, der pianistisch Neuerungen und Schwierigkeiten in die pianistische Struktur brachte, die selbst Chopin hätten erblassen lassen.

Doch Klavierspiel ist nicht nur technische Beherrschung des Instruments. Oder anders ausgedrückt, wahre Klaviertechnik ist nicht nur die Fähigkeit, besonders schnell und besonders kräftig zu spielen. Es ist vor allem intelligentes Verständnis des Klaviers und seiner fast unbegrenzten Ausdrucksmöglichkeiten, und Musikalität.

Um Chopin gut zu interpretieren, genügt es nicht, eine dieser beiden Kapazitäten zu besitzen. Denn wer keinen Sinn hat für das Meistern technischer Schwierigkeiten, wird bei Chopin schnell den Spaß verlieren. Selbst die *Mazurkas*, die so leicht aussehen von der Partitur her, klingen nicht oder schlecht, wenn sie von jemandem gespielt werden, der nicht fähig ist, den Flügel zum Singen zu bringen, oder der einen metallharten tonlosen Anschlag besitzt.

Auch die Pedaltechnik ist bei manchen der *Mazurkas* nicht einfach, will man klar spielen und ausdrucksvoll. Wenn man Rubinstein die *Mazurkas* spielen hört, denkt man nicht



mehr daran, dass der Flügel Pedale hat, denn die Beherrschung des Pedals ist bei Rubinstein so meisterhaft, dass einem die Schwierigkeit der Pedalisierung bei manchem der kleinen aber durchaus nicht immer einfachen Tänze nur dann bewusst wird, wenn man sich selbst ans Klavier setzt— und gewahr wird, dass man, will man diese Musik gut, gefühlvoll und gleichzeitig brillant spielen, ernste Arbeit leisten, sich jedoch zugleich einen spielerischen Geist bewahren muss. Insofern ist es ratsam, will man sein Chopinspiel perfektionieren, mit den Mazurkas zu beginnen. Denn diese Fülle kleiner Tänze bieten neben den Walzern ausreichend Stoff, um sich in das typische und faszinierend Eigene der Melodik und Harmonik hineinzudenken; auch enthalten sie in der Kleinform Ansätze zu typischen Läufen und Fingersätzen, die die großen Sätze der Polonaisen und Scherzi ausmachen. Denn was soll es, den Berg von oben erklimmen zu wollen... ?

Bei den *Polonaisen* ist denn auch augenscheinlich, dass man über eine gehörige Technik verfügen muss, um den Ansprüchen dieser Tänze für Klavier gerecht werden will. Der Satz ist ausgebreiteter, als bei den Mazurkas oder Walzern, und der Pianist sollte Oktavenspiel und den schnelle Wechsel großer Akkorde beherrschen.

Noch schwerer sind die *Scherzi* zu spielen, nicht nur wegen ihrer zum Teil sehr schnellen Tempi. Die Scherzi sind ausdrucksmäßig so gewaltig, so voller Gegensätze, Schillerndem



und Grandiosem, dass sie seit ihrer Existenz nur die größten Pianisten ansprechen. Gerade bei diesen lediglich vier Klavierstücken hat Chopin Revolutionäres geleistet. Was die Form anbetrifft, so hat er weit mehr daraus gemacht, als das, was man gewöhnlich von einem Scherzo erwarten konnte. Man könnte gar so weit gehen und behaupten, dass Chopin die klassische Scherzof orm (die wir von Beethoven so gut kennen) transzendiert hat ins Numinose und Zeitlose. Mit einem Wort: die Scherzi Chopins sind einzigartig!

In der Interpretation Svjatoslav Richters klingen die Scherzi wie ganze Welten, so als verkörpere jedes dieser genialen Stücke eine Geschichte, ein Drama oder gar eine Lebensweise, eine Weltanschauung.

Eine solche Interpretation kann nur als *philosophisch* bezeichnet werden, obwohl sie gleichzeitig hervorragend musikalisch ist. Bei Richter geht es mir sehr oft so, dass ich ein Klavierwerk, einmal von ihm interpretiert gehört, nicht mehr von einem anderen Pianisten hören kann, ohne diese andere Interpretation wenn nicht abscheulich so doch zutiefst und fast verletzend unlogisch zu finden.

Das Ganze ist sehr eigenartig. Ich kann Stunden und gar tagelang die Mazurkas mit Rubinstein hören, bis zu einem Moment, wo ich es satt bin—für Monate. Warum, weiß ich nicht zu sagen. Dann höre ich mir die Scherzi mit Richter an.



Und höre sie ebenfalls für Monate nicht wieder. Aber nicht, weil ich sie leid bin, sondern weil sie mich bei dem einmaligen Hören so unendlich tief bewegt haben, dass sie mich für diese ganze nächste Zeit vollkommen ausfüllen und gewissermaßen in mir nachschwingen—so sehr, dass ich einfach kein Bedürfnis mehr habe, sie wieder zu hören.

Überhaupt finde ich, dass man Musik kaum beurteilen kann, weil dafür einfach unser Intellekt zuviel am Werke ist, und unsere Intuition zu wenig. Wenn man Musik interpretierend nachschöpft, und man will darin gut oder gar genial vortreten, müssen Verstand und Intuition und Gefühl alle in eins kommen und zusammen wirken. Dazu ist eben Voraussetzung, dass man Musik ausführt, und nicht lediglich über sie schreibt.

Bleibt ein letztes Wort in dieser zugegeben torsohaften Studie, über die einzigen orchestralen Werke, die Chopin uns hinterlassen hat. Wenn man sie hört, so vermisst man nichts weiteres, so als habe Chopin in diese beiden unvergesslichen Werke all das gelegt, was sein Herz ausmacht. Es ist erstaunlich, denn Chopin hat seine beiden *Klavierkonzerte* in sehr jungen Jahren komponiert. Die Orchestrierung wirkt leicht klassizistisch und ist eher traditionell gehalten, fast ein wenig stilisiert, um nicht zu sagen wenig originell. Dafür aber, und das war offensichtlich die Absicht des Komponisten, ragt der Klavierpart umso gigantischer heraus. Chopin hat ums Klavier



herum komponiert, so scheint es, und die Orchesterbegleitung ist wirklich das, was das Wort besagt: eine Begleitung. Denn die Führung hat immer, und ohne Ausnahme, der Solist.

Die beiden langsamen Sätze in den Konzerten suchen in der ganzen Klavierliteratur ihresgleichen an Ausdruck, Schönheit, Einfachheit im Satz und Genialität in der Synthese zwischen tiefer und bisweilen fast herzerreißend süßer Melancholie, klassischer Gewichtung und Sauberkeit des Klaviersatzes. Diese beiden kleinen Stücke sind wahre Kometen, Meisterwerke, Kleinodien der Musik aller Zeiten. Chopin hat mit ihnen, bereits als junger Mann, sein ganzes unvergleichliches Musikgenie bekannt und er steht denn auch, jedenfalls nach meiner unmaßgeblichen Ansicht, ganz und gar auf dem Niveau Mozarts.

Meine Lieblingsinterpretation dieser Diamanten der Musik ist und bleibt die von Artur Rubinstein, so wie er sie im hohen Alter doch mit um nichts verminderter Brillanz und Tiefe einspielte.