

Die Arbeit, die man Kunst nennt

Von Josef Bulva

Foto: PR



Der im tschechischen Brunn/Brno geborene Josef Bulva ist einer der interessantesten Pianisten unserer Zeit. Nach Anfängen als Wunderkind wurde er mit 21 Jahren in der CSSR zum „Staatsvirtuosen“ ernannt, blieb mit 29 im Westen, wo er vor allem in München wohnte, zog sich mit 53 Jahren einen irreparablen Trümmerbruch der linken Hand zu, lebte in Monaco als erfolgreicher Börsenspekulant, fand dann doch einen Arzt, der seine Hand reparierte, und feierte mit 67 Jahren ein großes Comeback auf den Konzertbühnen der Welt. Im Januar und Februar geht Bulva, inzwischen 76, wieder auf Tournee durch Deutschland und Österreich. In einem Gespräch entstand die Idee, ihn zu bitten, seine Gedanken zum professionellen Klavierspielen und zum Musikbetrieb niederzuschreiben.

Vorweg

Das auf Papier oder einem anderen Datenträger festgehaltene Tonmaterial hörbar zu machen, ist eine Aktivität, die man kommerzialisieren, dank derer man also Geld verdienen kann. Solcherart als Geschäft praktiziert, wird das Musizieren – meist – zum Beruf, der Ausübende ergo zum Berufsmusiker, zu einem Teil des Universums der Tonkunst. Wie in jedem Berufszweig stellen sich auch im Musikuniversum die Fragen nach Sinn und Qualität seines Ausübens. Hierzu möchte ich in meinen folgenden Beiträgen Gedanken formulieren.

Ich beginne mit der spannenden Frage nach der Qualität im Universum der Musik. Die Antwort: Es wird nie eine

endgültige Antwort geben. Das Musikuniversum wird gebildet durch das Zusammenspiel dreier Komponenten: der Komposition, ihrer Wiedergabe, dem Konsumenten. Keinen der drei Faktoren kann man final bewerten. Weitgehend indes schon – das ist, unter anderem, der Sinn meiner Beiträge, die wiederum aus den drei Komponenten den der Wiedergabe eruieren werden. Eine weitere Einschränkung: Meine Gedanken werden nur den Wirkungsbereich des Klaviers reflektieren.

Zunächst einmal ist festzustellen, was die Grundlage des Ganzen ist: Der Autor stellt uns Pianisten seine Kompositionen zur Auswahl. Wählen wir ein Werk aus, um es zu interpretieren, so gehen wir eine Verpflichtung ein und werden zum „Diener des Komponisten“. Insgesamt gesehen haben wir jedoch mehr Macht: Wählen wir eine Komposition niemals aus, wird sie vergessen.

Wie bei allen Dienstleistungen – unsere Berufsgattung ist nur 250 Jahre jung – kam es im Laufe der Zeit zu versatilen Entwicklungen sowie zum Anschwellen

der Bedeutung. In jenem Prozess haben wir Interpreten, den vielen Verführungen zum Trotz, unsere Moral jedoch sauber gehalten – im Unterschied zu Regisseuren, die zwar die gleiche Verpflichtung haben, nämlich dem ausgewählten Werk und seinem Autor zu dienen, diese Aufgabe aber verachten und verhöhnen.

Um es deutlich zu sagen: Um ein Treffen unter Göttern musikalisch abzubilden, verwendet der Komponist ein anderes Material als für die Vertonung eines Treffens von Geschäftsleuten. Wenn jemand erklärt, dieses Axiom spiele keine Rolle, und er eine eigene Deutungs-Idee hat, dann muss er sich zu seiner Deutung auch die Musik komponieren und nicht eine für einen anderen Inhalt geschriebene Musik missbrauchen. Anders gesagt: Wenn man Musik, die Programm A vertont, für die Inszenierung von Programm B verwendet, dann verletzt man das Schaffen des Komponisten – und das ist eine Sünde. Man sollte einen internationalen Gerichtshof etablieren, getragen aus Pflichtbeiträgen der Opernhäuser, wo über derartige Sünden geurteilt wird. Da gäbe es zum Beispiel für die Katja Kabanova in Paris drei Jahre, für den Ring in Bayreuth lebenslänglich.

Wie gesagt: Was die Berufsmoral betrifft, sind wir Interpreten redlich geblieben. Dabei gäbe es für uns endlos viele Möglichkeiten, ein Werk nach Art der Regisseure „an unsere Zeit anzupassen“. So könnte man den Anfang

der Waldsteinsonate in MM=320 bei passender Illumination zuspätspielen lassen – das würde die Roboterhaftigkeit der Musik „zeitgemäß“ deuten und zudem witzig-frisch klingen –, dann die Oktaven vor dem Seitenthema als Quietschblitz der sich „zur Freiheit öffnenden Tür“ anschließen, und danach käme ein „atemberaubender Effekt“: Der Virtuose setzt in MM=160 das Seitenthema als „Motiv der Freiheit“ live ein.

Selbstverständlich lassen sich manche Probleme des Interpretierens nicht lösen. Ein wichtiges ist das der sogenannten Notentreue. Den hierfür passenden Denkschlüssel liefert der stets sorgfältig recherchierende Rudolf Buchbinder, wenn er sagt: „So viele Ausgaben, so viele unterschiedliche Kompositionen desselben Werkes.“ Welcher schwöre ich nun meine Treue? Man wird niemals sagen können: Heute spielte Herr X die Komposition Y fehlerfrei, in allen Details dem Notentext des Komponisten treu. Mag man derartiges auch behaupten oder schreiben – wer ein bisschen Grips und Verständnis für Logik hat, wird es nicht glauben.

Ein wichtiger Punkt ist das Verhältnis zwischen Interpreten und Konsumenten. Die Letztgenannten hören und beurteilen – im Saal, beim Hören von Tonträgern oder beim Lesen der Noten –, und damit schaffen sie die Basis für die Entstehung des Musikbusiness. Durch welche Kenntnis gestützt, durch welche

Impulse gelenkt tun sie das? Darüber kann man endlos diskutieren. Das erste Axiom hier liegt indes im Generellen: Jedes Urteil, jede Meinung ist nur so gut wie die Kenntnis und das Verständnis der zu Grunde liegenden Fakten. Das Musikbusiness kann es sich nicht leisten, diesem Axiom zu folgen – denn dann wäre es pleite. Es muss Erfolge produzieren, um Geld zu verdienen.

Damit bin ich beim zweiten Axiom angelangt, welches, leider, die Absenkung der Moral mitbedingt: Das Musikbusiness kann nur existieren, weil Medien existieren. Punkt. Medien haben den 2308 Jahre alten Spruch von Maccius Plautus – nomen es omen – für den Geist unserer Zeit adaptiert. Der Name ist alles. Nun – wirklich? Ja, wirklich. Und deshalb wackelt es mit der Moral. Als ich vor 20 Jahren zum ersten Male öffentlich festgestellt habe: „Die Medien sind der Krebs der Zivilisation“, haben es nur die Fortgeschrittenen verstanden. Wir leben in einer globalen medialen Gesellschaft, die durch das Verhalten und die Wünsche der Konsumenten bestimmt wird. Sich dagegen zu stemmen, hat keinen Sinn. Man kann einen Krieg gewinnen, aber keinen Konflikt mit den Medien. Man kann sich indes Gedanken machen über einen Konflikt – zum Beispiel über den zwischen Intellekt, Disziplin und Virtuosität. Und das werde ich in einem der nächsten Beiträge tun.

Virtuosität

Was als virtuos und als Virtuosität gilt, hängt vom Standpunkt des Betrachters ab. Die Konsumenten bezeichnen einen Interpreten als virtuos, wenn er die hierzu geeigneten Passagen laut und schnell absolviert. Virtuosen dagegen wissen, dass die Virtuosität im Ringen um die Bewältigung des Musikinhaltes

liegt sowie im Wissen darum, wann man sie exerziert. Die Realisierung der vom Konsumenten reflektierten Virtuosität gehört zu den „sichersten“ Zeitabschnitten auf der Bühne. Sie ist das Resultat von Drill. Hat man hierfür die manuelle Qualifikation nicht, dann spielt man halt Kompositionen, die keine Sporteinlagen beinhalten.

Freilich – so einfach ist es nicht. Im Unterschied zu Akrobaten, die sich ihre Aufgabe selbst stellen, ergo variieren dürfen, und zu Sportlern, die um eine Verkürzung der Leistungszeit sowie um die Effizienz des Energieeinsatzes figh-

ten, müssen Virtuosen, obwohl sie sehr Ähnliches tun, noch eine Einschränkung hinnehmen: die durch den Komponisten fixierten Grenzen. Folglich ist die Anwendung der Virtuosität immer individuell – abhängig von Wissen, Begabung und der manuellen Disposition, genauso wie ihre Resultate.

Es gibt einen Pianisten, dem die derzeit beste Technik unter uns allen zur Verfügung steht. (Sein Vortrag der Bearbeitung des berühmtesten Marsches von J.P. Sousa zum Beispiel ist virtuoser als der aller seiner Kollegen, Horowitz inklusive.) Doch leider: Er ging ins Tonstudio, nahm seine Technik mit, vergaß sein Hirn daheim und nahm Liszts h-Moll-Sonate und die Paganini-Etüden auf. Das Resultat lässt keine Virtuosität erkennen. Was man hört, ist eine Selbstmordvertonung in Folge der Missachtung der durch die Musikinhalte festgelegten Grenzen.

Das Erkennen und Verarbeiten derartiger Grenzen und Kriterien ist also eine Voraussetzung. Aber keine fest zementierte, denn die Grenzen bleiben in Bewegung. So wäre es zum Beispiel perfekt, wenn der Pianist in der Waldsteinsonate in den Takten 1 bis 10 den Abstand zwischen den Achteln lasergenau durchhalten würde, das gleiche mit den Sechzehnteln in den Takten 174 bis 190 schaffte, in diesen Takten eine genauso perfekte Synchronisation beider Hände erreichte, die Takte 1 bis 30 nicht im Tempo wackeln ließe und dann noch das Ganze in pp bis p durchspielte. Nur: Das hat bis heute keiner geschafft.

Beim Sinnieren über die Virtuosität erscheint einem automatisch vor dem geistigen Auge der Kopf von Vladimir Horowitz. Es ist an der Zeit, rund 30 Jahre nach seinem Tod, die Hygiene der Verehrung seiner amphibischen Hinterlassenschaft aufzulichten. Als sich in den 30er-Jahren um seinen Kopf und sein Spiel die Aura des Unbegreiflichen zu etablieren begann, schien es, als ob von einem entfernten Planeten ein übermenschliches Wesen, ausgestattet mit einer bis dato auf der Erde unbekannten Manualität, gelandet sei. Die Folge: Alle Pianisten erhöhten, wie Ameisen, die Drilldosis, um seiner Virtuosität näher zu kommen. Weil sie zu einem „Kon-

trollmaßstab“ wurde, erhielt Horowitz seinen Platz in der Ahnentafel als der Vater der Virtuosität. Dieser gebührt ihm nicht. Denn seine „unerreichbare“ Technik basiert auf einer Schlitzohrigkeit. Er ließ in der Klaviatur seiner Instrumente den Tastentiefgang um 15 Prozent und den Tastenwiderstand um 27 Prozent reduzieren. Ein solcher Trick hätte im Sport die Aberkennung aller Siege sowie den Ausschluss von allen weiteren Wettbewerben zur Folge.

Aber: Horowitz war nicht nur ein blitzschneller Ziehharmonikaspieler, er war auch ein Interpret, der verblüffende Ideen im Kopf trug. Dieser zweite Kopf von Horowitz gehört in die Ahnentafel

der Einhaltung der vom Komponisten notierten Tonlängen (was bei Streichern fast automatisch geschieht). Drittens in der Erzeugung von Mehrstimmigkeit (die ersten Töne eines Walzers in der linken Hand anzuheben und in einen Inhaltsbogen zusammenzubinden zum Beispiel). Damit diese Ziele erreicht werden können, müssten die Interpreten sie als selbstverständlich erkennen, müssten die Konsumenten solche Leistungen zu erwarten und zu honorieren lernen, und müsste das Business verstehen, auch Subtiles zu vermarkten. Die kurzen Wege zum Ziel sind nicht selten länger, als man glaubt. ■

„Der Satz kann auch gut klingen, wenn man 20 Prozent als klingende Borschtschsuppe offeriert.“

– in die der Interpreten, und zwar an die oberste Stelle. Kein anderer Pianist hat das Universum des Klavierspiels, was Phrasierung, Dynamik und Ausdrucksmodalitäten betrifft, so sehr bereichert wie Horowitz. Deshalb: Seine Virtuosität ist nicht die Bewunderung wert, da unredlich erreicht. Die Genialität seiner Interpretationen aber bleibt, vermutlich, unerreicht.

Zurück zu den Kriterien und Grenzen: Es gibt nicht nur richtige und unerreichbar richtige, es gibt auch richtige mit Toleranz. Der vierte Satz in Skrjabins op. 23 kann auch dann gut klingen, wenn man, wie üblich, in der linken Hand fünf Prozent der Noten auslässt und 20 Prozent als klingende Borschtschsuppe offeriert. Und im vierten Satz von Chopins op. 35 stören die meist verhaspelten Takte 37/38 und 65 bis 70 die Vertonung des Nichts nach dem Zuvor auch nicht.

Die wichtigste Frage nach den Kriterien und Grenzen dürfte heißen: Virtuosität – quo vadis? Die Tendenz, immer lauter und schneller zu spielen, ist an ihre Grenzen gestoßen, ergo liegen die Entwicklungsmöglichkeiten woanders. Erstens in der Möglichkeit, die Zeiträume zwischen Tönen und Akkorden mit Dynamik zu gestalten. Zweitens in

Termine

- 26.1. Mannheim, Residenz
- 29.1. Kiel, Ansgarkirche
- 31.1. Berlin, Kammermusiksaal
- 2.2. München, Residenz
- 14.2. Wien, Musikverein