



ABDEL RAHMAN EL BACHA

Poetische Disziplin

Erstmals ging der Name Abdel Rahman El Bacha durch die Medien, als der damals 19jährige 1978 den Königin-Elisabeth-Klavierwettbewerb in Brüssel gewann. Als steter Beobachter der Klavierszene war man auf weiteres gespannt. Doch nichts erfolgte. Was war geschehen? Ein Portrait von Knut Franke.

Erst Jahre später, als der libanesisch-französische Pianist längst seine fulminante Aufnahme mit den frühen Klavierwerken von Prokofieff bei Forlane, bis zum heutigen Tage sein Haus-Label, vorgelegt hatte, konnte man erfahren, daß er sich nach seinem Sieg still zurückgezogen und intensiv an seinem Repertoire gearbeitet hatte. Offenbar intuitiv hatte der junge El Bacha beherzigt, was David Oistrach wenige Jahre zuvor als Juror bemängelt hatte, nämlich daß Preisträger meistens nur ihre Wettbewerbsstücke beherrschten. Und etwas Entscheidendes kam hinzu: El Bachas geradezu philosophischer Umgang mit Zeit und sein Vertrauen auf ihre innere Wirkungskraft. Sein Glaube, daß innere geistige Entwicklungen erst durch einen bewußten Umgang mit Zeit möglich werden, dürfte auch der Grund dafür sein, daß El Bacha bei Aufnahmen auf langen Takes besteht. Er haßt technisches Flickwerk und verweigert sich ihm. Solchen Standpunkt formuliert er ruhig, sanft und dennoch bestimmt; man spürt augenblicklich, daß einem hier nicht nur ein großer Musiker, sondern auch ein bemerkenswerter Mensch gegenübersteht.

El Bacha wohnt heute 40 Kilometer westlich von Paris. Geboren wurde er 1958 in Beirut; sein Vater ist Komponist und Dirigent (ich hatte Gelegenheit, eines seiner Oratorien zu hören, das in faszinierender

ner Karriere erzählt, sondern nur von seiner Familie: von seinem jüngsten Sohn, der ihn erst Abdel Schumann, dann Abdel Rachmaninoff genannt habe; oder von seinem Onkel Amine El Bacha, der zu den bedeutendsten libanesischen Malern gehört.

Mit neun Jahren nahm El Bacha erstmals Klavierstunden (bei der Long- und Fevrier-Schülerin Zwart Sarkissian), mit zehn trat er erstmals öffentlich auf. Eine Bandaufnahme des 14jährigen mit Chopins e-Moll-Konzert dokumentiert eine außerordentliche Begabung, in der sich deutlich bereits alles findet, was den späteren souveränen Künstler ausmacht: flächige Großzügigkeit, Klangkontrolle und eine immense technische Kapazität – zugleich aber noch eine juvenile Draufgänger-Attitüde; wie er sich in die Coda des Kopfsatzes stürzt, die er noch etwas ungeschickt in einer seltsamen Mischung aus Übermut und Lemming-Syndrom angeht, das kann einen als Zeugniss nicht unberührt lassen.

Ein Jahr später erhielt El Bacha aus Frankreich, Großbritannien und auch Sowjetrußland Angebote, seine Studien dort fortzusetzen. Er entschied sich für das ihm näherstehende Frankreich, das bekanntlich auch kulturelle Bande zum Libanon hatte. Als Schüler von Pierre Sancan am Pariser

Konservatorium bekam er dann die abschließenden Weihen und verließ – dekoriert mit Preisen für Klavier, Kammermusik, Harmonielehre und Kontrapunkt – die ehrfürchtige Institution, in der einstens ein italienischer Direktor (Cherubini) einem jungen Liszt den Studienzugang mit der Begründung verweigert hatte, dieser sei Ausländer... Auf seinem Wege hatte es für El Bacha nicht an Ermunterungen gefehlt, und in der Reihe der Propheten war kein Geringerer als Claudio Arrau.

Hört man die Aufnahmen El Bachas, so kann man auch ohne biographische Kenntnisse nach wenigen Takten sagen, daß der Pianist in seiner gesamten Klavierästhetik der französischen Schule verpflichtet ist: Großzügigkeit, Klarheit, lineare Eleganz, dazu die Fähigkeit, Klangfarben zu modellieren. Seine Aufnahmen sind das fortlaufende Zeugnis einer künstlerisch hochbegabten Persönlichkeit, die untrennbar mit dem geistigen Leben auch des Außermusikalischen verbunden ist; sie entstanden in ruhiger, aber konsequenter Folge, nachdem El Bachas erste Platte (frühe Klavierwerke von Prokofieff) 1983 den Grand Prix der Académie Charles Cros gewonnen und damit einen erstklassigen Einstand bei Forlane

markiert hatte. Hier bemerkte man sofort, daß da kein provozierender pianistischer Feuerwerker am Werke war, sondern ein seriöser Mann, der die Stücke nach Maßgabe rein pianistischer Parameter ausloten wollte.

So, wie El Bacha stets nur Einspielungen macht, wenn er sich dazu reif fühlt, so ist seine Diskographie konsequenterweise die

Platten als Dokumente einer Entwicklung

Dokumentation seiner Auseinandersetzung mit den jeweiligen Komponisten. Ein treffliches Beispiel hierfür ist sein Beethoven-Sonatenzyklus, dessen Aufzeichnung neun Jahre dauerte (siehe Diskographie) und der sich grundsätzlich von anderen Gesamtdarstellungen unterscheidet. Charakteristisch dafür ist der freche Finalsatz der Sonate op. 10 Nr. 2 mit seiner geistvollen Imitation von Hühnergeacker. Was etwa in Anton Kuertis sehr empfehlenswerter Deutung (bei Fleur de Lys) als *Con spirito* mit fliegenden, launigen Fahnen geschieht, hat bei El Bacha, bei aller manuellen Souveränität, einen eher kernigen, physischen Zuschnitt; es wirkt nicht schwerer, wohl aber gewichtiger. Dieses Kriterium ist allenthalben ausgeprägt, mit einer zusätzlichen Steigfähigkeit im Dynamischen. Da pulsiert ein mächtiger Atem, etwas Kolossales, tief drinnen Reflektiertes, das in seiner Kontrastschärfe gänzlich für sich steht: Man höre unter diesem Aspekt nur den Kopfsatz von op. 7!

Ähnliches gilt für die „Waldsteinsonate“ op. 53; ihr Kopfsatz hat ein sonores, substanzvolles, nie flüchtiges Brio, und El Bachas Tonbildung kommt hier sicherlich – trotz der Verwendung des modernen Flügels – den Intentionen Beethovens nahe. Aus dem oft elegant dargestellten Satz wird bei ihm ein gebändigtes, martialisches *Passionato*, das wenig Raum für den Charme flüssiger Motorik gibt. Ein Meisterstück kontrollierter Klangverwischung bei gleichzeitiger Konturerhaltung bietet El Bacha zu Beginn des Finalsatzes von op. 53: Er hat vermutlich enorm an der Pedaldosierung getüftelt, um diesen Effekt so zu gestalten, daß er den Intentionen des Komponisten am historischen Hammerflügel entsprach und zugleich die völlig andersartigen Resonanzverhältnisse des modernen Konzertflügels nicht so provoziert, daß ein Klangnebel entsteht.

Freilich liegt in El Bachas Beethoven-Vorstellung auch eine Gefahr, nämlich die der Überseriosisierung und Energiemassierung. Das einzige Mal, daß mir dies auffiel, unterlief ihm in der „leichten Kavallerie“ der witzigen Sonate op. 79 – die er freilich damit auch zugleich in sein Gesamtkonzept des Zyklus einband. Das geschah besonders wiederum im Kopfsatz, während er im Folgesatz zurückhaltender war, um im Finale bei gewissen Formulierungen schon ein Frührot des Spätwerks Beethovens aufscheinen zu

lassen. Interessant ist auch, wie er die e-Moll-Sonate op. 90 behandelt: Da entsteht ein klippenscharfer erster Satz, während er den zweiten – in anerkannter französischer Tradition – vielleicht doch zu geschwind vorträgt – ein herrliches und dennoch eher lineares Ereignis, männlich, herrisch und sehr sorgfältig abgestuft. Das sind alles höchst anregende Darstellungen, die es eigentlich unverständlich erscheinen lassen, warum die sukzessiven Veröffentlichungen dieses Zyklus nicht auch hierzulande das gebotene Aufsehen erregt haben. In der Tat, El Bacha hat einen wahrhaft großen Beethoven-Zyklus vorgelegt, dessen werkimmanente Spezifik allerhöchsten Respekt verdient. Gewiß, er

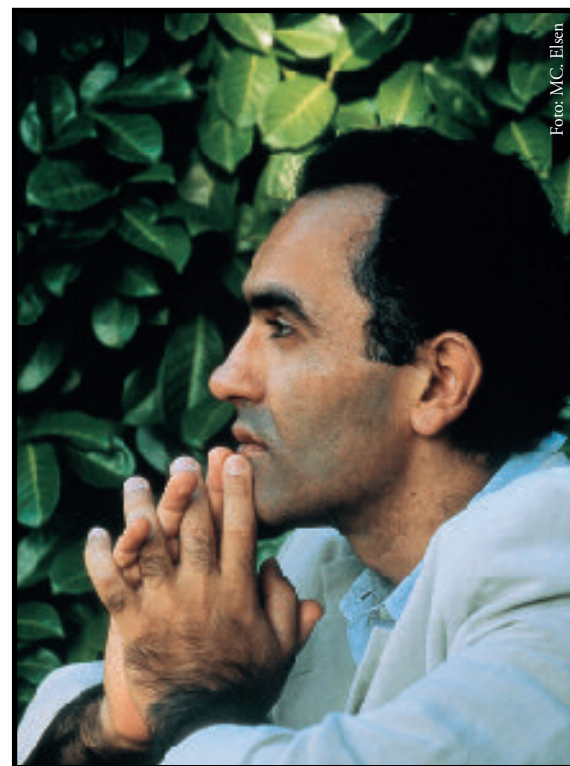
mag dem, was man „deutsche Seele“ nennt, nicht immer gänzlich nahekommen – doch mit seiner wuchtigen Gangart und machtvollen Durchblutung bietet er wesentliche Aspekte einer stilistisch überzeugenden, modernen Exegese.

Vor diesem Hintergrund sind auch die späten Sonaten zu hören: etwa op. 101 in ihrer Verzahnung des Lyrischen mit dem Vital-Knorrigen. In der „Hammerklaviersonate“ op. 106 läßt sich El Bacha nicht dazu hinreißen, ein großes Werk mit Gewalt aus den Fugen zu heben; diszipliniert bleibt er beim Text und läßt seinen Inhalt noch kolossaler, unheimlicher erscheinen. Auf diese Weise entstehen ein melancholisches und eindringliches, scheinbar wahrhaft tränenloses *Adagio* und ein lebendiges, nicht störend-abstraktes Finale, das El Bacha in mannigfaltigen Brechungen vorbeiziehen läßt. Bei den letzten drei Sonaten hat er sich zur Beibehaltung einer relativ bewegten Gangart entschieden, flächig, nicht unmittelbar bohrend, wie es einstens deutsche Tradition war. Über ihnen, so scheint es, schwebt ein großes Firmament von apollinischer Klarheit mit äußerst organisch herausgearbeiteten Ecken, treibend trotz aller Nachdenklichkeit. Am Ende sehen wir uns nicht zerknirscht, sondern zutiefst angesprochen durch die alles in allem erzsunde, „reale“ Darstellung dieses Zyklus aus den Händen eines so gedankenvollen und kunstfertigen Interpreten.

Nach diesem Großprojekt hat El Bacha im Dezember 1996 ein zweites enormes Vorhaben begonnen, nämlich das pianistische Gesamtwerk Chopins, auf zwölf Einzel-CDs in chronologischer Abfolge einge-

spielt. Die vier ersten sind bereits erschienen; Vol. 5 und 6 werden Ende April veröffentlicht werden. Nach dem bisher Vorliegenden zu urteilen, dürfte dies vielleicht der geschlossenste, vor allem aber klanglich schönste Chopin-Zyklus werden, der weder die Unausgegorenheiten der seinerzeit fragmentarischen ersten „Gesamteinspielung“ durch Muza (hier Telefunken), mit ausschließlich polnischen Interpreten, enthält, noch die störende harsche Generalität von Magaloff (Philips) oder die klangvolle Pauschalität von Ashkenazy (Decca), obwohl natürlich jede der genannten auch teilweise ihre Verdienste hat. Bei Forlane hat man mit einem ganz speziellen Flügel nun auch ein Instrument bereitgestellt, dessen betont poetische Qualitäten es erlauben, hier auch instrumentalspezifisch der Klavierästhetik des großen Polen zu entsprechen.

Es ist überhaupt eine der auffallendsten Feststellungen, die man bei El Bachas Interpretationen allgemein machen muß: Sein Beethoven hat ein völlig anderes Gesicht als sein Schumann, sein Prokofieff ist ebenso singular und unverwechselbar wie sein Ravel – dessen Konzerte El Bacha übrigens hinreißend einspielte und dessen drei große Solozyklen („Gaspard de la nuit“, „Tombeau de Couperin“ und „Miroirs“) unter seinen Händen eine kristalline Delikatesse, diabolisch kalkulierte Ugründigkeit und fast bildhafte Klangfarben erhalten, wie sie



Fotograf: M.C. Eisen

CD-Hinweise

Sämtliche Aufnahmen bei Forlane/Note 1

1981
Prokofieff, Frühe Klavierwerke; UCD 16569

1984
Ravel, Klavierkonzerte; UCD 16522
Prokofieff, Violinsonaten op. 80 und 94 (mit
Gaetane Prouvost); UCD 16509
J. S. Bach, Klavierkonzerte BWV 1052, 1055,
1056; UCD 16537

1987
Beethoven, Sonaten op. 2, und 49;
UCD 16582

1988
Beethoven, Sonaten op. 7, und 10;
UCD 16597

1989
Beethoven, Sonaten op. 13, 14, 22;
UCD 16612

1990
Beethoven, Sonaten
op. 26, 27, 28; UCD
16638

1991
Beethoven, Sonaten
op. 31; UCD 16663
Beethoven, Sonaten
op. 53, 54, 57; UCD
16670

1992
Beethoven, Sonaten
op. 78, 79, 81a, 90,
Fantasie op. 77;
UCD 16678

1993
Beethoven, Sonaten
op. 101, 106; UCD
16685

Beethoven, Sonaten
op. 109, 110, 111;
UCD 16697

Schumann, Sonaten g-
Moll op. 22, f-Moll
op. 14, Waldszene
op. 82; UCD 16722

1994
Ravel, Gaspard de la
nuit, Tombeau de
Couperin, Miroirs;
UCD 16737

1995
Schubert, Sonaten G-Dur op. 78, B-Dur op.
posth.; Drei Klavierstücke D 946; UCD 16756

1996
Chopin, Vol. 1 (Werke von 1817-27);
UCD 16767

1997
Chopin, Vol. 2 (Werke von 1828-29);
UCD 16780

Chopin, Vol. 3 (Werke von 1830-31);
UCD 16781

1998
Chopin, Vol. 4 (Werke von 1831-32);
UCD 16785

*Chopin Vol. 5 und 6 erscheinen voraussichtlich
4/99; die Beethoven-Sonaten sind auch vollständig
im Schubert mit neun CDs (UCD 16700/08)
erhältlich.*



turgischen Formulierungen (Schluß!). Die Gedankentiefe, die El Bacha bei dem frühen Rondo op. 16 walten läßt, der Verzicht auf jedwede Effekthascherei, wie sie vor allem Horowitz an den Tag legte, läßt hier ein herrliches, unbefangenes und vor allem uneitlees Stück des jungen Chopin entstehen.

Schumann und Schubert

El Bachas Schumann-Anthologie enthält nicht nur eine enorm kinetische g-Moll-Sonate und eine sehr disziplinierte, fein abgestufte, ja fast innige Deutung der „Waldszene“ op. 82, sondern auch eine ganz furchterregende, gewaltig dargetane f-Moll-Sonate op. 14 („Concert sans orchestre“). Hier erscheinen die lyrischen Kontraste wie Blumeninseln in einem Meer von Felsen. Jeder, der sich einmal mit diesem weit vernachlässigten, spröden Stück beschäftigt und dessen musikalische Untiefen erfahren hat, wird hier El Bachas überlegene Klangstrategie bei der Durchpflügung der sperrigen Partitur in ihrer fast ekstatischen Wucht bewundern müssen.

Bevor er sein Chopin-Vorhaben begann, spielte El Bacha noch eine Schubert-CD ein – klug disponiert und auf die späten Jahre abgestimmt. Die Fantasie-Sonate op. 78 und die posthume B-Dur-Sonate sind durch die drei Klavierstücke D 946 getrennt worden. Ein anderer El Bacha und doch derselbe begegnet uns auch hier: Das ist kein wienerischer Schubert, kein „Schwammerl“, sondern ein Schubert, der auf das Wesentliche seines Instrumentspezifischen zurückgeführt wurde, auf die klingende Dialektik eines großen Zeitgenossen Beethovens einer jüngeren Epoche, in der das Verspielte wieder Linien und das Dramatische etwas vom Geiste Beethovens absorbiert hatte und ins Melodiöse umformte. Dies ist eine der ganz großen Schubert-Einspielungen, und man kann nur hoffen, daß noch weitere folgen werden. Exemplarisch ist hier die große innere wie äußere Ruhe zu spüren, die von dem Pianisten ausgeht, eine sanfte Vornehmheit und ein feiner, ungewöhnlich stiller, zu Herzen gehender Humor. Auch im Gespräch strahlt El Bacha aus, was die Angelsachsen unübersetzbar „Goodness“ nennen. Von wievielen Künstlern kann man schon sagen, daß Mensch und Kunst eins sind?