



Edwin Fischer, Paul Badura-Skoda (kl. Abb.)

Paul Badura-Skoda

DAS PHÄNOMEN EDWIN FISCHER

Eine Stellungnahme zu der Kritik in FONOFORUM 11/1977 über die beiden Platten „Edwin Fischer spielt Beethoven“ (Klaversonaten Nr. 15 D-dur op. 28 „Pastorale“ und Nr. 21 C-dur op. 53 „Waldstein“), RR-435, und „Edwin Fischer spielt Beethoven und Mozart“ (Beethoven, Klavierkonzert Nr. 1 C-dur op. 15, Fantasie für Klavier g-moll op. 77; Mozart, Fantasie für Klavier c-moll KV 475), RR-450.

Man kann der Kritik von Martin Meyer über die beiden letzten erschienenen Platten Edwin Fischers ehrliches Bemühen und guten Willen nicht absprechen. Einige der Tugenden und Untugenden in Edwin Fischers Klavierspiel sind objektiv richtig vermerkt, und doch geht diese Rezension am Phänomen Edwin Fischer völlig vorbei, und zwar deswegen, weil sich Geniales einfach nicht mit Metermaß und Zirkel, mit Metronom und Urtext-Ausgabe messen läßt. Dies sind nämlich Methoden, die wohl dazu geeignet sind, das Handwerkliche in der Kunst zu beurteilen, letzten Endes aber nur zur Wertung von Kunsthandwerk führen.

Laut Martin Meyer „erreicht Fischer in den besten Momenten Alfred Brendels tüftelnd-ausgreifenden Beethoven – in den schlechtesten knapp Konservatoriums-Niveau“. Sehr schmeichelhaft für Konservatoriumsschüler! Trotzdem habe ich noch keinen Konservatoriumsschüler je gehört, der selbst Fischers technisch schlechteste Passagen auch nur annähernd mit der gleichen Musikalität und Anschlagskunst, mit dem gleichen Geist einer glühenden Interpretation verbinden konnte. Eher noch erinnern Fischers schlechte Momente an das begeisterte, aber technisch unzulängliche Spiel mancher Amateure. Der Vergleich mit Brendel ist schon zutreffender. Allerdings sind es gerade nicht die „tüftelnden“ Passagen Brendels, die an Edwin Fischer anklingen, sondern jene großartigen Momente des freien Ausschwingens in der Ekstase des Gefühls, wo Fischers Erbe in Brendel, Baranboim und in anderen seiner Schüler, zu denen auch ich mich zählen darf, weiterwirkt. Einem großen Meister nachzustreben, ist keine Schande, sondern eine Selbstverständlichkeit. Nur auf diese Art kann man zunächst zur Kunst und zu sich selbst finden. Dieses Nachstreben darf nicht mit bloßer Nachahmung, mit Nachäffen verwechselt werden, das auf eine andere Art, wie das Beckmessertum, nur an Äußerem haftet. Brendel selbst sagt sehr schön in seinem ersten Nachruf zu Edwin Fischer:

„Aus der Begegnung mit Edwin Fischer haben wir gelernt, Künstlertum und Metier, den Zauberer vom bloßen Könnern zu unterscheiden. Sein Wirken zeigte uns mit bezwingender Klarheit, daß die Wahrhaftigkeit zugleich einfachste Voraussetzung und das schwierigste Ziel des Musizierens ist. Wir wollen mit unseren bescheidenen Kräften versuchen, dieses Vermächtnis Edwin Fischers lebendig zu bewahren.“¹⁾

Beethovens Fantasie op. 77 ist kein „vollkommenes Werk“, sondern ein Dokument seiner oft geschilderten hinreißenden Improvisationen. Erstaunlich, wie er aus zwei an sich bedeutungslosen, aber für die Wiener Klassik typischen motivischen Bausteinen, einem absteigenden Skalenlauf und einer Tonwiederholung, ein abwechslungsreiches, spannungsgeladenes Stück ohne tonales Zentrum – also gleichsam eines der ersten atonalen Stücke – aufbaut. Diesem Werk fehlt in gewissem Sinne das Fertiggeformte der Mozartschen Fantasien, die, wenn vielleicht auch zunächst improvisiert, in solcher formalen Vollkommenheit geschaffen wurden, daß man an die mythische Geburt der Pallas Athene, die in voller Rüstung dem Haupte des Zeus entsprang, erinnert wird. Fischers Interpretation dieser Beethoven-Fantasie in den Luzerner Meisterkursen 1950–56 gehört zu jenen tiefen Eindrücken, die auch

heute, rund ein Vierteljahrhundert später, nichts von ihrer Intensität eingebüßt haben. Was aber zunächst nur verklärende Erinnerung schien, wurde neuerlich zum Ereignis, als mir Jahre danach bei der Errichtung des Edwin-Fischer-Archivs eine Tonbandkopie in die Hände gelangte, die vermutlich mit der Wiedergabe auf der Schallplatte RR-450 der Recital Records identisch sein dürfte. Als ich voller Aufregung diese Tatsache meinem Freund Brendel mitteilte, rief dieser durchs Telefon: „Das muß ich sofort hören!“ – und zu unserer unbeschreiblichen Freude konnten wir feststellen, daß Fischers unnachahmlicher Klang in dieser Aufnahme besser als auf den meisten seiner Schallplatten reproduziert worden ist. Gerade dieses Stück kommt Fischers Charakter besonders entgegen, über den Brendel schreibt:

„Etwas Undomestiziertes ist bei Fischer noch im zuchtvollsten Spiel. ‚Im Kunstwerk‘, sagt Novalis, ‚muß das Chaos durch den Flor der Ordnung schimmern!‘ Fischers Ordnung verrät nichts von den Zwängen der Vernunft: sie ist Schöpfung im Stande Unschuld.“²⁾

Auch rein technisch ist Fischer hier ganz auf der Höhe seiner Kunst; die elementare Wucht der trotz hingeworfenen Einleitungsläufe ist noch von keinem anderen Pianisten erreicht worden. Wenn Martin Meyer behauptet, daß „in Beethovens g-moll-Fantasie zuviel drunter und drüber geht, als daß eine klare Handschrift erkenntlich wäre“, dann trifft diese Kritik bestenfalls auf Beethoven, aber nicht auf Fischer zu. In der ganzen Aufnahme, die ich öfter gehört habe, fehlt nur einmal ein dreigestrichenes fis in einem Pianissimo-Lauf gegen Schluß.

Es gehört zum Phänomen Fischer und dem mit ihm geistig verwandten Furtwängler, daß die Elementarwirkung ihrer Interpretationen nicht nur auf einen kleinen Kreis der unmittelbaren Verehrer beschränkt blieb, sondern posthum eine ganze Generation junger Musiker erfaßt hat. Vor einigen Jahren spielte ich einem jungen amerikanischen Pianisten, der noch nie Edwin Fischer spielen gehört hatte, eine Aufnahme von Mozarts C-dur-Sonate K 330 vor, die bisher leider nur in einer sehr limitierten Neuausgabe in Frankreich und kürzlich in Japan erschienen ist. Im Stadium höchster Ergriffenheit rief dieser aus: „So muß es sich der liebe Gott vorgestellt haben, als er Mozart diese Melodie eingab!“ (Es handelte sich um das Andante dieser Sonate.) Der junge Musiker dürfte wohl kaum gemerkt haben, daß er Goethes berühmten Ausspruch über Bach damit paraphrasierte. Um bei Goethe zu bleiben: „Wo viel Licht ist, da ist auch viel Schatten!“ Keinem aufrichtigen Fischer-Verehrer würde es einfallen, die Defekte seines Spiels wegzuleugnen, zu denen die manchmal unmotivierten, oft durch Nervosität ver-

ursachten Temporrückungen oder gelegentlich chaotische Passagen gehören. In diesem Punkt hat Martin Meyer durchaus recht. Ganz entschieden jedoch möchte ich seiner Kritik über die „dynamischen Wechselbäder“ widersprechen. Schroffe Wechsel der Lautstärke, wie etwa zwischen dreifachem Pianissimo und Fortissimo im 70. Takt der Fantasie, sind für Beethovens Stil charakteristisch. Es gehört zu den Unsitten moderner Interpreten und Tontechniker, daß solche Kontraste auf Platten oft erheblich abgemildert werden. Man sollte aber Edwin Fischer keinen Vorwurf daraus machen, wenn er Beethovens Dynamik überzeugend wiedergibt. Fischers Pianissimo im 2. Satz der Waldstein-Sonate ist geradezu magisch, unerhört – an der Grenze des Unhörbaren. Brendel schrieb mir darüber: „Fischers Adagio aus op. 53 ist die Platte wert.“ Ähnliches wie über die Dynamik läßt sich auch über den Pedalgebrauch sagen, der von Beethoven an vielen Stellen in solch exzessivem Maß gefordert wird, daß geradezu „moderne“ Klangeffekte entstehen. Von der älteren Generation wagten es nur Eduard Erdmann, Artur Schnabel und Edwin Fischer, diese Anweisungen zu befolgen. Die von Martin Meyer kritisierten „Pedaleinlagen“ sind also durchaus beethovenisch, nicht nur im Finale der Waldstein-Sonate, sondern auch im I. Klavierkonzert, von dem allerdings heute meines Wissens keine gute Notenausgabe mit authentischen Pedalangaben im Handel ist. Fischer war auch der erste, der in Beethovens C-dur-Klavierkonzert das Allegro con brio des 1. Satzes in dem von Beethoven geforderten rasanten Tempo*) zu spielen wagte und nach der geradezu religiösen Inbrunst des Adagios nicht davor zurückschreckte, den Humor des mit „scherzando“ bezeichneten Finalsatzes bis an die Grenzen der Derbheit (a-moll-Episode) zu steigern. Über Beethovens humoristische „Totaleffekte“, die auch Temporrückungen einschlossen, kann man bei Czerny und auch bei Schindler Interessantes nachlesen. Brendel bemerkt zu dieser Art des genialen Klavierspiels:

„Seine Kühnheit überrascht und überwältigt uns mit der Erkenntnis: was wir für unmöglich gehalten hatten, wird wahr... Zur Kühnheit aber gehört jene Übertragung, die das Publikum in den Bann der Persönlichkeit zieht. Das Persönliche, ‚das Unmögliche‘, in Edwin Fischer war, daß sein Spiel aus der Natur eines Kindes kam und zugleich, wenn die Stunde günstig war, alle Weisheit des erfahrenen Meisters besaß. Kindlich waren

seine Wahrhaftigkeit und Unmittelbarkeit, seine unentwegt sich regenerierende Frische des Staunens, seine Freude auch an Spiel, Spaß und Wagemut... Den Meister verrieten die emotionelle Wandlungsfähigkeit, die Schönheit ebenso wie die äußerste Verfeinerung des Klangs, die Vision nicht nur, sondern auch die Beherrschung des großen Zusammenhangs. Kind und Meister waren, in Fischers glücklichen Leistungen, eine einzige Einheit; da gab es nichts, was auseinanderstrebte.“³⁾

Das Wunder Edwin Fischer bestand vielleicht darin, daß er es wagen konnte, sich des Kindlichen in ihm selbst durchaus bewußt zu bleiben, ohne einer falschen Schablone zu verfallen. Er konnte es sich leisten, als reifer Künstler kindlich zu sein, weil er vorher durch alle Hölle analytischer Selbstzerfleischung hindurchgegangen war. „Sei kindlich, dann bist du unüberwindlich!“, war eines seiner liebsten Goethe-Zitate. Daß er sich aber auch des eingangs erwähnten Spannungsfeldes zwischen mechanischer Perfektion und schöpferischer Gestaltung durchaus bewußt war, zeigen jene Sätze aus einer Ansprache an junge Künstler, die auch heute noch für alle Interpreten, ob jung oder alt, beherzigenswert sind:

„Sie müssen ein Gefühl dafür bekommen und bei andern wecken, wann ein Werk gespielt wird wie eine gute Handarbeit und wann das Schöpferische, das den Komponisten inspirierte, auf den Reproduzierenden überspringt und ihn entzündet und zu Höherem befähigt, als er im Alltag zu leisten imstande ist. Auch die Form, auch eine Fuge kann schöpferisch empfunden werden, denn Form ist auch ein Teil des Kunstwerks, und Proportionen, Klarheit, das Spiel bewegter Stimmen können ebenso begeistern wie tiefer Ausdruck im romantischen Sinne. Aber es muß erlebt, empfunden sein wie jene immer wunderbar bleibende Geste der Begegnung zweier Menschen, wie der eine die Arme öffnet, um den andern an sich zu ziehen, wie – wortlos – die trennende Wand zwischen zwei Seelen in Liebe fällt –, das ist so schön, wie wenn ein Kunstwerk der menschlichen Seele sich erschließt und in ihr lebendig wird.“⁴⁾

Literaturangaben:

- 1) Alfred Brendel, aus: Dank an Edwin Fischer, F. A. Brockhaus, Wiesbaden, 1962, S. 149.
- 2) Alfred Brendel, Nachdenken über Musik, R. Piper Verlag, München, Zürich, 1977, S. 171.
- 3) Alfred Brendel, Nachdenken... S. 170.
- 4) Edwin Fischer, Von den Aufgaben des Musikers, Insel-Verlag, Wiesbaden, 1960, S. 22 ff.