

Jede Zeit hat ihre interpretatorischen Idole, hebt den einen und anderen Musiker auf den Schild ihrer Gunst als den, „der da kommen mußte“, um das bekannte Schumann-Wort über Brahms zu zitieren. Als einen, der die Idealvorstellungen einer musikalischen Generation quasi absorptionsfrei zu spiegeln vermag: David Oistrach zum Beispiel war dies für uns in der Nachkriegszeit, der späte Ruhm eines George Szell in Deutschland kündigt zugleich davon, wie lange Zeit es brauchen kann, bis Geheimtipps von Kennern und einsame Predigten in der Wüste zum „öffentlichen Gewährwerden“ eines künstlerischen Sonderfalles reifen.

Ruhm und Öffentlichkeitsarbeit

Auch gewachsener Weltruhm solcher Art will gepflegt sein. Durch die Künstler selber, die sich dem Publikum stellen und ihrem einmal erworbenen Image gerecht werden müssen. Und durch ihre Hilfstruppen. Zu ihnen gehören die Konzertagenten, die Auftritte vermitteln. Aber auch die Public-Relations-Stäbe der Schallplattenfirmen, mit denen sie Verträge haben. Deren Geschäft ist es, für Künstler Propaganda zu machen und in ständiger Rückkopplung aus Ruhm Kapital und aus Kapital Ruhm zu schlagen. Ein seltsames Geschäft aus verschiedenen Gründen. Zum Beispiel, weil es dazu verführt, Ruhm für machbar zu halten: Wer in dieser Branche tätig ist, kann nahezu tagtäglich erleben, wie durch gezielten Einsatz oft simpler Mittel Meinung zu machen und die öffentliche Meinung in eine gewünschte Richtung zu steuern ist. Ein seltsames Geschäft zweitens, weil dennoch jeder, der hinlänglich lange dabei ist, nur allzu gut weiß, daß es Grenzen der Machbarkeit gibt, die durch nichts zu durchstoßen sind. Und drittens, weil dieses Geschäft auf der subjektiven Überzeugtheit des PR-Mannes von „seinem“ Künstler basiert; denn nur so läßt sich Erfolg erzielen, dauerhafter Erfolg sogar nur dann, wenn diese subjektive Überzeugtheit fach- und selbstkritisch hinlänglich abgesichert ist.

So gesehen ist es sicherlich ebenso albern, die linke Theorie von der totalen Manipulierbarkeit und Manipuliertheit des Musikbetriebs ernstzunehmen, wie an den Weihnachtsmann eines naiv und künstlerisch unbeeinflußt entscheidenden Musikvolks zu glauben. Das „Corriger la fortune“ spielt auf allen Ebenen des Musiklebens eine Rolle. Wenn es im Blätterwald urplötzlich von einem Namen rauscht, muß dies nicht auf einer plötzlichen Einsicht aller Meinungsmacher beruhen, meist steht gezielte „Öffentlichkeitsarbeit“ förderlich dahinter. Man versucht Stars zu „machen“, und die Tatsache, daß zum Beispiel Schallplattenfirmen sich notwendigerweise auf bestimmte Künstler beschränken müssen und dann für sie gezielt ihre große Trommel rühren, bedeutet zusätzlich Vorteil für die „Auserwählten“ und Nachteil für die anderen: Auch Il mondo musicale ist nicht gerecht – jeder Beobachter der Musik- und Plattenszene wird da seine eigenen Erfahrungen gemacht haben, auf Anhieb Namen von Über- oder Unterbewerteten zu nennen wissen.

Berman bisher

Die lange Vorrede gehörte durchaus schon zum Thema: Lazar Berman, von dem

die Rede sein soll, ist das jüngste Objekt eines solchen Versuchs, er soll in einem schier einmaligen Public-Relations-Kraftakt quasi im Handstreich zum Star gemacht werden. Der sowjetische Pianist, ein Mittvierziger, auf den wir im Dezemberheft 1975 im Zusammenhang mit seiner ersten DG-Einspielung aufmerksam machten, gehört in der Sowjetunion seit den 50er Jahren zu den hochgeschätzten Vertretern der Zunft. Die Daten seines Lebens: Geboren in Leningrad. Die Mutter, ausgebildete Pianistin, begann ihn – alle Fakten beruhen auf Bermans eigenen Angaben – zu unterrichten, bevor er drei Jahre alt war. Kurz darauf, er konnte noch nicht lesen und schreiben, nahm er an einem Talent-Wettbewerb teil und kam danach in eine Kinderklasse am Leningrader Konservatorium. Als Siebenjähriger spielte Berman 1937 bei einem Jugend-Wettbewerb im Moskauer Bolschoi-Theater, und das Ergebnis war so vielversprechend, daß die Familie nach Moskau übersiedelte, um Lazar an der Moskauer Zentralen Musikschule unterrichten zu lassen. Im gleichen Jahr entstand übrigens seine erste Plattenaufnahme: Mozarts d-moll-Fantasie. Alexander Goldenweiser wurde sein Lehrer, und er blieb es mit der kriegsbedingten Unterbrechung 1940 bis 1943, als die Schule in die Ukraine übersiedelte und Theodor Gutman Berman unterrichtete, auch nach seinem Übertritt ins Moskauer Konservatorium und noch über den offiziellen Abschluß des Studiums hinaus bis 1957. In diese Zeit fallen die ersten öffentlichen Auftritte: 1940 debütierte er mit den Moskauer Philharmonikern als Solist des Mozart-Konzerts KV 503, 1951 nahm er in Ost-Berlin an den Internationalen Jugendfestspielen teil und gewann den ersten Preis im Klavierspiel, wurde Dritter in Budapest und brachte 1958 vom renommierten „Reine-Elisabeth“-Wettbewerb aus Brüssel einen ehrenvollen fünften Platz mit nach Hause.

Konzerte folgten, Berman bereiste seit her vor allem die Sowjetunion, seltener auch die anderen Ostblockländer. Seit 1970 gastiert er alljährlich auch in Italien, wo er eine wachsende Gemeinde hat. Mit den Konzerten begannen erste Aufnahmen für Melodija; vor allem virtuoses Repertoire, dem Berman sich innerlich besonders nahe fühlt: Sammelplatten mit Ravels „Ondine“ und den Moments musicaux von Rachmaninoff, einzelnen Etüden von Chopin und Debussy, den Skrjabin-Opera 28 und 42, wobei er sich – wohl eine Folge seines Brüssel-Aufenthalts, der nebenher zur Gründung einer Gesellschaft für belgisch-sowjetische Freundschaft führte – auch so entlegener Stücke wie Léon Jongens „Campeador“ annahm. Größtes Aufnahmeprojekt waren die zwölf „Etudes d'exécution transcendante“, die er 1958 zuerst einspielte und 1963 in Stereo wiederholte. Im Mai 1975 folgte dann Liszts h-moll-Sonate. Andere Aufnahmepläne in den 60er Jahren hatten sich zerschlagen – so zum Beispiel seine Aufzeichnung aller Rachmaninoff-Préludes. Überhaupt verlief Bermans Entwicklung im damaligen Stadium nicht geradlinig. Als Student hatte er, wie er erzählt, Musik eine Zeitlang durchaus unter sportlichen Gesichtspunkten betrachtet: Er hatte nie Schwierigkeiten manueller Art; je schwieriger das Stück zu spielen war, desto lieber war es ihm, je schneller man es herunterrasselte, desto zufriedener war er. Die Studenten veranstalteten Tempo-Wettkämpfe – wer „macht“ Chopins b-moll-Finale in einer Minute? Berman schaffte es in 50 Sekunden – Stoppuhr-kontrolliert. In den 60er Jahren scheint dann die unvermeidliche Krise gekommen zu sein. Ber-

Der plötzliche Star

Notizen zu Lazar Berman
von Ingo Harden und Wolfgang Mohr





man zog sich stärker zurück, unterzog sein Spiel kritischer Revision, erschloß sich Klang und Belcanto, versuchte seinen Horizont zu erweitern, beschäftigt sich seither vor allem mit Geschichte. Heute gibt er pro Jahr rund 30 bis 35 Konzerte, er ist zum zweitenmal verheiratet und lebt mit seiner Familie in Moskau, sein fünfjähriger Sohn hat sich schon jetzt die Geige zum Lieblingsinstrument erkoren.

„Aufbau“

In diesem Rahmen wäre Bermans Leben vermutlich weiter verlaufen, hätte nicht der amerikanische Konzertagent Jacques Leiser eines Tages zufällig in New York das Importalbum mit den zwölf Transzendentalen Etüden Liszts in die Hände bekommen. Er hörte es – und war fasziniert: „Kapitales Klavierspiel – wie Horowitz“, war sein erster Gedanke. Und weiter: Warum ist dieser Mann bei uns nicht bekannt? Er fuhr nach Moskau, bot Berman einen Vertrag für eine US-Tournee Anfang dieses Jahres an. Berman sagte zu. Und nun begann Leiser, der vor ein paar Jahren Ponti für die USA gemanagt hatte, mit dem „Aufbau“ seines neuen Mannes. Er konnte die bisherigen Platten Bermans ins Feld führen, vor allem die Liszt-Etüden – und mit gutem Grund, worüber noch zu reden sein wird. Er konnte anführen, daß Gilels 1955 bei seiner ersten US-Tournee von – notabene: dem geschwindigkeitsfanatischen Studenten – Berman als einem „Phänomen“ gesprochen hatte; er erinnerte daran, daß auch Svjatoslav Richter erst als Mittvierziger in den USA debütierte hatte. Konnte man nicht auch diesmal ex oriente lux erwarten? Die Sensation lag in der Luft. So war die erste

Tournee im Handumdrehen ausverkauft, Leiser hat für die Saison 1976/77 schon ein weiteres Halbhundert von Blindbuchungen in der Tasche – zum 150. Todestag Beethovens soll Berman übrigens auch bei uns, in Bonn, spielen. Und alle, alle schrieben, noch ehe sie den vermuteten Wundermann gesehen und gehört hatten: Die Vorauspublizität war einmalig. Wer die internationale Musikpresse verfolgt, konnte in nahezu allen westlichen Sprachen die Sprüche Leisers wiederfinden, wer es nicht tut, kann sie gesammelt in „einem deutschen Nachrichtenmagazin“ 5/76 nachlesen, wo sie unter der Beethoven-Abkürzung „Schicksal klopft“ zusammengefaßt sind.

Als ein vernehmliches Klopfen des Schicksals mußte Berman die späte Chance einer Weltkarriere tatsächlich empfinden. Denn immerhin war inzwischen auch Karajan aufmerksam gemacht worden und bot ihm die Chance eines gemeinsamen Starts in den Westen: Die Deutsche Grammophon produzierte Mitte November mit ihm und den Berliner Philharmonikern Tschaikowskys b-moll-Konzert und dazu ein Rachmaninoff-Prokofieff-Solorecital, für dieses Jahr sind geplant die beiden Liszt-Konzerte und die „Années de pèlerinage“. Außerdem will Columbia/CBS Beethoven-Sonaten – wahrscheinlich die Appassionata und op. 30 Nr. 3 – von Berman aufzeichnen lassen.

Zur Person

Die erste 37-Tage-Tournee durch die USA ist inzwischen gelaufen. Wie erfolgreich sie war, braucht uns hierzulande nicht sonderlich zu interessieren. Daß sie

für Berman eine gewaltige Streßbelastung bedeutete, kann man sich an den fünf Fingern einer Hand abzählen, auch wenn man nicht von Richter wüßte, was Hochjubiläum in Vorankündigungen bedeuten kann. Berman hat es da eher noch schwerer als sechzehn Jahre vor ihm Richter, wenngleich ihm die Vorab-Publizität vielleicht auch nicht so stark zu schaffen machen wird. Denn er ist ein anderer Typ als Richter: sehr flinke Augen und die Relation zum eher massigen, unteretzten Körper recht kleine und zarte Hände signalisieren Sensibilität, aber Berman ist in seinem Wesen deutlich jovialer, urbaner und rauhbeinig-herzlicher. Auch unbekümmerter: An seinem ersten Berliner Aufnahmetag waren zwei Sitzungen für die sechs Moments musicaux op. 16 von Rachmaninoff angesetzt worden. Berman aber spielte quasi in einem Zug und kam mit der Vormittagssitzung aus. „Es ging wie geschmiert“, meinte Produzent Hans-Rudolf Müller. Auch im persönlichen Umgang ist der Sowjet-Mensch von herzlicher Aufräumtheit und Offenheit – ich habe bisher keinen Musiker seiner Prominenz kennengelernt, der einem Journalisten aus dem Westen so offen und ohne anfängliche Reserviertheit begegnet ist. Als er am Abend dieses ersten Berliner Tags merkt, daß die bei uns ja völlig unbekannten „musikalischen Momente“ den DG-Aufnahmeleuten Spaß gemacht haben, setzt er sich sofort an einen Flügel und spielt das virtuose e-moll-Stück noch einmal. Von da geht es gleich weiter zur zweiten Sonate von Prokofieff mit ihrem frechen Scherzo. Auch im Gespräch gibt Berman, insgesamt mehr Musikanter als Hohepriester, sich aufgeschlossen, umgänglich und witzig. Eben ist noch von der merkwürdigen Schreibweise des Unisono-Themas im Finale der achten Prokofieff-Sonate die Rede – „Richter hat mir erzählt, daß Prokofieff diese wahnsinnigen Sprünge tatsächlich mit der rechten Hand allein so gespielt hat, wie sie notiert sind“ –, da überrascht Berman den Besucher in dem leicht gutturalen Deutsch der Russen mit der Frage: „Sie kennen Mozart – aber kennen sie auch Mao-zart? Nein? Hier bitte...“ Und dann folgt mit spitzen Fingern der Türkische Marsch aus der A-dur-Sonate, variiert als Chinoiserie in fernöstlicher Land-des-Lächelns-Pentatonik... Es wurde ein unterhaltsamer Abend...

Zu den Platten

So weit, so schön und gut. Was tatsächlich dran ist an dem neuen „Wundermann“, ist damit freilich um keinen Schritt einer Klärung nähergebracht worden. Und dies wird sich – um Hoffnungen im Keim zu ersticken – auch durch eine Betrachtung seiner Plattenaufnahmen heute noch nicht klären lassen. Denn die Ausbeute ist immer noch zu schmal und zu unterschiedlich, um zu einem einheitlichen und runden Bild zu führen. Immerhin, die Verhandlung kann eröffnet werden. Denn im Gefolge der beiden Neuproduktionen der Deutschen Grammophon mit Tschaikowskys b-moll-Konzert und einem Solo-Recital kommen auch einige der sowjetischen Berman-Aufnahmen zu uns: Die 1975er Aufnahme mit der h-moll-Sonate von Liszt wird zumindest als Import (z. B. Columbia/Melodiya M 33927) greifbar werden; und die Liszt-Etüden, in England inzwischen von EMI und in den USA von Columbia herausgebracht, werden bei uns schon im Mai auf DG-Label erscheinen. Was dieses Etüden-Album von 1963 angeht, so kann man die Begeisterung einiger wissender Fans und Jacques

Leisers voll verstehen: Es ist eine rundherum prächtige und kapitale Aufnahme der großen Zwölf. Ich wüßte keine andere Einspielung, die das Werk mit so selbstverständlicher Virtuosität hinlegt und dabei zugleich mit so entspannter Überlegenheit die einzelnen Stücke aufbaut. Das ist schlichtweg „richtig“, technisch eine Nummer größer als etwa Bolet und musikalisch nicht nur unmanierter, sondern auch architektonisch großzügiger und konturierter als der oft verhuscht und detailverliebt wirkende Cziffra. Vergleicht man im einzelnen mit Ashkenazy, wird man feststellen, daß der Jüngere den einzelnen Stücken die unterschiedlichsten Farben abgewinnt, wie auch die „Zugabestücke“ der dritten Ungarischen und der Spanischen Rhapsodie etwa im Vergleich mit Brendel demonstrieren, daß man Liszt mit mehr Innenspannung spielen kann. Aber insgesamt legt Berman einen so offen-konzertanten und großkalibrigen Liszt auf die Platte, daß man seine Freude daran haben muß, zumal die Aufnahme zwar naturgemäß nicht das Optimum an Klavierton bieten kann, aber doch sehr kernig klingt.

Ähnlich gelungen wollen mir die virtuoseren Titel aus anderen älteren Berman-Einspielungen gefallen, die ich hören konnte. Etwa die Prokofieff-Toccata oder Jongsens „Campeador“. Die Lisztschen Schubert-Bearbeitungen, die Berman eingespielt hat, wirken dagegen an manchen Stellen klanglich und musikalisch etwas wenig konzentriert. Die Schumann-Sonate in g-moll schließlich ist gewiß gut und zeigt wieder Bermans sehr „natürliche“ Attacke, ohne doch heute in der reichhaltigen Diskografie dieses Werkes, als deren Pole vielleicht die Aufnahmen mit Martha Argerich und Wilhelm Kempff gelten dürfen, einen besonderen Stellenwert einzunehmen.

Prokofieffs Achte

Ähnliches gilt auch für das Hauptwerk der neuen Recital-Platte, die achte Prokofieff-Sonate. Es ist eine gute, ja eine sehr gute Aufnahme dieses lyrischen Kriegs-Opus – aber Berman hat hier das Pech, mit der ein Jahr älteren Aufnahme seines Landsmannes Gilels konkurrieren zu müssen. Und da zeigt sich, daß Gilels nicht nur durch seinen leuchtenderen, transparenteren Ton dieser Sonate a priori eher gerecht wird, sondern daß er auch der größere Stratege ist: Berman spielt mit aller gebotenen Verinnerlichung und „Nachdenklichkeit“, aber er erreicht dies oft durch einen ziemlichen Rubato-Einsatz, während Gilels nicht nur strenger ist, sondern auch die weiteren dynamischen Bögen zu schlagen weiß. Durch beides wird die Übersicht für den Hörer vor allem im ausgedehnten ersten Satz größer. Doch es muß gesagt werden: Hierbei und auch bei dem etwas „dicker“ genommenen „träumerischen“ zweiten Satz und dem stärker pedalisierten Finale handelt es sich immer um Nuancen. Gäbe es Gilels nicht, müßte man Bermans Neueinspielung ziemlich einschränkungslos loben.

Weniger zufrieden bin ich mit der Rückseite, die – merkwürdig genug – das Spätwerk Prokofieffs mit Rachmaninoffs sechs „Moments musicaux“ op. 16 kontert: Eine Musik, die (1896 entstanden) den Komponisten auf dem Weg vom Salonkomponisten der ersten Opera hin zu den frühen Meisterwerken der Préludes op. 23 zeigt. So interessant die Begegnung mit diesen sechs Stücken sein mag, so seltsam ist die Koppelung. Berman hat sich schon einmal für die-

ses op. 16 auf Platten eingesetzt; leider ist mir die alte Aufnahme nicht bekannt. Bei der neuen Einspielung kommt mir manches „spanisch“ vor. Nimmt man die Notenausgabe der International Music Corporation als Maßstab, so müssen mancherlei Abweichungen konstatiert werden: Im ersten Stück sind bei den langen Pausen auf S. 4 und 9 jedesmal glatt zwei Viertel ausgelassen, in der Nr. 3 fehlt vor dem Schluß-Adagio ebenfalls ein Takt (dies könnte allerdings eine echte Textvariante sein), und im bombastischen Schlußstück nimmt Berman alle Auftakt-Zweihunddreißigstel ein bißchen lasch als Sechzehntel. Und davon abgesehen: Es will sich nicht der „Duft der großen weiten Welt“ einstellen, der die al-



Tschaikowskys Klavierkonzert: Karajan und Berman

LISZT, Douze Etudes d'exécution transcendante; Ungarische Rhapsodie Nr. 3; Spanische Rhapsodie – Lazar Berman
Melodya 33 S 10-04931-4 (2 S 30)
EMI-Melodya (England) SLS 5040 (OC 177 097 121/2) (2 S 30)
Deutsche Grammophon 2721 119 (2 S 30)

Klangbild: präzise Aufnahme mit sehr kernigem, aber auch metallischem Klavierklang – 83

PROKOFIEFF, Klaviersonate Nr. 8 B-dur op. 84; **RACHMANINOFF**, Sechs Moments musicaux op. 16 – Lazar Berman
Deutsche Grammophon 2530 678 (1 S 30)

Klangbild: offene, weiche und runde Klaviernaufnahme von guter Dynamik – 95

Fertigung: geringe vereinzelte Knistergeräusche – 97

TSCHAIKOWSKY, Klavierkonzert b-moll op. 23 – Lazar Berman, Klavier; Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan
Deutsche Grammophon 2530 677 (1 S 30)
MC: 3300 677

Klangbild: ausgeglichen, präsent, nicht optimal transparent – 94

Fertigung: gelegentliches Knistern – 97

ten Virtuosenaufnahmen so bezwingend macht: Berman klingt hier sehr viel domestizierter, ohne – man denke wiederum an Gilels! – für den Verlust an ursprünglicher Attacke mit musikalischen Sonderwerten kompensieren zu können.

(ihd)

Tschaikowsky ohne Bravour

Auch Tschaikowskys b-moll-Konzert geht Berman von der lyrischen Seite an: „Ich habe den Bravourstil für dieses Konzert aufgegeben. Tschaikowsky war Lyriker. So spiele ich auch das Konzert. Diese ganze Monumentalität legte nicht Tschaikowsky in dieses Werk – es war Bülow.“ Wie denn das? Sollten Pianistengenerationen geirrt haben? Um es vorwegzunehmen, Bermans Interpretation fällt weit hinter den eigenen Anspruch zurück, vermag nicht die versprochene Innenwelt der Außenwelt zu enthüllen, wie es etwa Solomon, der junge Ashkenazy oder der späte Gilels in diesem Konzert zu zeigen versuchten. Berman beherrscht zweifelsohne das Konzert; aber das tun viele Pianisten. Die Sechzehntel perlen leichtfüßig und trocken, der Klavierton wirkt zuweilen recht klein und eng, aber eher blaß als intim. Berman vermeidet jegliches herrische Auftrumpfen, und was es mit dem „lyrischen“ Tschaikowsky auf sich hat, läßt er kurz zu Beginn der ersten Kadenz im Kopfsatz aufblitzen. Dies alles vermerkt man mit Interesse, der Aufnahme fehlt es jedoch insgesamt am großen pianistischen Bogen, Glanz und Zugriff, an persönlichem Einsatz, klavieristischer Brillanz und auch Virtuosität, ohne daß an deren Stelle pianistische Verinnerlichung oder Umdeutung träte. Bermans Spiel wirkt – im Vergleich zur Liszt- oder auch Prokofieff-Aufnahme – gehemmt und unfrei: Das Allegro con spirito des Kopfsatzes schleppt sich müde dahin, Oktavstellen klingen durchweg matt, der Prestissimo-Mittelteil des Andantino gerät schlichtweg langweilig, die Sechzehntelartikulation wirkt recht pedantisch.

Ich befürchte, daß Berman der Respekt vor Karajan die Hände zu eng an die Hosennaht legen ließ. Vergleicht man die jüngsten Versuche Karajans (Richter, Weissenberg), im b-moll-Konzert auf die Interpretation einzugehen, so läßt sich feststellen, daß Tschaikowsky-Pianisten mit diesem Dirigenten als Begleiter wenig Fortüne haben. Nahezu imperial werden hier die Fäden vom Dirigentenpult aus gezogen, wird das Tempo bestimmt und dessen bleierne Verzögerungen und Dehnungen festgelegt: Wer's nicht glaubt, höre sich die Aufnahmen mit Weissenberg und Richter an (Übergang zum Allegro con spirito im Kopfsatz; die Verschleppungen ab Buchstabe L usw.). Dies alles nun bei Berman wiederzufinden, macht die Aufnahme auch nicht fesselnder (Der Kopfsatz der Richter-Einspielung stimmt übrigens bis auf die Sekunde genau mit der vorliegenden Aufnahme überein!). Die Orchesterleistung ist keineswegs optimal (Pizzicati; Phrasierung der Violinen), das Zusammenspiel mit dem Solisten zuweilen recht wackelig (etwa Parallel-Sechzehntel des Molto più mosso im Finale).

Es bleibt zu wünschen, daß die kommenden Aufnahmen Bermans späten Ruhm rechtfertigen. Die vorliegende tut es nicht, und daran hat Karajan sein gerüttelt Maß Anteil.

(wom)