



Schönbergs „Moses und Aron“ entstand in Koproduktion von ARD, ORF, RAI, ORTF und Janus-Film, die Filmregie hatte Bach-Verfilmer Jean-Marie Straub. Die beiden Bilder dieser Seite wurden während der Filmaufnahmen im vergangenen Sommer in der antiken Arena von Avezano, südöstlich von Rom, gemacht. Links der ORF-Chor, darunter Günter Reich als Moses (links) und der belgische Tenor Louis Devos als Aron. Rechte Seite: ein Schnappschuß von den Musikaufnahmen unter Michael Gielen



Die Gattung Oper, immer wieder totgesagt und immer wieder beschwörend (und gar nicht sonderlich mühevoll) auf ihren Existenzzwang fixiert, hat ihre Schmerzens- wie ihre Glückskinder. Und wer teilt sie diesen Kategorien zu, das Publikum, die Sänger, Dirigenten, Regisseure, die Analytiker, Historiker oder gar die Schallplattensammler? Letztere sagen, bedeutende Opern, d. h. solche, die geschichtliche Stationen markieren, gehörten auf die Schallplatte. Dabei wird von enzyklopädischen Vorstellungen ausgegangen; man denkt vorrangig an die Verfügbarkeit und Nachprüfbarkeit bestimmter und im öffentlichen Betrieb kaum oder gar nicht beachteter Stücke. Diskophile, wie sie sich wohl auch nennen, gehen da in ihrem Sammlereifer oft sehr weit. Sie meinen Spontinis „Vestalin“ und vergessen Dallapiccolas „Nachtflug“. Welche von beiden aber ist nun und aus welchen Gründen die wichtigere und entsprechend die bedeutendere?

Oper und Neue Musik

In Insiderkreisen fragt man dagegen ärgerlich vereinfacht nach der „letzten Oper“. Dem Vernehmen nach hat man sich hier auf den „Rosenkavalier“ von Richard Strauss geeinigt, vergessend, daß es danach zumindest noch Puccinis „Turandot“ gibt, wenn man denn schon Straussens Spätwerk zu unterschlagen gedenkt. Von seiten der Profis spielt bei dieser Selektierung eine dominierende Rolle, daß der „Rosenkavalier“ „Sängerfutter“ bietet, also musikalisches Material, das prächtig verwertet werden kann: ein Ochs, eine Marschallin, eine Sophie, ein Oktavian werden nicht nur fürstlich honoriert, sondern auch mit Beifall überschüttet. „Rosenkavalier“-Aufführungen sind deshalb in der Regel ausverkauft. Ergo: die Welt der Oper – was immer das sei – stimmt hier noch einmal. Zum letztenmal, wie die Traditionalisten behaupten.

Falsche Weltbilder halten sich oft der Einsicht zum Trotz, daß sie falsch sind. Wahrscheinlich gehört das angesichts der Widersprüchlichkeit der Gattung Oper bei dieser als Voraussetzung dazu. Derartig bornierte, weil verkürzte Übereinkommen sollte man auf sich beruhen lassen, zumal es Gegenbeispiele gibt, die für sich sprechen. Nicht

Durchleuchtet und einleuchtend

Die erste
Stereoproduktion von
Schönbergs' „Moses
und Aron“ kann
Vorurteile abbauen
helfen

von
Hanspeter Krellmann

von Spontinis „Vestalin“ (im zweihundertsten Geburtsjahr des Komponisten) ist hier die Rede, sondern von Arnold Schönbergs „Moses und Aron“ (in dessen hundertstem Geburtsjahr). Als Schönberg sie Anfang der dreißiger Jahre, unmittelbar vor der Emigration aus Berlin, komponierte und nach dem zweiten Akt die Arbeit abbrach, war ihm das Problem der Aufführbarkeit offenbar zweitrangig. Auch hat es ihn in den ihm noch verbleibenden zwanzig Lebensjahren wohl nie ernstlich gedrängt, den Torso zu komplettieren, selbst wenn Briefstellen beweisen, daß er sich 1949 zumindest gedanklich wieder mit dem Werk beschäftigt hat. Eine Art von Verdrängungskomplex dürfte hier nicht auszuschließen sein. Wie aber läßt sich gerade bei „Moses und Aron“, Schönbergs Schlüsselwerk, dieses zumindest scheinbare Desinteresse nach Erreichung eines bestimmten Ergebnisses, nämlich des abgeschlossenen zweiten Aktes, erklären?

Zweifelloos sind schwierige biografische Umstände, wie sie für Schönberg ab 1933

einsetzten, in dieser Beziehung gravierender als potientiell Desinteresse. Im übrigen gibt das Werk selbst eine Antwort. Tatsächlich stellt der zweite Akt einen offenen Schluß dar, der die dialektische Spannung, wie sie sich zwischen Moses und Aron über zwei Akte hin artikuliert hat, als einen zu allen Zeiten aktuellen Faktor fragend und zugleich unbeantwortbar stehenläßt. Diese Lösung kann hinsichtlich Schönbergs Lebensschicksal als Jude, Christ und wieder Jude, als überzeugter, aber verkannter und schließlich verfeimter Komponist für symptomatisch genommen werden. Er hat sich sein Leben lang selbst Fragen gestellt und stets von Patentantworten Abstand genommen. Eine Antwort ist die unvollständige, jedoch nicht unvollkommene Oper „Moses und Aron“, eine andere das ebenfalls geistliche und unvollendete Oratorium „Die Jakobsleiter“. Weniger als das Fragmentarische haben technische Komplikationen die Aufführungsgeschichte des „Moses“ belastet, verzögert und mit Mißverständnissen überhäuft.

Die Aufführungsgeschichte

Hermann Scherchen hat 1951, wenige Tage vor Schönbergs Tod, in Darmstadt „Das goldene Kalb und der Altar“, die dritte Szene aus dem zweiten Akt, konzertant zur Uraufführung gebracht. Drei Jahre später entschloß sich der damalige Nordwestdeutsche Rundfunk in Hamburg, unter Beteiligung des Kölner Rundfunkchores, zur – wiederum konzertanten – Uraufführung des gesamten Fragments. Scherchen hatte nach dem Particell die Partitur hergestellt. Als Dirigent war in Hamburg Hans Schmidt-Isserstedt vorgesehen, der dann aber kurzfristig absagte. Hans Rosbaud erklärte sich zum Einspringen bereit, und die unter seiner Leitung stehende Premiere am 12. März 1954 verursachte einen enormen publizistischen Wirbel.

Amerika hat Schönberg in seinem kalifornischen Exil nicht gerade verwöhnt. 1954



KURZ NOTIERT



Das seltene Jubiläum 25jähriger künstlerischer Gemeinschaft konnten die vier Musiker des LaSalle-Quartetts begehen. In Berlin wurden Walter Levin, Henry Meyer, Jack Kirstein und Peter Kamnitzer (auf unserem Bild von links) mit einem festlichen Empfang geehrt. Inzwischen hat das Ensemble für DG Beethovens spätes op. 132 aufgenommen, ins Auge gefaßt ist offenbar eine Gesamteinspielung zumindest der späten Beethoven-Quartette durch die LaSalle.

Zum Deutschen Schallplattenpreis 1974/75 wurden von den Herstellern in den zwanzig ausgeschriebenen Bewertungskategorien 999 Nennungen abgegeben. Am stärksten wurden die Kategorien „Historische Aufnahmen“, „Jazz“, „Kabarett, Chanson, Besonderheiten“ und „Kammermusik“ mit jeweils über 60 Einreichungen beschickt. Um den „Großen Deutschen Schallplattenpreis“ bewerben sich im Bereich Klassik 41, im Bereich Pop national 21 und Pop international 54 Platten, Kassetten und Serien.

Die amerikanische Firma Genesis hat auf GS 1052/53 32 Klavierwerke des russischen Komponisten Sergej Bortkiewicz (1877–1952) veröffentlicht. Interpretin ist die deutsche Pianistin Ulla Graf, Professorin am Grenzlandinstitut Aachen der Musikhochschule Rheinland.

Ludwig Hoelscher spielt im Rahmen seiner neuen Diskus-Aktivitäten für MPS/BASF zusammen mit Kurt Rapf die Cellosonaten von Hindemith, Mendelssohn, Pfitzner, Grieg und Rheinberger ein.

Henning Smidth Olsen, Schallplattenamplifier durch seine Furtwängler-Diskografie bekannt geworden, hat ein Schallplattenverzeichnis der Werke Edwin Fischers erstellt. Es ist zu beziehen über Danmarks Biblioteksskole, Birketinget 6, DK-2300 Kopenhagen S und kostet 16,- dKr.

Nachtrag:
Durch ein bedauerliches Versehen fehlten bei unserem Hinweis auf die Einspielung des Wagner-„Rings“ unter Hans Swarowsky in Heft 12/74 die technischen Angaben zu den Kassetten: Sie sind auf Westminster erschienen und unter den Bestellnummern 8175 bis 8178 erhältlich.

aber war die amerikanische Columbia sofort zu einer Plattenaufnahme entschlossen, wobei der Weg eines Mitschnitts gewählt wurde. Die auf zwei Langspielplatten festgehaltene Hamburger Aufführung ist später über Philips nach Europa zurückgekommen. Die Aufführungsschwierigkeiten aber setzten sich fort. Das Zürcher Stadttheater realisierte zwar 1957, wiederum unter Rosbaud, die erste szenische Aufführung. Aber 1959 bei der Berliner Erstaufführung, der zweiten szenischen, regte sich Publikums widerspruch, so daß Hermann Scherchen, der jetzt dirigierte, unterbrechen und die Zuhörer um die Toleranz ersuchen mußte, ein Stück bis zu Ende anzuhören.

Schönbergs „Moses“ war zu dieser Zeit alles andere als akzeptiert. Dafür erlebten die Berliner Aufführungen einen enormen Zulauf. Die gerade 1974 wieder neu aufgearbeitete Seltner-Inszenierung ist nach Scherchens Tod gelegentlich von Bruno Maderna dirigiert worden. Der Plan der Deutschen Grammophon, einen Mitschnitt unter seiner Leitung herauszubringen, mit dem die Plattenlücke betreffs „Moses und Aron“ zweifellos angemessen gedeckt worden wäre, ist nicht zustande gekommen. Dafür folgte eine Reihe von weiteren Neuinszenierungen der Oper: 1965 London, 1966 Boston, 1968 Düsseldorf. Und diese Serie ist fortgesetzt worden in den nächsten sechs Jahren, denn „Moses und Aron“ ist zwar eine technisch schwere Oper geblieben, aber für unaufführbar wird sie heute auch von mittleren Bühnen nicht mehr gehalten.

Schönbergs Polyphonie

Die Furcht vor Schönbergs Torso, die sich zunächst mehr als Abwehrhaltung gegen die Legitimität einer konsequent angewandten Dodekaphonie in einer Oper ausdrückte, ist nämlich inzwischen der nüchternen Einsicht gewichen, daß es hier darum geht, ein in der Tat hochpolyphones System zu erkennen und im interpretatorischen Nachvollzug zu entwickeln. Außerdem existiert eine Fülle leitgedanklicher musikalischer, ja motivischer Bezüge, die nicht nur die Logik der Konzeption enthüllen, sondern den Interpreten auch bis zu einem gewissen Grad Hilfen an die Hand geben.

Polyphonie erstreckt sich hier auf die strukturelle Verflechtung der Musik, auch aber auf die Schichtung der Klangebenen und klanglichen Gestaltungsmittel im vokalen Bereich. Da es im ganzen Werk um die Antinomie von Gedanke einerseits und Wort sowie Bild (als Gedanken-Metamorphose) andererseits geht, bot es sich für Schönberg an, die Artikulation des Textes in gesprochenes, geflüstertes und gesungenes Wort zu differenzieren. Das wurde jedoch nicht nur für die beiden Hauptpartien des sprechenden Moses und des singenden Aron angewandt, sondern ebenso im choralen Bereich simultan eingesetzt. Beispielsweise wird die Stimme Gottes aus dem brennenden Dornbusch (vergleiche dazu die schöne, in den Stimmen wie zum Quasi-Particell zusammengezogene Dünndruckausgabe der Studienpartitur, Edition Schott 4590) auf einen sprechenden und einen singenden Chör, die simultan, wenn auch phasenverschoben zu hören sind, verteilt. Auf diese Weise wird auch die stark symbolhaltige Anwendung technischer Mittel zum Zwecke einer dramaturgischen Verdeutlichung verständlich.

Die österreichische Neuproduktion

Die erfolgreichen Bühnenaufführungen von „Moses und Aron“ bis zum heutigen Tag haben – etwa im Gegensatz zur „Vestalin“ – unbezweifelbar bewiesen, daß die Entwicklungsgeschichte der Oper nicht mit dem „Rosenkavalier“ endet und daß dieser, wenn man schon Bergs „Wozzeck“ und „Lulu“ und manche andere neuere Oper übergeht, schon gar nicht die letzte aufführbare Oper ist. Insofern ist die neue Produktion von „Moses und Aron“ – für die Schallplatte wiederum von Philips übernommen – doppelt willkommen: Sie füllt eine Lücke im Repertoire der Plattensammler, untermauert aber primär den lebendigen Repertoireanspruch dieses Werkes und demonstriert, in welchem Maße aufführungspraktische Probleme sich im Vergleich mit der auch aus dem amerikanischen Katalog verschwundenen Rosbaud-Aufnahme verändert haben.

Keine Frage, daß diese Probleme kleiner geworden sind. In den Chören, in den Orchestern sitzt eine neue Generation von Musikern, die im Gegensatz zu ihren Vorgängern schon an der Hochschule mit den Werken der Neuen Wiener Schule bekannt gemacht worden sind. Zum andern ist die Gruppe jener auch noch mit Schönberg selbst verbundenen Dirigenten ausgestorben. Endlich ist – für die neue „Moses“-Kassette – Michael Gielen gewiß ausschlaggebend geworden. Denn seine Ensembles, das Orchester und der Chor des Österreichischen Rundfunks (ORF) sind gewiß nicht besser als 1954 das Hamburger Rundfunk-Sinfonieorchester und die NWDR-Chöre. Möglich, daß heute mit geringerem oder vielleicht sogar mit überhaupt keinem Widerstand gearbeitet wird. Aber wenn die neue Aufnahme im ganzen besser und griffiger klingt als der Mitschnitt von damals, dann hat das vor allem technische Gründe. Die Stereophonie war gerade für ein solches Werk unerlässlich. Ein durchgestaffeltes, differenziertes Klangbild dient hier nicht dem ästhetischen Hörgenuß, sondern legt Schichten frei, die erst zum genuinen Verständnis dieser Musik verhelfen. In der Beziehung hatte Gielen also die ungleich besseren Startbedingungen. Um so erstaunlicher, was besonders im Orchesterspektrum an plastischen Details von Rosbaud nicht nur herausgearbeitet, sondern auch plattengerecht festgehalten werden konnte. Die Durchhörbarkeit seiner Aufnahme ist also, gemessen am damaligen technischen Standard und auf Grund fehlender Baßsonorität, die nichts zudecken konnte, auch heute noch erstaunlich.

Michael Gielen dagegen kann heute der überlegene Dirigent sein, weil er Jahre Zeit hatte, um in diese Arbeit hineinzuwachsen, während Rosbaud 1954 eingesprungen war. Zudem war das Werk damals unbekannt, es existierten noch keine Analysen und Exegesen, die beim „Moses“ Schönbergs hinsichtlich der Textsituation mit dem autobiografischen Hintergrund des Komponisten, hinsichtlich der komponierten Struktur und nicht zuletzt des Torsohaften wichtig sind, weil sie den Werkcharakter erhellen (vgl. Karl H. Wörner: Gotteswort und Magie, die Oper „Moses und Aron“ von Arnold Schönberg. Heidelberg 1959). Zur fortschrittlichen Technik kam für Gielen also positiv ein neu erschlossener Erlebnishintergrund hinzu – Erlebnishintergrund in dem Sinne verstanden, daß beispielsweise die dodekaphonische Kombinatorik in Weberns Symphonie op. 21 eine analytische Musizierhaltung erlaubt, die den Grad interpretatorischer Durchdringung im Sinne einer faßlicheren Darlegung von vornherein um einige Stufen höher ansetzen kann.

So klingt die neue „Moses“-Aufnahme von Grund auf einleuchtender, weil die Musik hier besser durchleuchtet wird. Dazu kommt, daß Gielen – im Gegensatz zu Rosbaud – die Partitur dramatisch auffaßt. Die ersten beiden Sätze mit der Berufung des Moses durch Gott und Moses' Begegnung mit seinem Bruder Aron nimmt Gielen gewissermaßen als Exposition, in der Gedankenarbeit geleistet wird. Für beide Szenen benötigt er je eine gute Minute länger als Rosbaud, in der dritten Szene, wo dann erste dramatische Ereignisse in der Begegnung mit dem Volk das musikalische Klima verändern, wird er dagegen etwas schneller als sein Vorgänger. Diese Tendenz bleibt während der beiden Akte erhalten. Das Zwischenspiel vor dem zweiten Akt, wo das Volk in der Frage nach Moses erste Zweifel an dessen Sendung anklingen läßt, bringt Gielen mit einer rhythmischen Nervigkeit, welche die verhaltene Glut dieses Satzes lodern läßt. In einem solchen Satz, der bei Rosbaud fast unbeteiligt-neutral klingt, kommen eine technische Souveränität und eine konzeptionelle Klarheit zum Ausdruck, wie sie sich wohl erst nach längerem Vertrautsein mit der Partitur einstellen kann. Und in den Szenen, in denen auch Rosbauds Führung an Entschlossenheit nichts zu wünschen übrig läßt, wie im zweiten Abschnitt der Szene um das goldene Kalb (2. Akt, Takt 371 ff.), wirkt die Musik bei Gielen immer noch direkter und handlungsbezogener.

Der neuen „Moses“-Aufnahme kann man einen strikt durchgehaltenen dramaturgischen Aufbau anmerken. Sie ist theatralischer, mehr geprägt von kontrollierter Emotion, sie suggeriert quasi jene Bilder, die Arons Stärke waren gegenüber der Idee seines Bruders Moses, dem es am Wort gebrach. Fast wundert man sich nicht, daß Gielen sich in einem im Textheft abgedruckten Interview zum Demagogen Aron bekennt, weil er in ihm den Pragmatiker erkennt. „Was taugt der Gedanke, wenn er nicht verwirklicht wird? Was nützt eine Revolution, die nur in Büchern stattfindet?“ fragt er, und weiter: „Es hätte Moses nicht gestört, wenn all diese Menschen in der Wüste gestorben wären, sofern sie nur seinem Gedanken verbunden geblieben wären... Ich bin überzeugt, daß Moses' Politik falsch ist.“

Der Widerspruch um Moses, der auch die Bibeltexte beherrscht – Gielen erwähnt, Moses habe nach Arons Tod dreitausend seiner Anhänger hingerichtet und eine Militärdiktatur in Gestalt eines Priesters eingeführt – dieser Widerspruch scheint auch aus den beiden Titelgestalten in der Gielen-Aufnahme an. Günter Reich als Moses spricht pathetischer als Hans Herbert Fiedler bei Rosbaud, er wird zu einer Art von seherischem Phantasten, der letzte Reste von Tumbheit jedoch noch nicht ablegen konnte. Louis Devos als Aron singt dagegen belkantistischer (verführerischer, demagogisch, um Gielen's Gedanken fortzusetzen) als Helmut Krebs in der alten Philips-Aufnahme. Krebs hat mehr rezitiert, die Intonation völlig unverschleift gelassen (und nach meiner Zählung an drei Stellen Zick-Zack-Stimmführungen durch Oktavversetzung begründet). Krebs ist der scharfzüngige Intellektuelle, und seinem Vorbild sind viele Sänger dieser Partie bis heute gefolgt, während Devos aus taktischer Motivation heraus singt, um das Volk so über einen Umweg für Moses' Gedanken zu gewinnen. Bei den übrigen kleinen Soli gibt es in beiden Aufnahmen nur Unterschiede des Timbres, nicht der stimmlichen Qualität.

Abgesehen von einigen unüberhörbaren Knackern auf den Seiten zwei bis vier meines Exemplars ist die neue Philips-Aufnahme technisch in Ordnung. Das Klangbild wirkt ganz am Anfang etwas stumpf, man hört die akustische Neutralität des Auf-

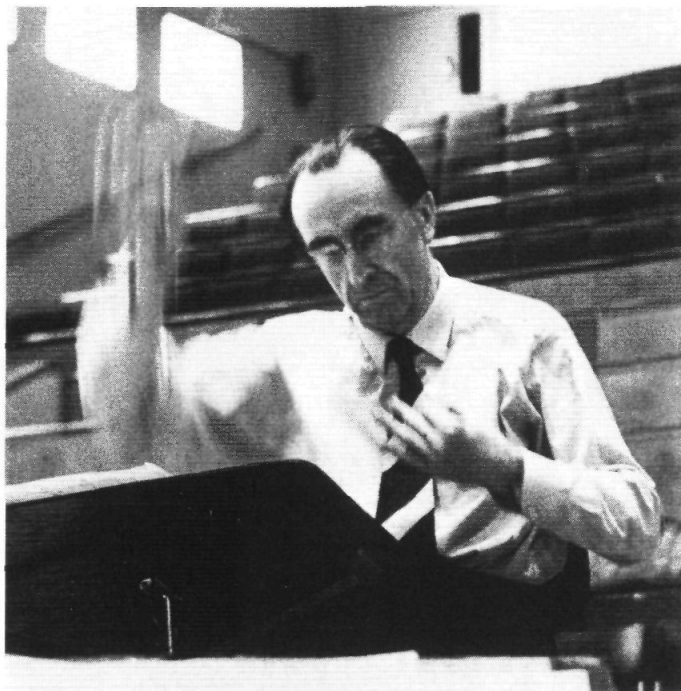
nahmestudios. Dieser Eindruck verliert sich jedoch später. Auch die Chorszenen klingen dann großräumig und haben alle Enge verloren.

Der alten „Moses“-Aufnahme unter Rosbaud würde damals eine Auszeichnung als Zeichen für herausragende Bedeutung gebührt haben. Die neue erhält den Kritikerstern, weil sie zur wünschenswerten Verbreitung des Werkes in einer sehr guten Darstellung mit zuverlässigen und engagierten Ensembles unter der zielsicheren Führung Gielen's beiträgt und den falschen Standpunkt von der „letzten Oper“ abzubauen helfen kann.

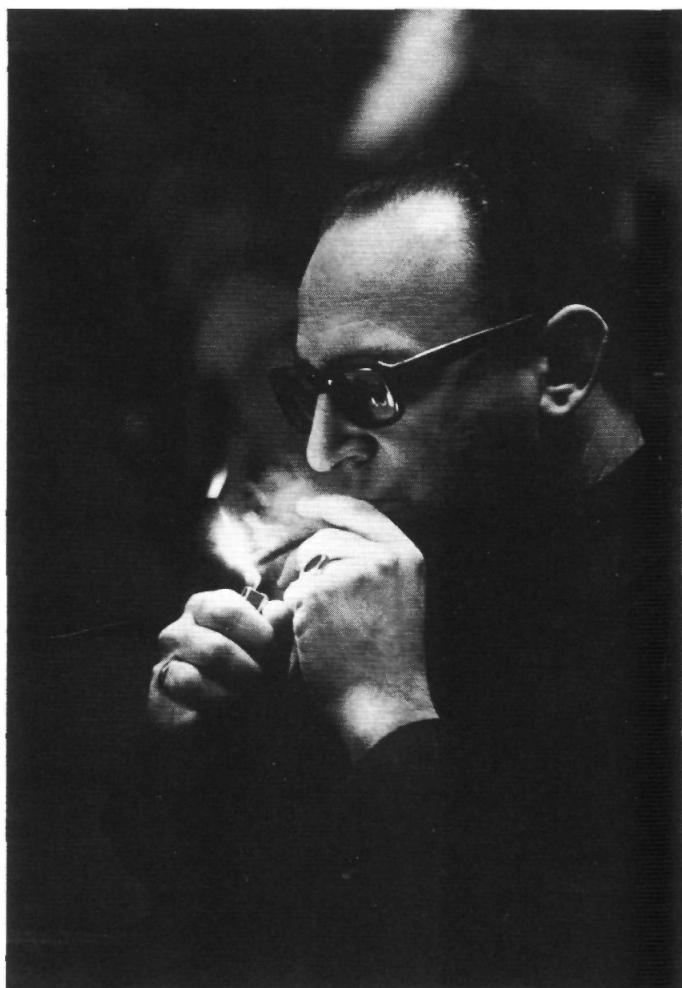


SCHÖNBERG, Moses und Aron – Günter Reich (Moses), Louis Devos (Aron) u. a.; Chor und Sinfonieorchester des Österreichischen Rundfunks, Michael Gielen
Philips 6700084 (2 S 30)

Klangbild: offen, präsent, transparent, Szene 1 geringfügig trocken, voll, unverfärbt, ausgewogen, räumlich
Fertigung: zum Teil deutliche Knack- und Knistergeräusche



„Moses und Aron“-Dirigenten der Schallplatte: Links Hans Rosbaud, der 1954 die erste konzertante Aufführung des Werkes in der Hamburger Musikhalle leitete, unten Michael Gielen, der Dirigent der neuen Einspielung





Die Rede vom Ruf, der jemandem „voraus-eilt“, ist im Falle des Pianisten György Cziffra pointiert in das dynamische Gegenteil zu verkehren: Ihm schleppt sich der Ruf träge voran, so träge, daß er viele Musikinteressierte auch nach fast zwanzig Jahren Konzerttätigkeit außerhalb Ungarns noch nicht erreicht hat. Wer ihn einmal gehört hat, verbleibt oft ratlos, wer ihn des öfteren erlebt hat, kommt kaum umhin, sein Klavierspiel – und über dieses hinaus auch seine sehr persönlich zentrierte Musikalität – zum Außerordentlichsten zu zählen, was heute auf diesem Gebiet zu hören ist. Das rigorose Auseinanderklaffen in der Beurteilung dieses Mannes resultiert – neben Faktoren, die in ihm selbst liegen – aus einer seltsam gebrauchten Mischung von Informationsmangel und Angst, Unordnung in eine seit Jahren gefestigte Künstlerhierarchie eindringen lassen. Die Welt scheint heute nur einen Horowitz zu tolerieren, zu verkraften, einen Über-Virtuosen, einen, dem man musikalische „Geschmacklosigkeit“ in Gestalt von Transkriptionen und pianistischen Jongleurakten verzeiht, dem technischen Perfektion nicht böswillig als musikalisches Defizit angelastet wird. Je klarer man das Phänomen Horowitz zu sehen begann, je mehr man die musikalischen Erträge seines Klavierspiels und die umfassende Wandlung seiner künstlerischen Persönlichkeit zu diagnostizieren begann, desto differenzierter wurde die ehemals üble, schamlos vereinfachende Rede vom Nur-Virtuosen, den man beliebterweise – und vor allem im deutschen Raum – gegen den Nur-Musiker höhnisch auszuspielen bereit ist. Welche Arroganz hinter Äußerungen steckt, die einem Instrumentalisten zwar eine phantastische Technik attestieren, im gleichen Atemzug aber mehr oder weniger unverhohlen Intelligenz

absprechen, wird offenbar, wenn man sich einmal den Weg vor Augen hält, der zur Erreichung eines hohen technischen Standards, zur Erarbeitung eines nach allen oder zumindest einigen Richtungen hin offenen Repertoires zu gehen ist. Es zirkuliert nach wie vor die laxen Annahme, daß von Fehlerquellen gereinigtes Klavierspiel notwendigerweise die Ausschaltung des Kopfes und dessen komplizierter Inneren impliziert. György Cziffra ist unter die Räder solcher Präjudizierung gekommen. Er selbst nimmt das nicht allzu tragisch, obwohl einem Musiker das eine oder andere Werturteil nicht vorenthalten bleibt. Ein Joachim Kaiser formuliert mit beneidenswerter Selbstgewißheit: „Das ‚Klaviervolk‘ schätzt den Ungarn György Cziffra, dem technische Probleme (aber leider auch die Artikulationsprobleme großer, spannungserfüllter Musik) überhaupt kein Kopfzerbrechen bereiten – und der alles gleichermaßen herunterspielt, ohne sich um Aufbau und Gewicht und Gewalt der Musiker zu kümmern“ („Große Pianisten unserer Zeit“, S. 231). Das langte Kaiser, um sich wieder Lieblingen zuwenden zu können. Man sieht exemplarisch, wie da eine intellektuelle Potenz einen Musiker kurzangebunden vom Tisch fegt, der mit rund 40 Schallplatten, einem denkbar weitgespannten Repertoire und einer expansiven Klaviertechnik genügend Anhaltspunkte zur detaillierten Auseinandersetzung gäbe. Das Klaviervolk, das sind offenbar die mit dem schlechten Geschmack, mit Hang zur Sensation, während der Klaviermonarchie über die Zeiten dauernde Werte dingfest macht. Ich bin nach vielen Konzerten, nach einigen, wenn auch sehr fragmentarischen Unterhaltungen mit Cziffra, nach dem Besuch des Cziffra-Wettbewerbs in Versailles und freilich auch durch die Beschäftigung mit

den Schallplatten zu anderen Ergebnissen gekommen. Zu Ergebnissen, die Cziffra keinesfalls als widerspruchslösen Interpreten einschätzen, sondern als einen komplizierten, im Klavieristischen hochgezüchteten, übersensiblen Organismus, der scheu und zuweilen sich selbst im Wege stehend ein heute als altmodisch verrufenes Künstlerideal verkörpert. Cziffras musikalischer Ausgangspunkt war Ungarn; frühe Klavierimprovisationen schon als Kind, der Lehrer Ernst von Dohnanyi, die Musik Franz Liszts. Er spielte später in Bars, bekam zweimal den eigentlich nur für Komponisten gedachten Franz-Liszt-Preis zuerkannt, er verlor wertvolle Zeit während seiner Gefangenschaft, 1956 verließ er schließlich Ungarn und ging zunächst nach Wien, wo sein Debüt im Brahms-Saal erhebliches Furor machte. Paris wurde sein Dominizil, dort lebt er heute als Franzose, aus György machte man Georges. Nun wäre es übereilig, Cziffras Interpretennaturell, soweit man so etwas überhaupt auf einen Nenner bringen kann, dem Französischen, dem Romanischen als auf den Leib geschneidert anzusprechen, um damit eine Grenzlinie zum germanischen Musikverständnis zu erhärten. Wahr ist, daß der Franzose allgemein ein musikalisch lockereres Wertgefüge hat, Musik nicht in unserem Maße dem Ernst, Seriösen zuordnet und durchaus ein zirkensisches Moment der Überraschung, eben die Kapriole, die berauschte Geste, zuläßt, vielleicht dort sogar eher den Musiker erspäht als im strukturell disponierenden Architekten und Reißbrettfanatiker. Nur sind solche mentalen Unterscheidungen Belege spezifischer Reaktionsweisen, aber noch keine Analysen einer interpretatorischen Handhabung. Cziffra jedenfalls konnte seinen Ruf in Frankreich festigen, speziell