

Philippe Entremont



Ein fono forum-Porträt von Wolfgang Schreiber

Ob man Philippe Entremont nach schönem Brauch nicht einfach ein „Phänomen“ nennen sollte? Immerhin gibt es kaum einen Pianisten seines Alters, der sich einer vergleichbaren Schallplatten-Aktivität rühmen dürfte, und was Vielseitigkeit betrifft – ein Diskus-Porträt wäre an Bunt-scheckigkeit von Komponisten und Werken schwer zu überbieten –, darf sich Entremont sogar den „Weltmeistern“ zuzählen. Oder findet man in den Katalogen etwa die „Rhapsody in Blue“ mit Ashkenazy, Darius Milhauds erstes Klavierkonzert mit Gulda? Andererseits allerdings ist es unvorstellbar, daß Barenboim oder Brendel bei Produktionen mitmachen würden, die unter solch schillernden Titeln wie „Moonlight Sonata“ oder „Liebestraum“ eine Kollektion von „best-loved piano pieces“ präsentieren, damit sentimentale Gemüter bei „Clair de lune“ prompt die Augen verderhen...

Seinen Tribut an den breitesten Konsumentengeschmack, der den amerikanischen Markt schonungslos beherrscht als den europäischen, mußte Entremont wohl entrichten, nachdem ihn das amerikanische Publikum samt Musikkritik und „großem Bruder“ CBS in den fünfziger Jahren mit milder Gewalt in ihre Arme geschlossen hatten. Und so stanzte der „sunny-boy“ aus dem französischen Reims ohne viel Federlesens seine Encores à la Träumerei in die schwarzen Scheiben. Wer ihn nur von der Platte kennt, nur als Interpret der Konzerte von Liszt und Grieg über Tschaiowsky, Saint-Saëns bis Rachmaninoff gehört hat, mag ihn eher der Rubrik des virtuos-romantischen Pianisten zurechnen, mit Flair doch ohne spezifische künstlerische Eigenprägung. Noch das neueste Doppelalbum mit „Gemischtem“ von Chopin und Liszt will von diesem Image zehren.

Doch Philippe Entremont war stets auch „ehrvoller“ Taten begierig. So spielte er nicht nur unter Strawinskys eigener Leitung dessen Konzert für Klavier und Bläser, musizierte Mozarts Klavierkonzerte KV 415 und 453 auf Platten, indem er – auf den Spuren von Edwin Fischer und wie heute Barenboim und Anda – vom Flügel aus das Orchester dirigierte, sondern sein

Name tauchte jüngst auch im Zusammenhang mit einer Einspielung von Orchesterwerken Eric Saties auf. Dirigent: Philippe Entremont. „Ich war glücklich, daß ich mit dieser ersten Platte, die ich als Dirigent machen konnte, nicht der herkömmlicheren Musik verpflichtet war, Musik, mit der ich als Pianist bisher immer zu tun hatte“, meint Entremont im Gespräch. Ihm genügt es durchaus nicht, das heutzutage festgefahrene Repertoire aller Konzertsäle gleichmütig abzuwickeln; ebenso reizt es ihn, weniger ausgetretene Pfade der Programmgestaltung zu suchen. Entremont, so scheint es, ist heute nicht mehr nur – wenn er es je war – der in allen Sätteln pianistischer Bravour gerechte Allroundvirtuose, als der ihn der Schallplattensammler von Klaviermusik des 19. Jahrhunderts mehr oder weniger ansehen muß. Die persönliche Begegnung mit ihm in Probe, Konzert und Gespräch, kam dabei fast einer Entdeckung gleich.

In Wien hatte sicherlich niemand damit gerechnet, daß Entremonts Erscheinen bei den diesjährigen Festwochen zu mehr als einem Routine-Erfolg führen würde, denn das Konzert am 6. Juni mit dem Sinfonieorchester des Österreichischen Rundfunks unter seinem Chef Milan Horvat entbehrte, neben den Auftritten der Wiener Philharmoniker und Symphoniker, des RSO Berlin und Pultcelebritäten wie Böhm, Kubelik, Maazel jeglichen festlichen Sonderglanzes. Entremont –? Der Name war einem nur von den Schallplatten her geläufig. Doch gestaltete sich seine Interpretation der beiden „ungleichen Zwillinge“ von Ravel, nimmt man die Zurückhaltung des Wiener Publikums bei Erstbegegnungen mit auswärtigen Musikern als Maßstab, dennoch zu einem veritablen Triumph. Da musizierte jemand mit großem pianistischen Können, empfindsamer und doch kristallklarer Tongebung; es saß einer am Klavier, dessen persönliche Präsenz und Ausstrahlung sozusagen mit Händen zu greifen waren. Entremont hatte den falschen Ruf, der ihm vorausgeeilt war, hatte die Skepsis schnell und gründlich besiegt und dankte am Ende dem jubelnden Publikum, indem er als Zugabe ein Couperin-Solo mit hinreißender klanglicher Noblesse und Poesie hervorzauberte. Wer ist dieser fabelhafte Franzose, wollten nun alle wissen, während er selbst bereits mit dem Generalsekretär des Konzerthauses über einen nächsten Wiener Termin verhandelte.

Im traditionsreichen Sacher-Hotel hinter

der Staatsoper hatte ich mich zwei Tage vor dem Konzert mit ihm zu einem „Interview“ verabredet. Ich kannte ihn nur von einem alten, milchgesichtigen Foto, das wegen seiner unschuldsvollen Augen viele Plattentaschen zierte, und war nicht wenig überrascht, als ein großer und schlanker, unverblümt selbstsicher wirkender Mann mich begrüßte, der ohne alle Allüren auf die Welt gekommen zu sein schien. Die zweite Überraschung war diese: Entremont ist bereits auf den ersten Blick der „typische“ Franzose, locker und charmant im Formulieren, ein Kenner und Liebhaber von Paris (wo er mit Frau und Töchterchen sein Domizil aufgeschlagen hat). Den „sunny-boy“, scheint es, hat es tatsächlich nie gegeben. 1934 als Sohn einer Pianistin und eines Operndirigenten in Reims geboren, begann Entremont schon früh mit seiner musikalischen Ausbildung, lernte, neben dem Klavierunterricht seiner Mutter, durch den Vater fast die gesamte Orchester- und Kammermusikliteratur kennen und landete schließlich, als sein Klaviertalent nach höherer Anleitung rief, bei der berühmten Marguerite Long in Paris, bei der er zwei Jahre lang studierte, bis man ihn ins Conservatoire aufnahm. Hier gewann er in kurzen Abständen verschiedene Preise und erhielt mit sechzehn Jahren den „Lauréat“ beim internationalen Long-Thibaud-Wettbewerb; bereits ein Jahr später eroberte er sich den ersten Preis beim Brüsseler Concours der Königin Elisabeth von Belgien. Eine glänzende Konzertkarriere nahm ihren Anfang, im Januar 1953 hatte er auch in Amerika auf Anhieb großen Erfolg. Schmeichelhafte Pressestimmen, die zuweilen das Epitheton „genial“ nicht scheuten, empfahlen Entremont in alle Konzertsäle der Welt, wo er inzwischen seit vielen Jahren, wie es so schön heißt, „zu Hause“ ist.

Daß die künstlerische Physiognomie des heute 37jährigen entschieden mehr Züge trägt, als man sie von einem reisenden Virtuosen seines Alters gewohnt ist, gehört zu den interessantesten Entdeckungen des Gesprächs. Welche Werke er am liebsten vorträgt? Mozart, Bach (und natürlich Chopin). Vor allem zu Mozart scheint Entremont sich eines (auf höherer Ebene) unkomplizierten, von keinerlei stilistischen Skrupeln getriebenen Verhältnisses zu erfreuen. Interpretationsprobleme? Für den „wahren“ Musiker, der natürliches Empfinden und Spontaneität mitbringe, sei Mozart die herrlichste und deshalb „leichteste

Sache von der Welt". Da Entremont ein Mann des „understatement“ ist, spricht er nicht von den Schwierigkeiten, von der harten Arbeit und dem Leistungsdruck seines „Berufs“, sondern meint auf die Frage nach den Problemen des Ravel-Konzerts für die linke Hand, indem er mit den Augen zwinkert, das heikelste sei doch wohl die Passivität der rechten Hand, mit der er niemals wisse wohin. Kommt jedoch die Rede auf „Kollegen“ und deren Interpretationen, gerät man mit Entremont leicht ins Fachsimpeln, denn er kennt sie fast alle, kennt ihre Schallplatten. Unter den jüngeren schätzt er Vladimir Ashkenazy am höchsten ein. Vielen seiner Gleichaltrigen fehle es in erster Linie an der allen zehn Fingern gleichmäßig antrainierten Kraft eines substanziellen und doch farbigen Anschlags, was sich in einer gewissen „Oberflächlichkeit“ des Passagen- und Laufwerkspiels zeige, außer Entremont zum rein Pianistischen. „Erlauchte“ Namen fallen in die Diskussion, Serkin, Horowitz, Arrau, Kempff; und dann Schnabel, Cortot, den er selbst noch oft gehört hat, ohne aber sein Schüler gewesen zu sein, und den er einen „großen Besessenen“ nennt; Entremont mimisches Talent erprobt sich unterdessen mit einer Nachahmung von Cortots Baßverdoppelungen im Schumann-Konzert, was er mit Singen und imaginären Oktavgriffen kommentiert. Aufschlußreich, wen er – eine notorisch gestellte Frage – als „künstlerisches Vorbild“ akzeptieren könnte; es ist Artur Schnabel. Die Vielseitigkeit des großen Polen, seine Vitalität in Verbindung mit einem äußerst empfindlichen Sensorium (vom „savoir vivre“ dieses Lebenskünstlers gar nicht zu reden) – sie scheinen ihm des „Nacheifers“ wert.

Seit einiger Zeit beschäftigt sich Entremont mit den Problemen des Taktstocks. Das Klavier bleibt zwar sein Vorzugsinstrument, doch schon denkt er daran, die mit der Saiten-Einspielung angefangene Linie weiterzuverfolgen, denkt dabei an Werke von Chabrier, Fauré, Franck und andere im heutigen Konzertbetrieb verwaiste Namen. Mit dem Dirigieren hat es jedoch keine Eile, und so gehört beileibe noch keine Mahler-Sinfonie zur Wunschliste, obwohl man sich mit Entremont über Mahler, dessen Musik er nicht nur liebt, sondern auch in detail zu kennen scheint, sofort und mit Verve verständigt. Es wundert da kaum noch, daß er besonders gern mit Leonard Bernstein zusammenarbeitet. Doch freut er sich schon jetzt auf seine nächste Schallplatte mit Pierre Boulez („der größte lebende Dirigent“) und dem Cleveland-Orchester (Schumann-Konzert, Ravel-Konzert für die linke Hand).

Nicht viele werden wissen, daß Entremont sich mit Christian Ferras zusammengetan hat, um die Violinsonaten „von Bach bis Brahms“ zu erarbeiten, daß er ferner in Ravels Geburtsort bei Saint-Jean-de-Luz (Maurice-Ravel-Institut) einen Klavierkurs leitet, der ausschließlich dem „genius loci“ gewidmet ist. Daß die Lehrtätigkeit ihn innerlich beschäftigt, beweisen seine sehr kritischen Äußerungen zu aktuellen Fragen der Musikerziehung, besonders im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Musik, deren elitären Entwicklung in die Isolation mit „éducation“ des Publikums zu begegnen sei.

Philippe Entremont pafft weiter an seinem Zigarillo und ist nach länger als einer Stunde ernsthaften Gesprächs, aber auch zwanglos heiteren Wortauswechsels noch immer von sprühender Lebendigkeit, ist überhaupt ein – nehmt alles nur in allem! – „gran simpaticone“, wie der Italiener sagt. Und als ich ihn zusammen mit ein paar Leuten vom Fach am nächsten Morgen bei der Probe zum erstenmal „live“ hörte, waren wir uns einig, einen bedeutenden Pianisten und Musiker kennengelernt zu haben. Sein Wiener Erfolg kam da nicht von ungefähr.

... sondern für das Leben!

Anno 1835 erschien ein „Musikalisches Conversations-Lexicon“ von August Gathy. Überzeugt davon, dass die tiefen, oft weit über den engeren Kreis der Musik hinausreichenden Einsichten des Verfassers bis heute nichts von ihrem Wert verloren haben, ja oft noch viel tiefer nachempfunden werden können als zu der Altvorderen Zeiten, veröffentlichten wir hier einige Stichworte aus dieser „Encyclopädie der gesamten Musik-Wissenschaft für Künstler, Kunstfreunde und Gebildete“ zu Nutz und Frommen der Gegenwart.

Bravo

Vortrefflich. Ein Beifallsruf, mit welchem die Italiener den Künstlern ihr Wohlgefallen über gelungene Leistungen öffentlich zu erkennen geben. . . . Aber auch demjenigen frühern Meister wird zuweilen ein lautes Bravo gebracht, an welchen bei der Aufführung einer neuen Oper einzelne Stellen erinnern. . . . So würden die Italiener im Freischütz vielleicht rufen: Bravo Beethoven!, im Vampyr: Bravo Carlo Maria etc. . . .

Castrat

Künstlicher Sopran. Einer der die Virilstimme eingebüsst und höchstens vor Gericht zeugen kann. . . . Seltsam genug soll die dabei zu vollziehende Operation von der Königin Semiramis eingeführt worden sein. Die Ideenfolge oder der Gang der Betrachtungen, der die Hochselige auf dergleichen Resultate geleitet haben mag, ist nicht leicht historisch wieder herzustellen. . . . Wie in Deutschland jede auch noch so lächerliche Mode, so musste auch diese mitgemacht werden, mit dem Unterschiede jedoch, dass die trillerierenden Weibmänner nicht hiererkünstelt, sondern kunstfertig für schweres Geld aus Italien bezogen wurden, weshalb auch Schubart in seinem Unwillen über solche Entwürdigung der Menschennatur ausruft: „Heil unserem Vaterlande, dass wir zwar Castraten belohnen aber keine machen“. . . . Eine detaillierte Beschreibung der Operation ist nachzuschlagen in „Pope's essay on man, übersetzt und mit Erläuterungen herausgegeben zum Besten des Frauenvereins“.

Componaster

Tondichterlinge, schlechte Tonsetzer, deren Zahl Legion. Componaster, Trommelhelden und Notenfresser, die unvermeidliche Trias, wechselseitige Erzeugerin und Erzeugniß unserer in Kunst-luxus bis zum Überdruß schwelgenden und an Schwäche aus Überreiz kränkelnden Zeit. Die höchst löbliche Zensur, die sich begnügt, einem die wenigen guten Gedanken zu streichen, um die vielen schlechten gutheissen zu können, sollte sich endlich auch mal über das Musikfach hermachen und umgekehrt verfahren.

Detoniren

Im Singen aus dem rechten Tone weichen; abtönen, falsch singen. Nach Rousseau gibt es zweierlei Sänger, die nie detoniren; diejenigen, die mit einem richtigen Gehör begabt sind, und Andere, die nie aus dem rechten Tone weichen, weil sie überhaupt nie hineinkommen.

Dreistigkeit

So wie für jeden gebildeten Mann, der sich nicht in seine vier Pfähle verschließen, sondern das Vergnügen des geselligen Umgangs genießen will, eine gewisse freie Bewegung ein notwendiges Erfordernis ist, umso unerlässlich ist es für jeden Sänger und Instrumentalisten, der öffentlich aufzutreten gesonnen ist, sich einer edlen Dreistigkeit zu befleißigen; worin es denn auch Manchem, mehr als in Spiel und Sang, zu einer bewundernswürdigen Virtuosität zu bringen gelungen ist.

Einbildungskraft

Das schöpferische Vermögen des Geistes, selbstthätig Bilder und Ideen in sich zu erzeugen. (Wird beim Componieren sparsam gebraucht). Bei jungen Polygraphen (Bousilleurs) das Vermögen sich einzubilden, sie seien was Rechtes, wenn sie 30 Nummern, sage opus 30 edirt haben. Siehe: Dünkel.

Falsch

Bedeutet in der Musik das Unreine, Fehlerhafte, Unwahre. Wenn die Sängerin N. N. schmunzelnd fragt, wie sie denn heute gesungen, und man antwortet der Wahrheit gemäß: falsch, so ist man ein ungeschliffener Wicht, und wenn sich überall auch in der Intonation, im Tacte, im Gesang überhaupt die Abweichungen vom Richtigen auf das Zudringlichste bemerkbar gemacht haben. . . .

Organ

In der Gall'schen Gehirn- und Schädellehre wird angenommen, dass jeder von den im grossen Gehirnganglion vorkommenden. . . . Nervenstreifen als Organ einer besonderen Geistesrichtung anzusehen sei. . . . Auch für den Tonsinn nimmt Gall einen eigenthümlichen Sitz an, und zwar bestimmt er die Stelle desselben in einem Schwung über dem äusseren Augenwinkel gegen die Schläfe. . . . Er findet dieses Organ auch bei den Thieren, vorzüglich bei den Singvögeln sehr hervorstechend. . . . den Affen hingegen und vielen musikalischen Zierraffen fehlt es ganz. . . . Dass übrigens das Musikorgan die vordere Hälfte jener Halbcirkellinie einnimmt, deren hintere Hälfte dem Organ des Diebessinnes correspondirt, ist bemerkenswerth, und erklärt die vielfältigen Reminiscenzen aus fremden Werken zur Genüge.