

Einführung in die Ausstellung „Faszination Klavierwelten“ (Lübeck 21. Januar 2019)

Wolfgang Rathert (Berlin/München)

Meine sehr geehrte Damen und Herren,

es ist mir eine große Freude und Ehre, in Lübeck an einem Ort sprechen zu können, der als Sitz einer der renommiertesten deutschen Musikhochschulen und des Johannes Brahms-Instituts in besonderem Maß für die Präsentation einer Ausstellung prädestiniert ist, die sich dem Thema des Klaviers widmet. Der Fokus der Ausstellung *Faszination Klavierwelten* ist, wie ihr Untertitel „Jenseits des Mainstreams“ verrät, speziell und vielleicht auch ein wenig provozierend – es geht darum, vom Gewohnten und Bekannten, das unser Musikleben, unsere Rezeption und Konsumtion von sogenannter klassischer Musik nach wie vor dominiert, den Blick auf die unbekannteren Pfade zu lenken. Dies sind Pfade, die Jahrzehnte vom Gras dieser eingefahrenen Rezeptionsgeschichte überwuchert waren, um an den Titel von Leos Janaceks wunderbaren, ebenfalls viel zu selten zu hörenden Klavieryklus *Verwachsene Pfade* von 1905 zu erinnern. Bei der Konzeption dieser Ausstellung ging es uns – Peter Froundjian, meinem verehrten Partner und dem Gründer des maßstabsetzenden Festivals *Raritäten der Klaviermusik in Husum*, und mir – freilich nicht darum, den Mainstream bloß plump zu kritisieren oder zu attackieren. Vielmehr war es unser Ziel und Wunsch,

durch die Begegnung mit anderen Aspekten der Geschichte der Klaviermusik und des Klavierspiels auch den Blick auf das Bekannte und Vertraute zu schärfen und zu verändern. Die Ausstellung hätte viel erreicht, wenn die Besucher – ganz gleich, ob als interessierter Laie oder professioneller Interpret – nach Besuch der Ausstellung einen differenzierteren Blick für die Fülle der Phänomene und den Reichtum der Landschaft der Klaviermusik werfen würden. Wäre es nicht ein Gewinn, wenn die nächste interpretatorische oder hörende Auseinandersetzung mit einer Beethoven-Sonate, einem Scherzo Chopins oder einem Intermezzo Brahms' in einem reicheren Kontext erfolgen könnte, um damit den intellektuellen und emotionalen Genuss dieser Meisterwerke zu steigern? Wir meinen, dass der Zugang zu vertrauter, oft allzu vertrauter und zu klingender Münze verkommener Musik auf diese Weise enorm bereichert werden kann, eine Bereicherung, die eigentlich jeglicher Musikerfahrung zuteil werden sollte. Musik ist beides – eine emotionale, „von und zu Herzen gehende“ Angelegenheit (wie Beethoven sagte), und eine des Verstandes, vor allem aber der Freude an der Vergegenwärtigung von den Zusammenhängen, die Musikgeschichte als beständigen Dialog zwischen Werken schafft. Denn das Komponieren – das mit dem Spielen und Hören eine Trias bildet – ist nichts anderes als ein Vorgang, bei dem ein Komponist, ob bewusst oder unbewusst, unaufhörlich Verbindungen knüpft und innere Auseinandersetzungen mit den Ideen anderer führt.

Dieser Beziehungszauber wird noch deutlicher, wenn man einmal den vermeintlich unangreifbaren, höchst bequemen Olymp der Hochkultur verlässt und davon absieht, fortwährend den Höhenkamm der Meisterwerke anzubeten oder zu besteigen, während die Hänge und Täler – um im Bild zu bleiben – vernachlässigt werden. Was es heißt, nur noch Größe als Maß und Messlatte anzuerkennen, zeigt sich in einem berühmten Ausspruch Brahms. 1870 teilte er seinem Freund, dem Dirigenten Hermann Levi, brieflich mit, dass die Komposition seiner Ersten Symphonie ihn zur Verzweiflung treibe: „»Ich werde nie eine Symphonie komponieren! Du hast keinen Begriff davon, wie es unsereinem zu Mute ist, wenn er immer einen Riesen hinter sich marschieren hört.« Die Riesen, die er hinter sich marschieren hörte, waren Beethoven, Schubert und Schumann, aber Brahms brachte im Grunde nichts anderes als die Binsenweisheit zum Ausdruck, dass jedes neue Werk auf Wegbereitern beruht, denen es am Anfang ihrer eigenen Laufbahn ja auch nicht anders erging. Gipfel und Grund, Berg und Tal sind also höchst relative Begriffe.

Der amerikanische Philosoph Ralph Waldo Emerson (1803-1882), dessen Schriften Brahms' Freund Hermann Grimm zur selben Zeit erstmals ins Deutsche übersetzte, hatte 1859 in seinem Essay *Quotation and Originality* (auf Deutsch vielleicht am besten mit „Anverwandlung und Originalität“ zu übersetzen) diese Erkenntnis aus einer allgemeinen Perspektive heraus so formuliert:

„Alle Dinge sind im Fluss. Es ist unvermeidlich, dass wir der Vergangenheit verpflichtet sind. Wir werden durch sie ernährt und geformt. Die alten Wälder zerfallen, damit neue entstehen können. Die alten Lebewesen überließen ihre Körper der Erde, um durch chemische Umwandlung eine neue Art zu formen, und jedes Individuum ist nur die momentane Erscheinung dessen, was gestern ein anderes war, und es wird morgen zu einer dritten Art gehören. Dasselbe gilt in geistigen Dingen. Unser Wissen ist das angehäuften Denken und die angehäuften Erfahrung unzähliger Geister: unsere Sprache, unsere Wissenschaft, unsere Religion, unsere Meinungen und unsere Fantasien haben wir geerbt. Unser Land, unsere Gesetze und Gewohnheiten, unsere Ziele und unsere Ansichten vom Guten und Schönen – all das haben wir nicht wiederhergestellt, sondern wir fanden es bereits vor; wir zitieren es lediglich.“¹

Auch wenn wir Emersons idealistischen und optimistischen Standpunkt einer permanenten, dem Fortschritt der Welt dienenden Transformation von Genen und Ideen angesichts des gegenwärtigen Zustands der Menschheit Welt wohl nicht teilen werden, so bleibt doch sein Gedanke zwingend, dass es zwischen

¹ „All things are in flux. It is inevitable that you are indebted to the past. You are fed and formed by it. The old forest is decomposed for the composition of the new forest. The old animals have given their bodies to the earth to furnish through chemistry the forming race, and every individual is only a momentary fixation of what was yesterday another's, is to-day his, and will belong to a third to-morrow. So it is in thought. Our knowledge is the amassed thought and experience of innumerable minds: our language, our science, our religion, our opinions, our fancies we inherited. Our country, customs, laws, our ambitions, and our notions of fit and fair, -- all these we never made, we found them ready-made; we but quote them. »

Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, zwischen dem Kleinsten und dem Größten, dem Berühmten und dem Vergessenen, eine ganz enge und ursächliche Beziehung gibt. Niemand hat den Anspruch auf absolutes Wissen, sondern wir alles sind von Überlieferungen abhängig – und diese Traditionen sollten, wie Gustav Mahler sagte, sich nicht in Anbetung der Asche erschöpfen, sondern die Weitergabe des Feuers sein. Sicherlich gibt es in der Musikgeschichte schier unfassbare musikalische Genies, die vom Himmel auf die Erde gefallen scheinen, wie Mozart, Mendelssohn Bartholdy oder Erich Wolfgang Korngold. Doch schon bei der Vergegenwärtigung der musikalischen Sozialisationen des jungen Beethoven oder Schubert wird klar, dass diese als „Klassiker“ verehrten Komponisten sehr viel von anderen lernten. Ihre Begabung bestand auch darin, äußere Impulse und Anregungen wie ein Schwamm aufzusaugen und in ihre eigene Ausdruckswelt zu überführen. Doch hätten sie das ohne ihre Vorbilder, Anreger oder Konkurrenten, die der Vergessenheit anheimfielen in gleicher Weise erreicht? Denken wir an Antonín Reicha, Beethovens Bonner Jugendfreund, dessen kompositorisches und musiktheoretisches Werk voller Überraschungen ist und geradezu avantgardistische, ja prophetische Züge trägt. Reicha ist erst in den letzten Jahrzehnten von findigen Musikern und dann auch von der Musikwissenschaft wiederentdeckt worden, obwohl kein geringerer als Carl Czerny Reichas monumentale Kompositionslehre Anfang der 1830er Jahre ins Deutsche übersetzt hatte. Dabei war Reichas europäische Bedeutung enorm,

denn aus seinem Unterricht als Kompositionslehrer am Pariser Conservatoire gingen mit Berlioz, Liszt, César Franck und Charles einige der einflussreichsten Komponisten des 19. Jahrhunderts. Doch wer außer einigen Spezialisten kennt die Werke von Jan Vaclav Vorišek, der bei Vaclav Jan Tomašek und Johann Nepomuk Hummel in Wien studierte und 1822 die ersten Klavierstücke veröffentlichte, welche den Namen „Impromptus“ tragen? Und hören wir sie, stellen wir fest, dass ihre musikalische Individualität und Originalität den weltberühmten Stücken Schuberts wahrlich nicht nachsteht. Wer will hier das ästhetische Werturteil fällen, die eine Musik sei „größer“ oder „wertvoller“ als die andere? Der berühmte Münchner Musikologe Alfred Einstein warnte in seinem immer noch höchst lesenswerten Buch *Größe in der Musik*, das er 1941 im amerikanischen Exil schrieb, vor der „Versteinerung“ großer Werke, die in den Moment, wo sie Klassiker geworden sind, uns innerlich nichts mehr angehen, so wie das zum 1000. Mal gehörte 3. Klavierkonzert Rachmaninows, dessen Aufführung oft nur noch einem Götzendienst der Virtuosität huldigt und dem Kalkül der Konzertveranstalter genügt. Aber Einstein wie auch darauf hin, dass Schubert noch Jahrzehnte lang nur als eine Wiener Lokalgröße gegolten hätte, wenn Schumann in seinen Rezensionen und Liszt in seinen Transkriptionen sich nicht für sein Werk eingesetzt hätten. Einstein scheute sich auf der anderen Seite nicht, Brahms einen Philister zu nennen, der in seinen patriotischen Werken seine Fahne nach dem politischen Wind der Reichsgründung gerichtet habe. Und er

fuhr fort: „Das Problem der Größe des Johannes Brahms war, dass er kein Revolutionär ist wie Wagner, sondern ein Spätling und Nachgeborener, und dass er das weiß. Er weiß, daß er spät und vielleicht zu spät gekommen ist. Und seine Größe besteht darin, dass und wie er dieser Situation Herr geworden ist.“² Das anfangs von mir zitierte Bild von den marschierenden Riesen, die er hinter sich höre, bekäme dann einen anderen Sinn: Ein Künstler stellt sich der von Emerson konstatierten Abhängigkeit, er weicht dieser Erkenntnis nicht aus, er versucht nicht – wie Liszt, Berlioz und Wagner – ein Neues um des Neuen (oder um einer neuen Gesellschaft) willen zu schaffen. Einstein sah das Problem der Größe als eines, das im 19. Jahrhundert in der Musik zum Thema wurde und, so könnte man überspitzt sagen, drei extreme Typen hervorbrachte: den versteinerten Klassiker, den geschichtsblinden Revolutionär oder den wankelmütigen Nachzügler. Und noch ein vierter Typus wäre hinzufügen, der sogenannte Wegbereiter, der zwischen dem Vergangenen und dem Zukünftigen vermittelt, ohne selbst „Gegenwart“ zu erlangen.

Als ein solcher Wegbereiter ist Ferruccio Busoni bezeichnet worden, über dessen Erscheinung als Musikdenker, Komponist, Interpret und Herausgeber auch fast 100 Jahre nach seinem Tod immer noch keine Einigkeit besteht. Gewiss, sein Klavierwerk liegt mittlerweile dank des Einsatzes des Pianisten Wulf Harden weitgehend auf CD vor, und kein Geringerer als Marc-André Hamelin hat das

² *Größe in der Musik*, S. 76

monumentale Klavierkonzert op. 39 auf Konzertsälen in der ganzen Welt vor einem begeisterten Publikum gespielt. Aber hat sich Busoni im Konzertsaal durchgesetzt, ist er zum Bestandteil des vielbeschworenen „Kanons“ großer Musik geworden? Die Antwort muss weiterhin „nein“ lauten, und wir können uns fragen, warum dem Publikum große Teile seines Klavierwerks weiterhin vorenthalten werden. Die manuellen Herausforderungen seiner Klaviermusik, die früher immer geltend gemacht wurden, können es angesichts des Niveaus heutiger technischer und musikalischer Standards nicht sein. Und die staunenswerte stilistische wie musiksprachliche Breite seiner Werke – einschließlich der Transkriptionen – sollte eigentlich für jeden Pianisten etwas bereit halten, seien es virtuose Leckerbissen in der romantischen Tradition oder kühne Werke an der Grenze zur Neuen Musik. Und doch ähnelt es einem Hauptgewinn im Lotto, um etwas davon im regulären Konzertbetrieb zu hören; es bleibt dem Interessierten am Ende nichts anderes übrig, als nach Husum fahren, um zu realisieren, was einem da entgeht. Und Busoni, aus dessen Berliner Schülerschar – nicht anders als bei Reicha ein Jahrhundert zuvor – wegweisende und zum Teil weltberühmte Komponisten der Musik des letzten Jahrhunderts wie Kurt Weill, Vladimir Vogel und Stefan Wolpe hervorgingen – ist ja kein Einzelfall: Wir können auch an Emmanuel Chabrier denken, dem ebenfalls die undankbare Rolle des Wegbereiters zufiel; ohne sein hoch-originelles Klavierwerk wäre die Klaviermusik von Ravel und Poulenc wohl auch anders ausgefallen.

Es ist an dieser Stelle nicht möglich, Ursachenforschung zu betreiben, doch darf der Hinweis erlaubt sein, dass es wesentlich in der Verantwortung und Hand der Klavierpädagogen an den Musikhochschulen liegt, diesen Zustand zu ändern und damit eine junge, neugierige und vor allem internationale Generation von Pianistinnen und Pianisten zu ermuntern, sich abseits der ausgetrampelten Wege in die so vielgestaltige Landschaft der Klaviermusik hineinzuwagen. Der exemplarische instruktive Wert, den Säulen des „Kanons“ wie das Wohltemperierte Klavier oder die Chopin-Etüden haben, wird dadurch ja nicht infragegestellt. Zudem ist es für Lehrer und Schüler nie leichter als heute – im digitalen Zeitalter – gewesen, sich auf Entdeckungsreise zu begeben. Tonnen von Noten-Material stehen in der Petrucci Library bereit (wenn auch nicht in neuen Ausgaben), und Youtube bietet uns ein vor zehn Jahren noch unvorstellbares Schlaraffenland an Audio- und Video-Aufnahmen auch von sogenannten „Raritäten“, zudem vielfach in historischen Aufnahmen großer Pianistinnen und Pianisten der Vergangenheit bis in das goldene Zeitalter des Klavierspiels vor dem Ersten Weltkrieg hinein; und das, was man gerade aus diesen Aufnahmen lernen kann, ist wohl gar nicht hoch genug einzuschätzen. Möglicherweise ist diese erschlagende Fülle aber sogar wieder ein Problem geworden, denn sie kann uns natürlich allzuleicht erst orientierungslos machen, dann in hilflose Passivität umschlagen und schließlich dazu führen, beim Gewohnten und Bekannten zu bleiben. Es wird interessant sein, in den nächsten Jahren zu beobachten, wie sich

vor allem asiatische Pianistinnen und Pianisten zu diesem Repertoire verhalten werden: Sie sind über das Stadium der bloßen Imitation westlicher Standard-Programme und Pianisten inzwischen weit hinausgewachsen und haben möglicherweise die Unbefangenheit, sich so frei jenseits des Mainstreams zu bewegen, wie es das Modell Husum seit nunmehr 32 Jahren exemplarisch vormacht.

Für den Musikhistoriker ist auch noch eine andere Ursache erkennbar, die an dieser Stelle nicht verschwiegen werden soll und die auch implizit die Intention der Ausstellung geprägt hat. Die Ausstellung will an eine musikalische Kultur anknüpfen, für die der Austausch zwischen den verschiedensten ästhetischen Richtungen eine grundlegende Voraussetzung ihres Tuns und

Selbstverständnisses, auch wenn damit zahlreiche Konflikte verbunden waren.

Stefan Zweig bezeichnete diese Kultur in seinem letzten Buch die „Welt von gestern“, deren Ende er mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs gekommen sah.

Wir können heute, gerade im Blick auf das Jahr 1918 und die faszinierende Kultur der Weimarer Republik, wohl sagen, dass Zweig den 1920er Jahren unrecht tat.

Denn diese waren, jedenfalls in den meisten westeuropäischen Ländern und am Anfang auch in der jungen Sowjetunion, trotz oder gerade wegen der

katastrophalen Folgen des Kriegs von der Anstrengung gekennzeichnet, die kulturelle Vielfalt zu einem wichtigen Werkzeug der Völkerverständigung und

einer humanistischen Gesellschaft zu machen; und an der Geschichte der Neuen

Musik in Deutschland und Frankreich sehen wir, dass erst unter den Bedingungen der Demokratie eine offene und breite Auseinandersetzung mit verschiedenen kulturellen Traditionen möglich wurde. Im Jahr 1933 ging nicht nur die Weimarer Republik zugrunde – als demokratisch legitimierte oder kaschierte Machtübernahme, nicht als Machtergreifung –, sondern auch ein Bewusstsein für kulturelle und ästhetische Differenzierung. Die Musik war davon besonders betroffen, denn es folgte ein beispielloser „brain drain“ vor allem jüdischer Musiker, von dem sich das deutsche Musikleben vielleicht nie wieder erholt hat. In jedem Fall war es das Ende eines Musiklebens, dessen Reichtum wir heute nur noch durch das Studium der Tageszeitungen dieser Jahre und der in ihnen abgedruckten Konzertprogramme erahnen können. Walter Giesecking, der aufgrund seines einmaligen Gedächtnisses ein unfassbares Repertoire von 5.000 Werken beherrscht haben soll, setzte in den Zwanziger Jahren auf seine Programme ständig Novitäten zeitgenössischer Komponisten aus verschiedensten Ländern. Er wurde in dieser Vielfalt noch übertroffen von Eduard Erdmann, der in der Berliner „Neuen Musikgesellschaft“ und auf den Donaueschinger Musiktagen Werke von Schönberg, Berg, Webern, Busoni, Bartók, Haba, Jarnach, Krenek, Schnabel, Nielsen, Ladislav Vycpálek, aber auch Kuhnau und Alkan spielte. Doch sein Repertoire reichte noch weiter: Es begann mit Komponisten aus der Frühzeit der Tastenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts wie Byrd, Froberger, Kerll und Scheidt und ging über Sonaten von E.T.A. Hofmann, die Jugendsonaten Felix

Mendelssohns Bartholdys und das Klavierkonzert von Hermann Goetz bis hin zu den damals noch ganz unbekanntem *Bildern einer Ausstellung* Modest Mussorgkys. Das Prelude Des-Dur des heute ebenfalls fast vergessenen, zu Lebzeiten höchst angesehenen Stephen Heller war seine Lieblingszugabe, und gewiss wird der musikalische Polyhistor Erdmann auch die Werke Theodor Kirchners gekannt haben, die heute abend hier erklingen.

In dem 1920 in der Zeitschrift *Melos* veröffentlichten Beitrag „Moderne Klaviermusik“ gab Erdmann einen glänzenden, freilich auch polemischen Überblick der Klaviermusik seit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts – er unterschied nun nicht zwischen „großen“ und „kleinen“ Werken bzw. Meistern, sondern zwischen zwei grundsätzlichen Zugängen zum Klavier. Auf der einen Seite konstatierte er eine Kultivierung des Instruments und ein beständiges Streben der Komponisten nach „Verfeinerung und Differenzierung seiner koloristischen Möglichkeiten“, an deren Ende er die Musik von Debussy sah. Auf der anderen Seite wurde das Klavier für Erdmann zum „Material für den Rhapsoden“, zum Mittel, „seelisch-klangliche Vorstellungen“ und Ausdruckszustände festzuhalten, die schließlich zu einer Verschmelzung von kompositorischem, schöpferischem und interpretatorischen, nachschöpferischen Vorgang führten. Hier bildete für ihn die Musik Arnold Schönberg und des Kreises der Wiener Schule den Höhepunkt

der neueren Klaviermusik, während er die späte Klaviermusik Alexander Skrjabin als einen Verfall, ein planloses Hindämmern empfand.³

Ich habe Sie auf diesen bemerkenswerten Text Erdmanns hingewiesen, weil er uns zeigt, wie jenseits von unhinterfragten Einteilungen und Klischees in „kanonische“ und „nicht-kanonische“ Werke andere Zugänge zur Klavierliteratur gefunden werden können, die uns helfen, Entwicklungen und Fragestellungen zu verstehen. Ich weiß nicht, wie Erdmann die Klaviermusik eines Louis Moreau Gottschalk eingeordnet hätte – als naiv, frech, effekthascherisch, oberflächlich oder vielleicht doch als einen innovativen Versuch, das Klavier zum Medium gänzlich neuer stilistischer und klanglicher Welten zu machen, durch die es die Klänge eines Banjos imaginieren oder den Hörer in den Zauber einer kreolischen Nacht entführen kann. Da Erdmann auch die Werke Alkans spielte, nehme ich an, dass ihm diese neuartige ästhetische Heteronomie zumindest nicht fremd gewesen wäre. Von Busoni sagte er, dass sein Schwerpunkt nicht in der schöpferischen Erfindungskraft, sondern in seiner schaffenden Intelligenz, seinem psychischen Sonderleben und seiner klangkombinatorischen Phantasie läge. Er habe sein Stärkstes in „katholischer Mystik, spukhafter Phantastik und resignierender Stille“ gegeben. Das klingt beinahe schon so, als habe Erdmann in Busoni auch den Wegbereiter Olivier Messiaens geahnt.

³ In: *Begegnungen mit Eduard Erdmann*, Darmstadt 1968, S. 229-235.

Warum soll es uns nicht wieder möglich sein, Klaviermusik wieder so phantasievoll und neugierig zu erfahren, wie Eduard Erdmann es vor 100 Jahren tat, beim Aufbruch der neuen Musik in unbekannte Welten? Die 14 Stationen dieser Ausstellung wollen dazu anregen, auch wenn sie nur einen kleinen Ausschnitt aus einem schier unerschöpflichen Stoff präsentieren können. Diese Stationen, die auch die Geschichte des Husumer Festivals berücksichtigen, sind Persönlichkeiten, nationalen Tendenzen und Gattungen gleichermaßen gewidmet: Große Exzentriker wie Charles-Valentin Alkan, dessen Rehabilitation sich das Husumer Festival von Beginn an unermüdlich widmete, und der ungekrönte Kaiser (oder „Buddha“) des Goldenen Zeitalters des Klavierspiels, Leopold Godowsky, sind hier ebenso vertreten wie die von Erdmann so kritisch gesehene Ausnahmeerscheinung Alexander Skrjabin (dessen Ausstrahlung so weit in das 20. Jahrhundert reichte) sowie der lange Zeit als spätromantischer Epigone verkannte Nikolaj Mednter, dessen Klavierwerk heute wieder von Pianisten der obersten Kategorie gespielt wird. Die Besucher können sich aber auch über den Reichtum der europäischen Klaviermusik am Beispiel der russischen, skandinavischen, französischen und spanischen Schulen informieren und feststellen, dass es neben der so übermächtig erscheinenden deutschen Klaviermusik eine ganz eigenständige und originelle österreichische Tradition im 20. Jahrhundert gab. Schließlich ist auch der nordamerikanischen Klaviermusik, einem im doppelten Sinn höchst eigenständigen und riesigen Kontinent von

Sprachen, Stilen und Techniken zwischen Populärem und Experimentellem, der ihr gebührende Stellenwert eingeräumt worden.

Dennoch könnten die Besucher zu Recht fragen: Was ist mit der englischen, italienischen, ungarischen, südamerikanischen, israelischen, japanischen, koreanischen oder australischen Klaviermusik? Was ist mit den faszinierenden Synthesen, die das Klavier mit elektrischen Instrumenten eingegangen ist? Was ist auch mit den Darstellungen zur Geschichte der Klaviermusik und Pianistik und den Bildern, die sie entworfen haben? Die Liste der Themen ließe sich beinahe endlos erweitern, doch ging es uns nicht um Vollständigkeit, sondern darum, Ihre Neugier und Entdeckerlust mit exemplarischen Themen zu erwecken. Die Klangstation, die mit Aufnahmen vom Husumer Festival diese tour d'horizon begleitet, soll schließlich demonstrieren, wie reich die interpretatorische Palette heutiger Pianistik ist, um dem jeweiligen Werkcharakter gerecht zu werden.

In Anlehnung an einen ebenso rätselhaft erscheinenden wie eindringlichen Satzes Ferruccio Busonis aus seinem vermächtnishaften Aufsatz „Junge Klassizität“ von 1921 soll das Spektrum der Themen, Persönlichkeiten und Musik, das die Ausstellung präsentiert, aber doch vor allem eines: die Idee einer inneren Verbindung dieser faszinierenden Klavierwelten stark machen, die von einem Mainstream, einen Hauptstrom besonderer Art durchzogen werden. So darf ich abschließend Busonis Satz dahingehend in das Credo abwandeln, „dass Klaviermusik an und für sich Klaviermusik ist, und nichts anders, und dass sie

selbst nicht in verschiedene Teile zerfällt, außer, wenn Worte, Titel, Situationen, Deutungen, die völlig von außen an sie herangetragen werden, sie scheinbar in Varietäten dekomponieren.“⁴

Ich danke Ihnen.

⁴ Vgl. dazu „Junge Klassizität“, in *Von der Einheit der Musik*, Berlin 1922, S. 277