

„Das bin ich! Bin ich das?“ Zum 100. Geburtstag des Pianisten Géza Anda

Wolfgang Rathert

Vortragsskript für das Klavierkompakt-Wochenende des Musikdorf-Ernen-Festivals vom 27.-29. August 2021

Für Ruth Bossart

In dem großartigen, 1988 erschienenen Schwarz-Weiß-Porträtband *Von Angesicht zu Angesicht* der Schweizer Fotografin Doris Quarella findet sich zwischen einem Porträt ihres Vaters Guisepe Quarella und des Regisseurs Robert Wilson auch ein Bild des Pianisten Géza Anda.¹ Es zeigt ihn vor dem Gemälde *Die Dame mit dem roten Schal* von Edgard Degas, das seine spätere Ehefrau Hortense Bührle 1985 erworben hatte. Andas Blick geht jedoch am Kamera-Auge vorbei, vielleicht nicht ins Leere, aber doch in die Ferne, in eine gedankenvolle Sphäre jenseits des Augenblicks der Aufnahme. Dazu passend, aber doch auch frappierend findet sich unter dem Bild ein Kommentar des Fotos durch den Schriftsteller Christian Schmidt, der im Titel meines Vortrags bereits aufschien: „Das bin ich! Bin ich das?“ Passend erscheint der Kommentar, weil es der Skepsis, die dem Gesicht Andas abzulesen ist, entspricht: Auf die optimistische Aussage, jemand zu „sein“, folgt sogleich die zweifelnde Frage, ob das denn auch wirklich stimme. Frappierend ist aber, dass hier ein damals weltberühmter Musiker, der für die Öffentlichkeit der Inbegriff des glänzenden, charismatischen, über unerschöpfliche Energie verfügenden Virtuosen war, diese Wahrnehmung bewusst unterläuft und sich von einer nicht nur nachdenklichen, sondern fast melancholisch-pessimistischen Seite zeigt. Man kann die Bildunterschrift, die eine Paraphrase des tönenden Mottos für das Finale von Beethovens letztem Streichquartett op. 135 – „Muss es sein? Es muss sein!“ – ist, aber auch genau andersherum deuten: In diesem eingefangenen Anflug von Düsterei ist

¹ Das Foto ist am Ende des Vortrags abgebildet.

wohl doch nicht Géza Andas ganzes „Ich“, sondern nur eine Facette offenbart – im nächsten Augenblick konnte er wieder ein ganz andere Seite zeigen. Und in der Tat begegnet uns auf den zahlreichen Fotografien, die von Géza Anda existieren, und die praktisch sein gesamtes Leben vom Säuglingsalter bis zum so vorzeitigen Tod im Juni 1976 dokumentieren, immer ein „Anderer“. Wir sehen eine äußerst facettenreiche Persönlichkeit, deren inneres Feuer erst auf den letzten öffentlichen Porträts (so etwa auf der Rückseite der Schallplatte mit den Chopin-Walzern von 1975) erloschen scheint. Und auch wenn unter den tausenden von Bildern Géza Andas in seinem Nachlass, von denen etliche in das Standardwerk über Géza Anda – Hans-Christian Schmidts Buch *Géza Anda: Sechzehntel sind auch Musik (Dokumente seines Lebens)* aus dem Jahr 1991 – eingegangen sind, viele typische Künstlerposen zu finden sind, so erstaunt doch immer wieder auf das Neue die Wandlungsfähigkeit dieses Gesichts. Sie entspricht dem festen Willen eines Menschen, neugierig und offen zu bleiben und keine Routine zuzulassen, ohne jedoch auf der anderen Seite das Neue und Unbekannte zu einem Selbstzweck oder Wert an sich zu erklären. Man kann hier von dem regelrechten Credo sprechen, in allen Verwandlungen immer derselbe zu bleiben und sich doch sofort wieder infragezustellen. Und ist dies nicht auch das Paradoxon musikalischer Interpretation, die in der Kunst besteht, ein Identisches und Feststehendes – das musikalische Werk, so wie es sein Schöpfer oder seine Schöpferin es aufgeschrieben hat – immer wieder so zum Klingen zu bringen, als sei es erst in diesem Moment entstanden? Das Ziel der Verschmelzung von Komposition und Improvisation, von Geformtem und Freiem, Festem und Fließendem mag utopisch erscheinen, aber es ist Antrieb vieler großer Musiker gewesen, selbst solcher im 20. Jahrhundert, die die romantische Musikauffassung ablehnten und stattdessen die Beschränkung auf die getreue Wiedergabe des Notentextes forderten. Anda stand zwischen diesen beiden Auffassungen, und er hat die damit verbundene Spannung und Ambivalenz von Anfang bis Ende erkundet und ausgehalten. Die paradox erscheinende Aufgabe, Emphase durch Sachlichkeit zu gewinnen, den Notentext im entscheidenden Moment des Auftritts oder der Aufnahme loszulassen (oder, philosophisch mit Hegel formuliert, „aufzuheben“, auf eine neue Stufe des Bewusstseins zu stellen) und eine neue, letztlich dann unwiederholbare Erlebnisdimension zu erreichen, hat natürlich auch Anda nur in seltenen Momenten

erreicht – und er wusste um diese Grenze. Hans Christian Schmidt sprach in seinem Buch über Anda mit großem Recht von dem „Grenzgänger“, und der leider vor vier Jahren verstorbene Musikkritiker Peter Cossé gewann als Zeuge von späten Konzertauftritten Andas den „ebenso faszinierenden wie besorgniserregenden Eindruck, einem musikalischen Kerzenspiel beizuwohnen, das von zwei Seiten her brannte und sich unter glückhaften Schmerzen der Selbstverzehrung preisgab.“

Grenzgängertum und Selbstverzehrung – wie passt das zu der Erscheinung Andas, die einer seiner ersten (und unter ihnen sicherlich wichtigste) Förderer, der Dirigent Wilhelm Furtwängler, mit dem Prädikat eines „Troubadours am Klavier“ adelte? Diese Charakterisierung, die offenbar aus seinem Eindruck von Andas Debütauftritt mit César Francks *Variations symphoniques* in der Alten Berliner Philharmonie im Januar 1943, begleitet von Furtwängler und den Berliner Philharmoniken, hervorging, wird meistens mit Andas Kunst des Erzählens am Klavier verbunden, und das ist auch vollkommen richtig. Wir wissen aus Andas Meisterkursen, dass er für die Interpretation eines Werkes gerne sehr anschauliche Bilder wählte: Der Beginn eines Werkes ist eine Wiese, die der Pianist (und mit ihm der Hörer) betritt, um zunächst ganz naiv über die Fülle der Pflanzen und Tiere zu staunen, die er vorfindet. Erst im weiteren Verlauf entdeckt er, dass die Wiese sich in eine Landschaft einbettet und sich gerade in einem bestimmten Abschnitt des Jahreszeiten-Zyklus befindet – auch sie ist in Bewegung. Komplexe Werke wie die letzte Klaviersonate Schuberts, die *Kreisleriana* Schumanns oder Sonaten von Chopin, Liszt und Brahms verstand er als wortlose Musikdramen, die es immer wieder neu zu erzählen galt – und neu dann auch im Hinblick auf die momentane persönliche Situation des Interpreten, die er dem Publikum gegenüber zwar nicht preisgibt, aber als Sublimierung von Passionen und Freuden seine Darstellung und Auslegung des Werkes durchdringt. Wir erkennen hier eine weitere Annäherung zweier Gegensätze, nämlich der von persönlicher Biographie und künstlerischer Vollendung. Sicherlich, auch die Verschmelzung von Kunst und Leben ist ein romantischer Topos, der heute abgedroschen klingt, doch jeder weiß aus seiner eigenen Biographie, dass ihn bestimmte Erfahrungen grundlegend, existenziell geprägt haben. Große Kunst, ob schöpferisch oder nachschöpferisch, ist eine

permanente Auseinandersetzung mit und Verarbeitung von eigener Biographie, und die Lebensläufe vieler bedeutender und genialer Künstler, die an dieser Aufgabe zugrunde gegangen sind, sprechen eine deutliche Sprache. Auch Andas Biographie ist von solchen Erfahrungen durchdrungen: Biographisch als einziges Kind von Eltern, die sich trennten, als er gerade seinen Karrierestart – fern von der Heimatstadt Budapest in Berlin – plante. Politisch durch die Entscheidung, 1943 von einer Konzertreise durch die Schweiz und andere europäische Länder nicht mehr nach Berlin zurückzukehren, sondern in der Schweiz mit dem unsicheren Status einer Befristung zu bleiben. Künstlerisch durch die Ansturm der musikalischen Eindrücke, die der Heranwachsende während seiner Studienzeit am Budapester Konservatorium von 1935 bis 1941 empfing, als er das Glück hatte, sowohl die großen Interpreten des „Goldenen Zeitalters“ vor dem Ersten Weltkrieg wie Willem Mengelberg, Sergej Rachmaninow oder Ignaz Friedman zu hören wie auch die Heroen der Neuen Musik, die nach strenger Objektivierung bei der Realisierung des Notentextes strebten wie Ernest Ansermet, Béla Bartók oder Igor Strawinsky.

Betrachten wir von diesen drei Seiten die biographische und künstlerische etwas näher: Die frühe Entwurzelung Andas aus der nicht mehr intakten Kernfamilie über seinen und die dank eines staatlichen Stipendiums mögliche Übersiedlung nach Berlin, dass er mitten im entfesselten Krieg nach knapp zwei Jahren wieder verließ, ist ohne Zweifel ein Lebensmuster, welches sich in den folgenden Jahrzehnten fortsetzt. (Anda holte im übrigen seine Mutter 1951 nach Zürich, und ihrem Nachlasse verdanken wir sehr wertvolle Dokumente zu Andas Leben; vom Vater ist dagegen, nach allem was mir bekannt ist, nicht mehr die Rede.) Trotz der Ende der 1940er vollzogenen Niederlassung in der zweiten Heimatstadt Zürich, deren Bürgerschaft ihm 1953 das Schweizer Bürgerrecht verlieh, trotz des glanzvollen gesellschaftlichen Aufstiegs, der 1964 in der Heirat seiner zweiten Frau Hortense Bührlé gipfelte, und trotz weltweiter Anerkennung blieb Anda immer auch ein Getriebener. Seit Anfang der 1950er Jahre gab er jährlich bis zu 150 Konzerte in der ganzen westlichen Welt auf allen großen Festivals; seit 1955 tourte er jährlich durch die USA und später auch Kanada, insgesamt 17mal. Seit 1952 unterrichtete er auf den Sommerkursen der Salzburger Festspiele, 1960 übernahm er die Meisterkurse

von Edwin Fischer auf den Internationalen Luzerner Musikfestwochen, und er war Juror der neu gegründeten Wettbewerbe in Montreux (dem nach seiner verehrten Partnerin Clara Haskil benannten Concours) und Leeds. Nach den ersten Schallplatten, die 1942 für die Polydor, dem Auslandslabel der zur Siemens-Familie gehörenden Deutschen Grammophon, entstanden, folgten – nach einem kurzen Zwischenspiel in Paris 1947 und den Aufnahmen für das Label Telefunken 1951 – von 1953-1969 kontinuierlich Aufnahmen: von 1953-1958 für die englische Columbia und ihren höchst einflussreichen Produzenten Walter Legge (verheiratet mit der deutschen Sopranistin Elisabeth Schwarzkopf), dann von 1959-1969 mit einem Exklusivvertrag wiederum bei der Deutschen Grammophon zahlreiche Solo- und Konzerteinspielungen. Und 1973 und 1975 spielte er für seine letzte Firma Ariola-Eurodisc noch einmal je eine Platte mit Klavierkonzerten von Mozart und den bereits erwähnten Walzen von Chopin ein.

Und als sei dies alles nicht mehr als genug, war Anda von 1951 bis Anfang der 1970er Jahre ein ständiger Gast in den Studios der westdeutschen Rundfunkanstalten. Zum Vermächtnis Andas gehören darüber hinaus zahlreiche Konzertmitschnitte, die sich in den Schweizer Rundfunkanstalten, in Frankreich, Österreich, Großbritannien und möglicherweise auch anderen Ländern erhalten haben. Führt man sich dies vor Augen, dann entsteht das Bild eines ruhelosen Künstlers, der sich zwar in Briefen darüber beklagte, nur eine Nacht zu Hause verbringen zu können, um dann wieder aufbrechen zu müssen, andererseits aber auf Kreuzfahrten zu Urlaubszwecken nach kurzer Zeit das Klavier vermisste. Seine erste Frau, die acht Jahre ältere Henriette oder auch Heny Winterstein-Bosshardt (1906-?), hatte den Versuch unternommen, diese Ruhelosigkeit, die zweifellos Ausdruck einer Höchstbegabung war, zu bändigen und zu kanalisieren. Sie wurde Andas General-Managerin, die den Kontakt mit den schnell zu Vertrauten werdenden Konzertagenten in Deutschland (Rudolf Vedder) oder Niederlanden (Johan de Kooning) pflegte und die überschüssigen Energien in geordnete Bahnen lenkte – eine *Art taming of the shrew*, Zähmung eines Widerspenstigen, wie wir aus ihrer erhaltenen Korrespondenz mit einem älteren Budapester Freund Andas, László Hoffmann, gelegentlich erfahren. Als Anda 1947 für einige Zeit nach Paris ging, wo

er entscheidende Impulse für seine weitere künstlerische Entwicklung erhielt und Freundschaft mit dem jungen Pierre Boulez schloss, schrieb er ihr offenbar jeden Tag über seine dortigen Erlebnisse; leider sind diese Briefe, die sicherlich ein bedeutendes menschliches wie auch historisches Dokument sind, verschollen. Es sei nicht verschwiegen, dass Cossés Bild von der Kerze, die an beiden Enden brannte, auch eine durchaus handfeste zweite Bedeutung hat. Anda war, wie so viele Menschen seiner Generation – einer Generation zwischen zwei Kriegen, wie wir nie vergessen dürfen, – ein leidenschaftlicher Raucher, und die Zigaretten dienten ihm dazu, die Spannungen seiner Persönlichkeit abzuleiten oder gewissermaßen in Luft aufzulösen. Dies ging so weit, dass sich eine englische Boulevardzeitung 1961 in einem Artikel darüber amüsierte, dass Anda nach der Entgegennahme von Beifall hinter der Bühne eine bereits für ihn angezündete Zigarette inhalierte, um dann wieder auf die Bühne zurück zu stürmen. Er hat, soviel wir wissen, an dieser Sucht auch gelitten und mehrfach versucht, sich das Rauchen abzugewöhnen.

Dieser nervöse Habitus ist in den Studio-Aufnahmen Andas nur bedingt wiederzufinden, in den mitgeschnittenen Konzerten dafür umso mehr, sei es, dass er (zum Verdruss des Dirigenten Joseph Keilberth) gerne einmal zu schnell wurde, sei es, dass er den Notentext im Rausch der Inspiration gelegentlich sehr frei behandelte. Auch dies ist eine Paradoxie, die mit der oben erwähnten Vielfalt und Gegensätzlichkeit seiner künstlerischen Erfahrungen in Budapest zu tun hat. Anda wurde von Ernst von Dohnanyi, Zoltan Kodály und Leo Weiner geprägt, Vertreter eines zwar spätromantisch geprägten, aber doch sachlichen Musikdenkens. Es gebe keine Geheimnisse hinter den Noten, so ließ er verlauten. Noch dezidierter und unter dem Einfluss des russischen Musikphilosophen Pierre (Pjotr) Souvtchinsky, den er in Paris kennengelernt hatte, äußerte er sich in der Sendereihe „Das musikalische Selbstporträt“ des Norddeutschen Rundfunks, für die er 1964 mit offensichtlichem Vergnügen vor das Mikrofon trat: „Die Musik fängt mit der Verbindung zweier Noten an. Wie der zweite Ton auf den ersten folgt, das ist von entscheidender Bedeutung. Ich kann ruhig mit den Oktaven rattern, das nützt nichts, das wird nie Musik.“ Doch in derselben Sendung erfahren wir auch Anderes, Dinge, die andere Musiker wohl nicht so preisgegeben hätten: er habe sich nach der Ankunft in Genf

1943 völlig isoliert gefühlt und eine schwere persönliche wie musikalische Krise durchlebt. Aber Anda empfand diese Krise, deren Anlass wir wohl nie erfahren werden, als eine äußerst wichtige Erfahrung, die er sogar jedem angehenden Musiker wünsche, damit er seine Grenzen erkenne. Und wir lernen auch, dass Anda ein offenbar zutiefst emotionaler Mensch war, für den Musik ein ewiger Vorgang des Ausbalancierens von Ratio und Emotio war. Über den Besuch von Konzerten Wilhelm Furtwänglers in Berlin sagt er hier: „Es gab kein Furtwängler-Konzert, wo mir nicht die Tränen heruntergelaufen sind. Nicht aus Sentimentalität, sondern einfach aus Erschütterung über eine unbegreiflich große Welt, die sich mir auftat.“ Die unbegreiflich große Welt der Musik wie des Konzertlebens sollte er in den nächsten Jahrzehnten selbst erkunden und mitgestalten, und es ist sehr bezeichnend, wie wichtig für Anda dabei die Reflexion des Erlebten blieb und welche künstlerischen Partner er sich für diese Erkundung suchte. Es gibt ein teils auf Deutsch, teils auf Ungarisch verfasstes Tagebuch aus den Jahren 1945-49, in denen Anda seine Konzertauftritte überwiegend in Deutschland festhielt. Er beobachtet sein Spiel, lobt sich, wenn er den Flügel beherrscht, ist aber auch sehr selbstkritisch und wundert sich über ein Publikum, welches ihm für eine aus seiner Sicht nur mittelmäßige Interpretation zu Füßen liegt.² Und an einer Stelle notiert er auch die »erschütternden Begegnungen« im zerstörten Nachkriegsdeutschland, was darauf hindeutet, dass er die menschlichen Tragödien, die der Wahnsinn dieses Kriegs und seiner Folgen hinterließ, sehr genau wahrnahm. Und doch erkannte er die einmalige Chance, hier zu wirken und keine Gelegenheit auszulassen, seine pianistische und musikalische Begabung zu demonstrieren, und sei es unter dem Opfer einer enormen und enorm anstrengenden Reisetätigkeit in einem Europa, für das das Schengen-Abkommen noch eine unvorstellbare Utopie war. (Das wir heute dabei sind, diese Errungenschaften wieder zu verspielen, hätte ihn wahrscheinlich sprachlos gemacht.) Die künstlerischen Partner Andas waren nun keineswegs Vertreter eines kühl-objektiven Interpretationsansatzes, sondern – wie etwa Otto Klemperer oder Clara Haskil oder Bernhard Paumgartner – noch eng mit den ästhetischen und auch ethischen Auffassungen des Musizierens verbunden, wie sie bis zum Ersten

² Eine Abbildung daraus findet sich am Ende des Vortrags.

Weltkrieg selbstverständlich waren. Andas Aufnahme des zweiten Klavierkonzerts von Brahms mit Klemperer 1954 in Köln ist zu Recht eine ikonische Interpretation, weil beide Interpreten den Altersunterschied von 36 Jahren, der hier auch eine kulturelle Differenz markiert, vollkommen gegenstandslos werden lassen. Es ist ein fließendes, poetisch durchdrungenes Spiel mit einer überlegenen Anschlags- und Phrasierungskunst, aber auch der Demonstration eines enormen virtuosens Potentials.

In den Aufnahmen der 1950er Jahre sind beide Seiten Andas, die nervös-brillante und die verinnerlicht-entrückte, schon zu entdecken, aber sie finden noch nicht zu der Synthese, die in den Aufnahmen des folgenden Jahrzehnts zu dem großen (auch für ihn finanziellen) Erfolg der Veröffentlichungen bei der Deutschen Grammophon führte. Zu ihnen gehören die drei Bartók-Konzerte mit Ferenc Fricsay, die Schumann- und Grieg-Konzerten mit Rafael Kubelik, das zweite Brahms-Konzert mit Karajan und als Krönung einer zehn Jahre dauernden Arbeit mit der Salzburger Camerata Academica die Gesamteinspielung der Mozart-Klavierkonzerte, erstmals in der Schallplattengeschichte in Personalunion von Solist und Dirigent. (Sämtliche Aufnahmen bei der Deutschen Grammophon von 1942-1969 einschließlich der Erstveröffentlichung der in Paris für das kleine Label *Boite á musique* eingespielten Intermezzi op. 117 und des Klavierstücks op. 119,2 von Brahms werden anlässlich des 100. Geburtstags Andas im September 2021 in einer Box erscheinen!³) Dass Andas die Gesamtaufnahme der Mozart-Konzerte, so monumental und auch wegweisend sie im Nachhinein erscheint, nur als eine Etappe auf einem niemals abgeschlossenen Weg des Interpretens sah, belegt die schon genannte Aufnahme von 1973 für Ariola-Eurodisc, diesmal mit den Wiener Symphonikern. Für sie wählte Andas die Schwesterwerke der Konzerte D-Moll KV 466 und C-Dur KV 467, was ihm nun die Gelegenheit gab, die beiden hier schon skizzierten Pole seines musikalischen Denkens – Temperament und Nervosität auf der einen Seite, Verinnerlichung und Versenkung auf der anderen – im wahrsten Sinne des Wortes auszuspielen. So sind diese beiden Interpretationen besonders lehrreich für die heutige Generation, wenn

³ Vgl. dazu <https://www.jpc.de/jpcng/classic/detail/-/art/bela-bartok-geza-anda-complete-deutsche-grammophon-recordings/hnum/10656531>

man sie mit den älteren Aufnahmen in der Gesamteinspielung vergleicht. Und diesen Vergleich kann man bei vielen inzwischen erschienenen Konzertmitschnitten Andas und den auf CD (bzw. Streaming-Plattformen) wieder veröffentlichten Studioaufnahmen machen: so stellen Sie einmal Andas Interpretation der Partita Nr. 2 BWV 826 in der der frühen Aufnahme für die Telefunken (1951) seinem Salzburger Konzertmitschnitt von 1972 (Andas letztem Solo-Abend auf den Festspielen) gegenüber. Der Weg, den der Interpret Anda hier beschritt, führte von einer offensichtlich von Frankreich inspirierten *clarté* zu einer bezwingend ausgehorchten und mit vielen Klangfarben nuancierten Bach-Deutung im Geist der Romantik. Und so ist es kein Wunder, dass im Zentrum von Andas ästhetischem Kanon das Klavierwerk Robert Schumanns stand, welches die Spannung von Rationalität und Emotionalität zu seiner Grundlage gemacht hatte und für sie poetologisch die fiktiven Charaktere Eusebius und Florestan schuf – zwei Seelen in einer Brust, die Anda in seiner Einspielung der *Davidsbündlertänze* in einer unvergleichlichen Weise zum Erklingen brachte. Und so war Anda zutiefst davon überzeugt, dass Musik eine besondere Art von Sprache sei, die sie von den anderen Künsten zutiefst unterscheidet, weil sie Emotionales in höchst rationaler („geordneter“) Form auszudrücken vermag, ohne sich auf die Eindeutigkeit des Wortes festlegen zu müssen. In seinen Erinnerungen an die Zusammenarbeit mit Fricsay schrieb Anda, dass der Erfolg ihrer Bartók-Bemühungen darauf beruhe, dass das 2. Konzert, „welches dem Publikum vorerst noch als unverständlicher Lärm erschien, in Wahrheit eine romantische Musik ist.“

In seinem Nachruf auf Géza Anda schrieb der Musikkritiker Gerhard R. Koch 1976 in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, Anda habe durch seine Sachlichkeit jüngeren Interpreten – etwa Maurizio Pollini oder Murray Perahia – den Weg zu ihren objektivierenden Darstellungen etwa der Werke Chopins gewiesen. Das ist richtig, aber doch nur die halbe Wahrheit: Sachlichkeit war für Anda kein Selbstzweck oder ein ästhetisches Ideal, das die Zurückweisung der romantischen Tradition bedeutete, sondern eine notwendige Voraussetzung jeglicher künstlerische Tätigkeit. Aber eben doch nur eine Voraussetzung – die eigentliche künstlerische Arbeit setzte erst danach an und verlangte vom Interpreten eine permanente schöpferische

Verantwortung und auch den kritischen Umgang mit dem Anspruch auf Perfektion. Sobald sie sich aber verselbständigt und allein zum Ziel oder Maßstab wird, droht der Kunst der Tod durch Langeweile. Wenn wir nun auf die klingenden Dokumente Andas schauen, dann stellen wir fest, dass es ihm offenbar nicht nur darum ging, zwischen Spontaneität und Objektivierung eine jeweils von Werk zu Werk und Stil zu Stil neu anzupassende Beziehung herzustellen, sondern diese Pole als Fundament jeder künstlerischen Aussage zu begreifen. Die Spontaneität ist unkalkulierbar – sie steht in Abhängigkeit von der jeweiligen Lebenssituation (der so genannten „Tagesform“) des Interpreten, den Gegebenheiten des Saales, der Zusammensetzung und den Erwartungen des Publikums. Das Bemühen um Objektivität ist dagegen Ergebnis langer und harter Arbeit am Instrument, am Notentext und der Auseinandersetzung mit den geistigen Voraussetzungen und dem Sinnhorizont eines Kunstwerks. Anda lehnte es daher ab, das Publikum mit einer unfertigen Aussage zu konfrontieren: es sollte das Ergebnis hören, nicht aber den Prozess. Das Einzigartige, Unwiederholbare des Augenblicks der Realisierung kam ohnehin als menschlicher Faktor (und in der Beziehung von Publikum und Interpret) dazu – und selbst im Tonstudio, vor dessen Türen ja Spontaneität und Inspiration nicht enden sollten. So ist der Weg des Interpreten Géza Anda, der sich in einer 33 Jahre umspannenden, großartigen Karriere vollzog, von einer bewundernswerten Kontinuität und Festigkeit seiner grundsätzlichen Anschauungen gekennzeichnet, ohne der Gefahr der Dogmatisierung zu erliegen. Die ungeheure Anstrengung und der Anspruch, die damit verbunden sind, hat Anda in einer seiner Aufzeichnungen zur Interpretationslehre anhand seiner Auffassung der künstlerischen Vorstellungskraft festgehalten:

„Vorstellung in der Musik ist zweifach abhängig von subjektiven Einwirkungen, einmal seitens des Schöpfers eines Kunstwerks, seiner Schale, geistigen Orientierung und seines Reifegrad im Moment der Entstehung des Werkes, und zweitens des Interpreten, seiner physischen und psychischen Konzentration, seiner menschlichen Entwicklungsstufe und seines geistigen Horizonts. Die gleichen Wechselbeziehungen bestehen wiederum in der Beziehung Interpret-Publikum.“

Wir sind also als Hörer miteinbezogen in den Prozess der Interpretation, der ein faszinierendes Kraftfeld zwischen Werk, Schöpfer, Interpret und Hörer darstellt und niemals zu Ende gebracht werden kann – Glück und Unglück jeder musikalischen Tätigkeit. Hortense Anda-Bührle ist es zu verdanken, dass nach dem Tod ihres Mannes im Juni 1976 mit der zwei Jahre später erfolgten Gründung der Géza Anda-Stiftung und vor allem des *Concours Géza Anda* 1979 dieses musikalische und pädagogische Vermächtnis ihres Mannes an die nächsten Generationen von Musikern und Pianisten weitergegeben werden konnte. Der *Concours* etablierte sich bald – nicht zuletzt dank eines hervorragenden Sekretariats – als einer der international angesehensten Klavierwettbewerbe, doch unterscheidet und unterscheidet er sich von anderen großen Wettbewerben in mehrfacher Hinsicht. Er folgt zum einen dem Repertoire Andas, stellt also Klaviermusik von Mozart bis Bartók, mit einem Schwerpunkt in der klassisch-romantischen Literatur, in den Mittelpunkt. Zum anderen war es die Intention Hortense Anda-Bührles, es nicht bei einer einmaligen finanziellen Unterstützung der Preisträger zu belassen, sondern sie auch nach dem Wettbewerb durch eine zeitweise Übernahme des Konzert-Managements zu fördern, um ihnen damit den Weg in eine berufliche Laufbahn zu ebnen und den Eintritt in das internationale Konzertleben zu erleichtern. Und noch etwas kommt als Besonderheit hinzu: Während des Wettbewerbs sind die ausgewählten Kandidatinnen und Kandidaten bei Zürcher Gastfamilien untergebracht. Dadurch ist – bei aller Konkurrenz und Anspannung – eine entspannte und oftmals fast familiäre Atmosphäre während des *Concours* gegeben, die in vielen Fällen zu langjährigen Freundschaften geführt hat.

Hortense Anda-Bührle konnte bei der Gründung des *Concours* auf die Unterstützung zahlreicher prominenter und weltberühmter Musiker zurückgreifen, die vielfach mit Géza Anda eine künstlerische Zusammenarbeit verbunden hatte. So gehörten zunächst Sir Georg Solti, Antal Doráti, Nikita Magaloff, Sándor Vegh, Vladimir Fedossejew oder Vladimir Ashkenazy der Jury an oder leiteten sie; in späteren Jahren sind Elisso Wirzaladse, Oleg Maisenberg, Michel Beroff, Jesús López Cobos oder Christian Zacharias zu nennen. Die aufwendige Vorauswahl der Bewerber und die sorgfältige Zusammensetzung der Jury haben dem *Concours* von

Anfang an den Ruf eines zwar ausserordentlich anspruchsvollen, aber auch unbestechlich objektiven Wettbewerbs verliehen. So sind im Concours Géza Anda junge Pianistinnen und Pianisten aus aller Welt zu hören, die nicht nur das fordernde Wettbewerbsprogramm meistern, sondern von der Jury auch deshalb ausgewählt wurden, weil sie zur Hoffnung veranlassen, die Ideale Géza Andas weiterzugeben. Der Concours soll also Musiker fördern, die sich auf ihrem Instrument, dem Klavier, ausdrücken und durch ihre Sicht auf ein Werk in Bann ziehen, und nicht Virtuosen, die Ausdruck durch blosse Sportivität ersetzen. Seit 1979 beweist die beeindruckende Reihe der Preisträgerinnen und Preisträger, von denen viele selber zu international gefeierten Virtuosen und gesuchten Lehrern geworden sind, wie sehr sich dieses kluge Konzept bewährt hat, das nun mit den Möglichkeiten des digitalen Zeitalters kontinuierlich weiterentwickelt wird. Bereits 2007 gab es in Ernen anlässlich des 10. Concours eine Hommage à Géza Anda mit Preisträgern des Concours. Hortense Anda, die das Musikdorf Ernen-Festival großzügig unterstützte, starb sieben Jahre später. Doch die Idee, die sie mit dem Concours verband, lebt weiter: Sie wird in diesem Jahr, in dem der 100. Geburtstags Géza Andas gefeiert wird, als neuerliche Hommage an einen großen Musiker und Menschen und damit auch als Bekenntnis an die humanitäre Kraft der Musik bekräftigt.



Doris Quarella, *Von Angesicht zu Angesicht* (Fotoporträts). Mit einem Vorwort von Charles-Henri Favrod und Bildlegenden von Christian Schmidt. Schaffhausen: Ed. Stemmler, 1988 (o.S.).

Géza Anda, *Tagebuch 1945-1949*, Auszug (© Géza Anda Stiftung)

