

Gilead Mishory

Claude Debussy – Préludes

Spielt ein Pianist anders, wenn er gleichzeitig Komponist ist? Ja, sagt Gilead Mishory, seit er komponiere, habe sich seine Sichtweise auf das Klavierspiel verändert. Komponieren – das ist vor allem eine Kunst der Übersetzung, nämlich das, was der Komponist innerlich hört, so in Noten zu übersetzen, dass das Ergebnis dem entspricht, was er sich vorgestellt hat. Interpretation – also, im weitesten Sinne »Übersetzung« – ist für Mishory der umgekehrte Vorgang: das Wiederfinden der Klangvorstellung in der Schrift des Anderen.

Mit Werken für Klavier hat Gilead Mishory 1994 als Komponist begonnen. Aber zum Klavier trat schon bald die Stimme hinzu, zunächst die eigene des Pianisten im Melodram *Den Mond begraben* von 1997. Bald danach, ebenfalls nach Texten des jiddischen Dichters Abraham Sutzkever, schrieb Gilead Mishory seinen einstündigen Zyklus *Lider-Togbuch*, wieder »für Klavier und Pianistenstimme«. Musik und Sprache gehören für Gilead Mishory zusammen, wie in den Fluchtstücken für Klavier solo nach dem Roman von Anne Michaels. 2005 wurden sie zum 60. Jahrestag des Endes des Zweiten Weltkriegs beim SWR in Baden-Baden uraufgeführt. Zusammen mit den beiden Psalmen für Streichquartett sowie für Violoncello und Klavier sind sie 2011 bei NEOS auf CD erschienen (NEOS 11022).

Ob mit biblischen Stoffen, Vergil, Gogol oder Celan – stetig hat sich Gilead Mishory mit dem Verhältnis von Sprache und Musik auseinandergesetzt, wie in dem groß angelegten Zyklus der Hebräischen Balladen nach Else Lasker-Schüler für Sopran und Klavier (»ab und zu mit Pianistenstimme«), dem Wasserpsalm für Kammerchor oder der Chagall-Vertonung *Mein fernes Heim* für Tenor und Orchester von 2007. Kein Wunder, dass am Ende dieser Entwicklung eine Oper steht, *Isaaks Jugend* für acht Solisten und Kammerorchester von 2010.

Von 2006 stammt das Klavierstück mit dem Titel *Cloches de joie et l'armes de rire* (Freudenglocken und Lachtränen) – als wär's ein weiteres Prélude von Messiaen, oder eben von Claude Debussy... Die Titel seiner Préludes wie ...*Danseuses de Delphes* oder ...*Brouillards* hat Debussy fast im Verborgenen belassen, indem er sie ganz klein nach drei Punkten ans Ende jedes Stückes setzte, als ob der Spieler erst im Nachhinein erfahren soll, was das Stück wohl bedeuten könnte. Vielleicht auch, um sich nicht auf Abwege führen und zu sogenannten »Freiheiten« verführen zu lassen, wie Gilead Mishory fast warnend sagt. Für ihn als Interpret ist gerade bei Debussy Disziplin das oberste Gebot. Sie vor lauter Farbrausch zu verlieren, ist eine wohlbekannte Gefahr. Also steht am Anfang der Blick auf die Gesamtstruktur mit all den Fragen zwischen Wichtigem und Unwichtigem, Ganzem und Detail, Konstruktivität und Nuance, Farbe und Klang, Tempo und Linie.

Das schwierigste Stück des Zyklus' im Hinblick auf das Verhältnis von Tempo und Linie ist für Mishory das Prélude ...*Des pas sur la neige* (Schritte im Schnee) aus dem ersten Band. Wo gehört ein Rubato hin, wo nicht? Wie entsteht durch Pulsierung Zusammenhang? Und vor allem: die rhythmische Struktur. Sie darf am allerwenigsten »vernebelt« werden, gerade im Prélude ...*Brouillards* zur Eröffnung des zweiten Bandes. »Impressionismus« – falsch verstanden – kann leicht zur Karikatur werden.

Mishory macht keinen Unterschied zwischen einer Beethoven-Sonate und den Préludes von Debussy, denn beide Komponisten sind ähnlich präzise in der Notierung der Musik und ihrer Spielanweisungen. Wie der Schriftsteller vor dem weißen Blatt Papier muss sich Mishory fühlen, wenn er die Erarbeitung der Préludes mit den Worten beschreibt: »Ich setze mich hin und beginne mit der ersten Note«.

Alle interpretatorischen Entscheidungen dienen Gilead Mishory einer »erlebten Realität«. Und da sind wir wieder bei der Sprache. Denn der Pianist hat von den einzelnen Préludes eine derart plastische Vorstellung, dass man sie eigentlich nach seinen Worten unmittelbar malen könnte. Und er entdeckte auch manche »genetische Ähnlichkeit«, etwa zwischen den Préludes ...La fille aux cheveux de lin (Das Mädchen mit dem Flachshaar) aus dem ersten und ...Bruyères (Heidekraut) aus dem zweiten Band mit ihren ähnlichen Klangprozessen und einer gemeinsamen Assoziation an die Schäferwelt.

Jedes einzelne Prélude bedeutet Mishory eine ganze Welt. Er betrachtet es wie in einem Kaleidoskop, schüttelt seine klanglichen, rhythmischen und emotionalen Schichten durcheinander, bis er die »Versunkene Kathedrale« (...La cathédrale engloutie) sogar auf dem Kopf vor sich sieht. Er liebt Debussys scharfe Gegensätzlichkeit und seine fast groteske Zeichnung der männlichen Protagonisten (...General Lavine (eccentric), ...Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C) und zugleich seine warme, leise, diskrete Klangsprache in den Landschaftsbildern und den feenhaften Frauenporträts. Und er bewundert Debussys Fähigkeit, binnen einer Minute eine Bühne aufzubauen, wie in dem spanisch inspirierten Prélude ...La sérénade interrompue (Die gestörte Serenade), ein Stück, das für Mishory vor allem mit menschlicher Schwäche zu tun hat. Und schon erzählt er, wie ein Ritter seine Gitarre stimmt und unter dem Balkon der Angebeteten zu singen beginnt, und wie genervt diese Donna ist: statt eines Lächelns wirft sie einen Blumentopf hinunter, und wie plötzlich – in einer fremden Tonart – von einer anderen Straße ein weiterer Verehrer mit einer Serenade naht... um voller Mitleid zu schließen: »Der Ritter ist arm dran«.

Dass es in Debussys Préludes immer auch um Menschen geht, wie sie sehen, hören, riechen, schmecken, lieben, tanzen, gehen und schließlich ein grandioses Feuerwerk inszenieren, das vermittelt die Aufnahme von Gilead Mishory in jedem Ton. Mehr noch: Mishory gibt den imaginären Protagonisten in Debussys Zyklus eine Stimme, er bringt sie zum Sprechen, zum Erzählen ihrer Geschichten. Damit werden sie selbst zu Gilead Mishorys »Pianistenstimme«.

Auszug aus dem Interview mit Lotte Thaler, SWR2