



Daniel

FRANZ MOHR

GROSSE
PIANISTEN

WIE SIE KEINER KENNT



HOROWITZ

VAN CLIBURN

RUBINSTEIN

& WEITERE

Bibelzitate sind in der Regel der Elberfelder Übersetzung
(Edition CSV Hückeswagen) entnommen.

1. Auflage 2022

© 1992 by Franz Mohr

Titel der amerikanischen Originalausgabe:

„My Life with the Great Pianists“

Erschienen bei Baker Book House, Grand Rapids, Michigan

© der deutschen Lizenz-Ausgabe 2022:

Daniel-Verlag

Gewerbegebiet 7, 17279 Lychen

www.daniel-verlag.de

Satz: Julia Klaewer

Umschlaggestaltung: Lucian Binder, Marienheide

Übersetzung aus dem Amerikanischen: Barbara Trebing

Druck: GGP Pößneck

ISBN 978-3-945515-67-9

Widmung

Dieses Buch ist meiner wundervollen Frau gewidmet:

Elisabeth, meiner lieben Frau und Weggefährtin;
Peter, meinem Sohn, und Elisabeth mit unserer Enkelin Lauren;
Michael, meinem Sohn, und Donna mit unserer Enkelin Megan und
Enkel Ryan;
Ellen, meiner Tochter, und Gary mit unserer Enkelin Carina



Inhaltsverzeichnis

Vorwort von Henry Z. Steinway	9
Einleitung von Edith Schaeffer	13

Die Künstler

Horowitz	19
Rubinstein	55
Gilels	71
Van Cliburn	79
Mit Horowitz in der Sowjetunion	91

Das Instrument

Der Steinway-Flügel	113
Das Stimmen	121
Das „perfekte“ Gehör	133
Regulieren und Intonieren	141

Der Techniker

Jugendjahre	153
Vom Alten zum Neuen	169
Elisabeth	183
Auf dem Weg nach Amerika	187
Ein Nachmittag auf der Bühne	199

Nachwort von Beat Rink	211
Crescendo	217



VORWORT

von Henry Z. Steinway

Franz Mohr hat mich um ein Vorwort zu seinem Buch gebeten, in dem er von seinen Erlebnissen mit vielen Künstlern berichtet, denen er im Laufe seiner langen Jahre bei *Steinway and Sons* begegnet ist. Um Franz zu verstehen, muss man wissen, dass er ein echter, tiefgläubiger Mensch ist. Der christliche Glaube prägt sein ganzes Wesen und zeigt sich in allem, was er sagt und tut. Franz Mohrs Tätigkeit für *Steinway and Sons* trägt die Bezeichnung „Chefkonzerttechniker“, und ich möchte kurz auf den geschichtlichen Hintergrund dieser Aufgabe eingehen.

Die Firma *Steinway and Sons* begann ihre Arbeit in New York im Jahre 1853. Von Anfang an suchten Henry Engelhardt Steinway und seine Söhne für die Entwicklung ihrer Klaviere den Rat erfahrener Pianisten und entdeckten dabei bald, dass es für ihr Geschäft von Vorteil war, wenn ihre Instrumente auf möglichst vielen Konzertbühnen gesehen wurden. Heute werden die Flügel überall auf der Welt nach dem sogenannten „Steinway-System“ gebaut – einer Methode, bei der die Instrumente mit einer gusseisernen Platte, kreuzsaitigem Bezug, einem dünnen, hochsensiblen Resonanzboden und anderen Verbesserungen versehen werden, die von *Steinway and Sons* in der Mitte des vorigen Jahrhunderts entwickelt wurden.

Steinway and Sons hat auch viel dazu beigetragen, dass die Musik in den Vereinigten Staaten an Wertschätzung gewonnen hat.

Ein besonders denkwürdiges Ereignis im ausgehenden 19. Jahrhundert war der Besuch Anton Rubinsteins, der im Winter 1872/73 aus Europa herüberkam. Er gab im ganzen Land insgesamt 215 Konzerte und bewies auf dem Steinway-Flügel eine Perfektion und musikalische Ausdrucksfähigkeit, wie man sie in den Staaten noch nie erlebt hatte. Später holte Steinway für die Saison 1891/92 Paderewski nach Amerika, und der Erfolg seiner Konzerte war bis in die Gegenwart hinein wegweisend.

Um die Tourneen sowohl der europäischen Künstler als auch der immer zahlreicher werdenden einheimischen Virtuosen sorgfältig vorbereiten und betreuen zu können, begann *Steinway and Sons* damit, eine eigene Organisation aufzubauen, die heute unter dem Namen Steinway Konzert- und Künstleragentur bekannt ist. Es handelt sich dabei um eine Organisation innerhalb der Organisation, an deren Entstehung im letzten Jahrhundert vor allem der so ungemein begabte Charles F. Tretbar mitgewirkt hat. Steinway-Flügel findet man mittlerweile in allen großen Konzertsälen. Und bei jedem Steinway-Händler steht ein 270er Flügel, der von einem Team besonders ausgebildeter und engagierter Techniker „konzertbereit“ gehalten wird. Diese wissen nicht nur, wie sie das Klavier behandeln müssen, sondern auch, wie sie mit den Künstlern, die es benutzen, umzugehen haben. Es ist für einen Pianisten keineswegs einfach, ständig in einer anderen Stadt auftreten zu müssen, in den unterschiedlichsten Sälen auf den unterschiedlichsten Instrumenten zu spielen und der Kritik mancher Zeitungsrezensenten ausgeliefert zu sein, denen sein Spiel vielleicht nicht gefällt. Franz Mohr, Nachfolger in einer langen Reihe von Cheftechnikern, weiss dank seines großen fachlichen Könnens und seines unendlichen Taktgefühls, wie er diesen empfindsamen Musikern helfend zur Seite stehen kann. Dieses Buch erzählt Franz Mohrs Geschichte. Es berichtet davon, was es heißt, berühmt zu sein und im Rampenlicht der Öffentlichkeit aufzutreten. Nichts

erzählt es allerdings von der ebenso großen und ungeteilten Aufmerksamkeit, die Franz und seine Mitarbeiter den Unbekannten, den Anfängern zuteil werden lassen – all jenen, die es nie an die Spitze schaffen werden und die doch von Steinway und seinen Technikern mit derselben Sorgfalt und Umsicht betreut werden. Franz ist allen diesen Musikern ein echter, wahrer Freund.



EINLEITUNG

von Edith Schaeffer

Als ich bei Steinway in der West *Fifty-Seventh Street* ankomme, bleibe ich einen Augenblick stehen und betrachte die Schaufenster, in denen ein paar Flügel aus glänzendem Holz (Walnuss oder Mahagoni, schwarz oder weiß lackiert) auf dicken Perserteppichen ausgestellt sind. Ich trete ein, grüße Mr. Tupper und Sarah hinter ihren Schreibtischen und schaue hinauf an die gewölbte Decke mit ihrem wunderbaren Kronleuchter, dessen Kristallgehänge das Licht in ständig wechselnden Farben reflektieren und damit das fehlende Tageslicht im Inneren wettmachen. Die Tapeten an den Wänden, die Gemälde und die Mosaiken an der Decke bestärken mich im Gefühl, dass ich mich in einem Museum befinde. „Welch eine Insel der Ruhe in einer so hektischen Stadt“, denke ich, während ich geduldig auf den Lift warte (dessen Mahagoni getäfelten Wände mich jedesmal neu faszinieren), obwohl ich das eine Stockwerk hinunter in den Keller leicht zu Fuß gehen könnte ...

Ich bin auf dem Weg zu Franz Mohr und seinen Mitarbeitern, für die heute ein ganz besonderer Tag ist. Fotografen von CBS schwärmen mit ihrer Ausrüstung durch die Hallen zum großen Tor bei der Laderampe, wo die Flügel auf große Lastwagen verladen werden, um von dort zu den Konzertsälen gebracht zu werden. Doch heute ist keiner jener normalen Tage, an denen ein halbes Dutzend Instrumente auf die Reise über die Straße zur *Carne-*

gie Hall oder quer durch die Stadt zum *Lincoln Center* oder zu irgendeinem anderen Saal geschickt werden; heute wird ein ganz besonderes Instrument für eine lange Reise übers Meer fertiggemacht. Ein leises Summen erfüllt heute morgen die Räume der Firma Steinway. Eine angespannte Stille, eine leichte Nervosität. Drüben in Franz Mohrs Reich, neben seiner Werkbank, steht Wladimir Horowitz' Flügel – der Flügel, den er immer aus seiner Wohnung mitnahm und der ihn auf allen seinen Konzertreisen begleitete. Er war in das dunkle, grüne Tuch gehüllt, dann aus dem großen Fenster gehievt und „vorsichtig, vorsichtig“ auf die Straße hinuntergelassen worden, wo ihn die Techniker in Empfang nahmen und in jenen Steinway-Keller brachten, in dem Franz ihn nun sorgfältig für die lange Reise vorbereitet hat.

Ron, Ludwig und die anderen Techniker hören aufmerksam zu, während Franz noch ein paar letzte Handgriffe vornimmt. Beim Anschlagen entdeckt man, wie fein die Tasten ansprechen. Bewundernde Blicke und verschiedenste Meinungsäußerungen beleben die Unterhaltung. Richard Probst, der Konzert-Manager von Steinway, kommt herein, um mit Franz ein paar letzte Einzelheiten über ihr Treffen in Moskau zu besprechen. Und genau in diesem Moment kommen die sechs Männer in ihren dunkelgrünen Arbeitsanzügen hinzu – als handle es sich um ein Spiel, eine Szene aus einem Theaterstück.

Doch es ist kein Spiel. Es sind die Vorbereitungen für Horowitz' Reise nach Moskau, nachdem er so lange Jahre erklärt hatte, er werde nie mehr dorthin zurückkehren! Es ist ein denkwürdiger Augenblick. Kein Wunder, dass alle, die mit diesem historischen Ereignis zu tun haben, beeindruckt sind; jeder auf seine Weise. Die Beine des Flügels werden, ich möchte fast sagen „ehrfürchtig“, abgeschraubt. Sie werden eingepackt und sorgfältig verstaut. Nun wird auch der Flügel eingepackt (so vorsichtig wie ein Baby, mit dem man an einem kalten Tag an die frische Luft gehen will) und

zur großen Lifttür getragen. Wir anderen folgen. Die Leute von CBS machen ihre Aufnahmen für zahlreiche Zeitungen und das Fernsehen, das dieses Ereignis vielleicht an den Anfang seiner Übertragung der Tournee setzen wird. Hinauf geht es mit dem Lift, und die Männer tragen den Flügel zum wartenden Lastwagen, der mit seinem weit geöffneten, gähnenden Schlund bereitsteht, um die kostbare Fracht aufzunehmen.

Welch ein Erlebnis, dabei sein zu können, wie das Instrument das Gebäude verlässt und auf den Weg zum Flughafen gebracht wird! Wie „unwirklich“ scheint es, die Kiste zu berühren und zu wissen, dass dieselbe Kiste in Moskau wieder ausgeladen werden wird, und zu hoffen, dass Millionen von Menschen in der ganzen Welt das Konzert am Bildschirm verfolgen werden. Welch große Erwartungen werden daran geknüpft, dass das Unmögliche möglich werden kann! Das alles ist noch vor den Tagen von Glasnost und Perestroika, und für Wladimir Horowitz ist es eine überaus große Entscheidung.

Horowitz hat an die Reise besonders strenge Bedingungen geknüpft. Er wollte nicht ohne sein eigenes Instrument gehen. Und er würde kein einziges Konzert geben, wenn nicht Franz Mohr mitkommen würde. Ihm allein vertraute er seinen Flügel zum Stimmen, Regulieren und Intonieren an. Niemand anders konnte das Instrument für seine Finger, seinen Anschlag und sein Spiel so vorbereiten wie Franz. „Ich gehe nirgendwo hin, wenn Franz Mohr nicht mitkommt, um auch dort den Flügel richtig für mich vorzubereiten.“

Dieses Buch zieht in einem Haus in New York City den Vorhang zurück und lässt uns Einblick nehmen in das Leben und Denken eines einzelnen Menschen. Es nimmt uns mit, weit zurück, auf eine Reise durch Zeit und Raum in ein kleines Haus in Düren, in Deutschland – ein Haus, dessen Wände während des Zweiten Weltkriegs zusammenstürzen und den jungen Franz unter ihrem

Schutt begraben. Es nimmt uns mit auf den Weg, auf dem Franz inmitten von Tod und Zerstörung die Wahrheit und die Gewissheit eines ewigen Lebens suchte und fand.

Durch die sehr persönlichen Erinnerungen dieses Klaviertechnikers, der seine musikalische Laufbahn als verheißungsvoller Violinist begann (bis eine Schwäche im Handgelenk ihm diese Möglichkeit nahm), gewinnen wir auch recht ungewöhnliche Einblicke in das Leben großer Künstler, deren Musik wir alle kennen und lieben.

Franz Mohr ist ein begeisterungsfähiger, phantasievoller, warmherziger und aufgeschlossener Mann, der ebenso ein Herz für die Menschen hat wie für ihre Musik. Er ist von den Künstlern als das „reinste Wunder“ bezeichnet worden. „Franz“, sagt Mary-Louise Boehm (eine Konzertpianistin, die aber auch Expertin von antiken Pianos und Spinetten ist), „ist nicht nur der beste Klaviertechniker auf der Welt; er ist ein Genie. Er hat für mich ein altes Instrument restauriert, das ein wahres Schmuckstück war; doch ich hätte nie zuvor gedacht, dass man es je wieder würde spielen können. Als er fertig war, hatte es einen wunderbaren Klang, eine phantastische Stimme.“ (Handgearbeitete Klaviere unterscheiden sich sehr voneinander. Jedes hat seine eigene Persönlichkeit, seine eigene „Stimme“. Das ist für die Künstler sehr wichtig, denn es hat starken Einfluß auf ihr Spiel.)

Das vorliegende Buch basiert zum großen Teil auf Gesprächen, in denen Franz Mohr in ungezwungener Unterhaltung seine Geschichte erzählte. Es wurde versucht, diesen Stil zu erhalten. Jede Geschichte erinnerte Franz an weitere Begebenheiten; darum wurde der Ablauf nicht chronologisch geordnet. Da der Tod von Wladimir Horowitz während des Schreibens noch nicht lange zurücklag und die Erinnerung an diesen großen Künstler noch so frisch war, steht das Kapitel über Horowitz am Anfang. Wir werfen auch einen Blick hinter die Kulissen und sehen in das Leben ande-

rer Pianisten hinein; wir erfahren etwas über die Welt von Franz Mohrs Kindheit und über die Schrecken des Zweiten Weltkriegs.

Aussprache, Gesichtsausdruck, Augen und Handbewegungen bringen eine Geschichte ja erst wirklich zum Leben! Stellen Sie sich darum vor, Sie säßen Franz gegenüber und hörten zu, während er jene Geschichten erzählt, die ich versucht habe, hier schwarz auf weiß festzuhalten.



Die
Künstler

Wladimir Horowitz

Fünfundzwanzig Jahre lang habe ich für Wladimir Horowitz gearbeitet und für alle seine Konzerte und Aufnahmen die Flügel gestimmt. Diese Aufgabe „erbte“ ich von Bill Hupfer, der fünfzig Jahre lang Cheftechniker bei Steinway und mit so berühmten Pianisten wie Paderewski und Rachmaninoff unterwegs gewesen war. Bill Hupfer war schon fast eine Institution; eine Legende. Ich begann bei Steinway zunächst als sein Assistent. Bill ging einmal im Monat zu Horowitz und nahm mich mit. Später ließ er mich dann allein gehen.

In jenen frühen Tagen bekam ich Horowitz nie zu Gesicht. Horowitz war sehr scheu und lebte betont zurückgezogen. Normalerweise schlief er bis weit in den Vormittag hinein und blieb, auch nachdem er aufgestanden war, im oberen Stockwerk. Während ich am Flügel arbeitete, brachte mir James, der äußerst distinguierte Butler der Horowitz', jeweils eine Tasse Tee auf einem silbernen Tablett. Über Monate hinweg war er der einzige Mensch, den ich im Haus sah. Doch eines Tages kam schließlich Horowitz selbst die Treppe herunter. Er schien mich zu mögen, und ganz allmählich wurden wir gute Freunde. Er setzte sich auf den Rand seiner Couch und redete und hörte mir zu, während ich seinen Flügel stimmte.

Das war in jenen stillen Jahren, als Horowitz nicht in der Öffentlichkeit auftrat. Allerdings spielte er während jener Zeit in den berühmten Columbia-Plattenstudios in der 30. Straße eine ganze Menge Werke ein. Es war meine Aufgabe, ihn dorthin zu begleiten

und mich um sein Instrument zu kümmern. Oft wurde ich auch darum gebeten, neben Horowitz zu sitzen und ihm während des Spiels die Seiten umzublättern. Das war jedesmal eine sehr nervenaufreibende Angelegenheit, denn bei Horowitz wusste man nie, wann er explodieren würde.

Wenn auch nur die kleinste Kleinigkeit nicht so funktionierte, wie er es sich vorgestellt hatte (das eigene Spiel konnte ihn ebenso ärgern wie ein äußerer Umstand), bekam er einen Wutanfall. Und es konnte ihn alles ärgern, selbst ein schmutziges Glas oder ein staubiger Tisch in der Garderobe! Ich unterließ es dann tunlichst, etwas mit ihm zu reden, aus lauter Angst, ich könnte etwas Falsches sagen. Ich erinnere mich noch gut an einen bestimmten Tag, an dem er auf sich selbst so irrsinnig wütend wurde, weil ihm bestimmte Passagen, die er gerade spielte, nicht so gelingen wollten, wie er es sich vorstellte: Er schlug mit den Fäusten auf die Tastatur (er war sehr kräftig!), dann sprang er auf, rannte um den Flügel herum und schlug mit der Faust gegen die Stange, die den Deckel offenhält, so dass der Deckel mit Getöse herunter krachte!

Zum Glück gingen solche Anfälle rasch vorüber. Danach beruhigte sich Horowitz jeweils schnell wieder. Aber an Aufnahmen war dann nicht mehr zu denken – er musste aufhören und sich erholen. Einmal, als er im Studio in der 30. Straße einen Wutanfall hatte, rollten wir ein Bett für ihn herein, und er legte sich an Ort und Stelle hin, um sich auszuruhen.

Während einer Probe in der *Carnegie Hall* schrie er mich einmal dermaßen an, dass mir regelrecht übel wurde! Er machte immer ein Riesentheater um die genaue Position des Flügels; er schob ihn von hier nach dort und wieder zurück, einen Zentimeter in diese und einen in jene Richtung, etwas nach vorn, etwas nach hinten, etwas mehr zur Seite ... Dann ließ er den Vorhang hinter der Bühne um eine Handbreite öffnen – und wieder schließen. Er probierte alles so lange aus, bis er vollständig zufrieden war.

An jenem Tag konnte er in der *Carnegie Hall* einfach keine Stelle finden, an der er mit der Akustik zufrieden war. Einer der Bühnenarbeiter schlug schließlich vor: „Maestro, am besten ist es, wir bewegen den Flügel, während Sie spielen, und Sie sagen uns dann, wo wir stillstehen sollen. Wir haben genug kräftige Männer hier. Vielleicht finden wir so die richtige Stelle.“ Horowitz hielt das für einen guten Einfall, und so schoben ein paar der Männer, während er spielte, seinen Hocker und den Flügel herum ..., langsam, ganz langsam. Plötzlich rief Horowitz: „Halt! Halt!“ Er dachte, er hätte die richtige Position gefunden. Alles atmete erleichtert auf, und ich ging von der Bühne und setzte mich zu den anderen, die unten im Saal zusahen und zuhörten.

Doch auf einmal fing er an zu toben und zu schreien: „Franz! Franz! Wo ist Franz? Ich falle von diesem Flügel herunter; dieser Flügel steht nicht gerade. Wo ist Franz? Wo steckt er denn? FRANZ!!!“

Während ich voller Panik auf die Bühne stürzte, überlegte ich fieberhaft: „Was meint er bloß mit ‚gerade‘?“ Neben ihm stand ein kleiner Beistelltisch mit einem Glas Wasser, und als er mich kommen sah, griff er nach dem Glas und wollte mit diesem nach mir werfen. Doch plötzlich hielt er mitten in der Bewegung inne und stellte das Glas zurück. Nun, wir besahen uns den Flügel von allen Seiten und schoben ihn ein bisschen nach hier, ein bisschen nach dort, nur einige Millimeter. Wir haben jedoch nie herausgefunden, was er eigentlich gemeint hatte und warum er explodiert war. So etwas konnte immer wieder passieren, ohne jegliche Vorwarnung.

Zwölf Jahre lang, von 1953 bis 1965, hielt sich Horowitz von der Konzertbühne fern. Dann war ein Konzert in der *Carnegie Hall* angesetzt. Die Spannung war ungeheuer. Wenn einem Künstler von seinen früheren Konzerten und Plattenaufnahmen her ein solcher Ruhm vorseilt, dann sind die Erwartungen riesengroß. Horowitz

witz war damals so berühmt, dass sich vor der Kartenausgabe in der *Carnegie Hall* eine Schlange bildete bis in die *West Fifty-Seventh Street*, dann um die Ecke zur *Sixth Avenue* und um den ganzen Block herum – und das zwei Tage, bevor der Vorverkauf begann! Als Horowitz davon hörte, dass die Leute so geduldig darauf warteten, ihre Karten kaufen zu können, ließ er ein paar Lieferwagen kommen und in der ganzen *Fifty-Seventh Street* Kaffee und Kuchen an die Wartenden verteilen!

Das nächste Konzert fand in der *Orchestra Hall* in Chicago statt. Horowitz trat immer nur sonntags auf, und die Generalprobe war jeweils am Samstag. Nach der Probe sagte seine Frau Wanda zu mir: „Für das Konzert ist alles in Ordnung. Ich habe zwei Karten. Wollen Sie sich nicht zu mir in die Loge setzen? Dann sitzen Sie auch einmal unter den Zuhörern!“

Wie alle Klavierstimmer saß ich sonst immer hinter der Bühne, um im Notfall sofort zur Stelle zu sein. Jenes Konzert in Chicago war das erste und letzte Mal, dass ich bei einem Auftritt von Horowitz im Publikum saß. Warum? Das will ich gleich erzählen! Die Atmosphäre war wie vor jedem Horowitz-Konzert voll gespannter Erwartung. Die Luft war wie elektrisch geladen, und alle waren furchtbar nervös. Ich war natürlich immer in besonderer Unruhe wegen des Flügels. Aber am angespanntesten war vermutlich Horowitz selbst.

An jenem Abend in Chicago spielte er als erstes Stück eine Haydn-Sonate. Danach ging er hinter die Bühne ... und kam eine ganze Weile nicht wieder zum Vorschein. Mir war schon etwas mulmig zumute, und ich fragte mich, was wohl los sei. Dann wurde die Tür zu unserer Loge geöffnet. Einer der Bühnenarbeiter steckte den Kopf herein und fragte: „Ist der Klavierstimmer hier?“ Ich sprang auf und rannte so schnell ich konnte die Treppe hinunter, direkt hinter die Bühne. Als ich dort ankam, war Horowitz außer sich. „Franz“, sagte er, „ich habe so furchtbar falsch gespielt.“

Irgend jemand war an meiner Bank. Sie ist zu hoch!“

„Maestro“, erwiderte ich, „was soll ich tun?“

„Nun, drehen Sie sie niedriger!“ sagte er. „Drehen Sie sie niedriger.“

„Aber wieviel, Maestro?“

Darauf zeigte er mir mit den Fingern etwa einen halben Zentimeter. Während also das Publikum darauf wartete, dass er sich wieder zeigen würde, trat nun ich im dunklen Anzug auf die Bühne. Die Leute lachten und klatschten, so dass ich mich mehrmals verbeugte, während ich zum Flügel hinüberging und den Hocker etwa einen halben Zentimeter niedriger drehte – unter dem anhaltenden Applaus des Publikums! Dann ging ich zurück hinter den Vorhang, und Horowitz kam heraus und setzte sein Konzert fort. Nach diesem Erlebnis setzte ich mich während eines Horowitz-Konzertes nie wieder in den Saal.

Normalerweise kann während eines Klavierkonzerts nicht viel schiefgehen; aber für den Notfall muss ich doch zur Verfügung stehen. In all den Jahren, in denen ich für Horowitz die Flügel stimmte, ist nur zweimal eine Saite gerissen. Einmal, während eines Auftritts in der *Carnegie Hall*, passierte es ihm sogar mitten im Stück. Die As-Saite der Kleinen Oktave riss mit einem lauten Knall. Er versuchte zwar weiterzuspielen, aber es war unmöglich. Denn die Saite lag quer über den anderen Saiten und verursachte ein summenendes Geräusch. Ich saß hinter der Bühne und kam nun hervor, um die kaputte Saite zu entfernen. Da es für den Ton immer noch zwei Saiten gab, konnte Horowitz trotzdem weiterspielen.

Dasselbe passierte in Berlin. Doch hier muss ich etwas weiter ausholen. 1986 war Horowitz mit riesigem Erfolg in Berlin aufgetreten. Das nächste Konzert sollte vierzehn Tage später in Hamburg stattfinden. Ich wollte in der Zwischenzeit nach Hause fliegen und rechtzeitig zum Hamburger Konzert wieder in Deutschland sein. Doch kaum war ich vom Flughafen zu Hause angekom-



Artur Rubinstein

Meine Arbeit für Artur Rubinstein war bei weitem nicht so umfassend wie die für Wladimir Horowitz. Rubinstein nahm normalerweise keinen besonderen Flügel mit auf seine Tourneen, sondern benutzte die Instrumente – und die Klavierstimmer –, die vor Ort zur Verfügung standen. Für seine Auftritte in den bedeutenden Städten allerdings wählte er für gewöhnlich einen Flügel aus unserer Konzertabteilung in New York, und so begleitete ich ihn.

Rubinsteins Klavierspiel hatte einen völlig anderen Charakter als das von Horowitz. Er besaß niemals die Technik, die Horowitz bewies, und doch verstand er es auf wunderbare Weise, Musik zu vermitteln. Wenn er spielte, konnte man sich zurücklehnen und das Konzert genießen, während bei Horowitz die Atmosphäre wie elektrisch geladen war: Man saß wie gebannt auf der Stuhlkante und wartete fasziniert darauf, was er dem Flügel entlocken würde.

Obwohl die Genialität von Wladimir Horowitz völlig unbestritten war, erwähnte ich Rubinsteins Namen nie, wenn Horowitz zugegen war. Ganz am Anfang, als ich bei Steinway begann, hatten mich die Mitarbeiter gewarnt: „Wenn Sie bei Horowitz arbeiten, erwähnen Sie bitte nie den Namen Rubinsteins!“ Ich konnte mich mit Horowitz durchaus über andere Künstler unterhalten, aber ich musste natürlich immer betonen, dass er der Größte sei.

Auch in der Wahl der Flügel, auf denen er spielte, unterschied sich Rubinstein von Horowitz. Wie schon erläutert, ist jeder Steinway-Flügel ein Einzelstück mit einem ganz besonderen Charakter,

was den Künstlern erlaubt, das ihrer künstlerischen und physischen Konstitution entsprechende Instrument auszusuchen. Im Blick auf die Spielart brauchte Rubinstein eine Mechanik mit mehr Widerstand als eine Horowitz-Mechanik. Er wollte beim Berühren den Widerstand der Tasten spüren. Mit einer Horowitz-Mechanik wäre er nie zurechtgekommen. Er liebte auch den tiefen, vollen Klang, für den einige Steinways in aller Welt bekannt sind.

Jedes Jahr nach seiner Rückkehr aus Europa begann Rubinstein sich sofort nach einem anderen Instrument umzusehen. Ganz egal, wie gut ihm der Flügel der vergangenen Saison gefallen hatte, ganz egal, wie erfolgreich seine Konzerte gewesen waren: jedes Jahr suchte er sich einen neuen Flügel aus. Und er wusste immer genau, was für ein Instrument er wollte. Man brauchte ihm bei der Auswahl nicht behilflich zu sein. Er erkannte sofort, welcher Flügel der richtige war.

Viele Künstler zerbrechen sich schon lange vor ihrem Konzert den Kopf darüber, auf welchem Instrument sie spielen sollen. Zwar können sich die meisten den Luxus einer solchen Auswahl gar nicht leisten. Dennoch kommen sie in unsere Konzertabteilung und probieren einen Flügel nach dem anderen aus. Es hat schon Künstler gegeben, die schließlich mit zwei Klavieren auf der Bühne saßen! Das kann sehr teuer werden, denn obwohl Steinway den bekannten Künstlern keine Miete berechnet, müssen das Stimmen und der Transport doch bezahlt werden.

Rubinstein hat nie unter einer derartigen Unentschlossenheit gelitten. Einmal hatte ich vier oder fünf Flügel aufgestellt, von denen ich dachte, dass sie für ihn in Frage kämen. Er setzte sich an den ersten und war sofort begeistert. Er drehte sich zu mir um und sagte: „Dieser hier ist phantastisch. Den nehme ich.“ Dann fragte er: „Franz, wohin gehen wir als erstes?“

„Maestro“, antwortete ich, „diesmal gehen Sie zuerst nach Washington und dann nach Philadelphia. Aber“, fuhr ich fort, „ich

habe hier noch ein paar andere Flügel für Sie. Schauen Sie, hier drüben.“

Doch er würdigte sie keines Blickes. Er sagte bloß: „Entweder habe ich sofort eine Beziehung zu einem Instrument, oder ich habe sie nicht. Das Instrument und ich müssen eins sein. Ich muss mich selbst ganz loslassen und in der Musik verlieren können, oder ich habe diese Beziehung nicht, und dann muss ich mich nach einem anderen Instrument umsehen.“

Er rührte keinen der anderen Flügel an, die ich für ihn zurechtgemacht hatte.

Die Menschen liebten Artur Rubinstein, weil er seinerseits die Menschen liebte. Egal, wo er um ein Autogramm gebeten wurde, ob auf der Straße, im Flugzeug oder im Zug, er blieb immer stehen und unterhielt sich mit den Leuten.

Horowitz war da ganz anders. Er war äußerst scheu und hatte Angst vor jenen Menschen, die er nicht kannte. Einmal, als er in Philadelphia die wenigen Schritte vom Bellevue Hotel zur Musikakademie hinüberging und ein ganzer Schwarm von Gefolgsleuten ihn umgab (Horowitz ging immer in Begleitung von Freunden), versuchte ein Unbekannter ihn anzusprechen: „Wie schön, Sie zu sehen, Maestro. Ich komme heute Abend in Ihr Konzert.“ Horowitz drehte sich abrupt um und ließ den Mann mit den Worten stehen: „Schön für Sie.“

Ganz anders Rubinstein. Er hatte immer Zeit für andere. Und er unterhielt sich gerne mit ihnen.

Es war auch sehr angenehm, für Rubinstein zu arbeiten. Alles, was man für ihn tat, wusste er zu würdigen. Er bedankte sich immer wieder. Horowitz dagegen konnte explodieren, wenn der Flügel nicht genau am richtigen Ort stand.

Der Unterschied zwischen den beiden läßt sich vielleicht am deutlichsten anhand einer Begebenheit schildern, die inzwischen etwa fünfzehn Jahre zurückliegt. Horowitz und Rubinstein traten

damals beide im Abstand von einer Woche in Washington auf. Das war noch, bevor das *Kennedy-Center* gebaut wurde. Damals fanden alle wichtigen Konzerte in der *Constitution Hall* statt. An einem Sonntag gab Horowitz sein Konzert, am Sonntag darauf Rubinstein.

Ich hatte meinem ältesten Sohn Peter, der damals etwa zwölf Jahre alt war, versprochen, ihn zum Horowitz-Konzert nach Washington mitzunehmen. Daneben wollte ich ihm auch einige Museen und die Stadt zeigen. Peter war ganz gespannt auf Washington, und auch ich freute mich darauf, ihm einige der Sehenswürdigkeiten zeigen zu können. Gegenüber David Rubin, dem damaligen Direktor unseres Konzertservices, erwähnte ich mein Vorhaben: „Mr. Rubin, diesmal nehme ich Peter nach Washington mit.“

„Oh ...“, entfuhr es ihm, „tun Sie das bitte nicht, Franz. Sie wissen doch, wie sehr Horowitz Kinder hasst. Nehmen Sie ihn nicht mit. Lassen Sie ihn keinesfalls in die Nähe von Horowitz kommen!“

Nun, ich hatte Peter bereits alles versprochen, und ich wollte es mir durchaus nicht mehr anders überlegen. Ich konnte mein Wort nicht brechen. Doch vor der Generalprobe in der *Constitution Hall* sagte ich zu meinem Sohn: „Peter, geh ganz nach oben, ganz nach oben in die allerletzte Reihe.“ Und ich schärfte ihm ein: „Setz dich dort oben hin und rühr dich bloß nicht, wenn Horowitz hereinkommt. Er darf dich auf keinen Fall sehen!“

Bald erschien Horowitz mit seiner Begleitung auf der Bühne. Nun hatte Horowitz damals einen Pudel, ein sehr nervöses Tier. Wir nannten ihn den „Piano-Hund“, denn er hatte nur drei Beine – das heißt, sein viertes Bein war um einiges kürzer als die anderen drei. Es wurde erzählt, Frau Horowitz habe den Hund einmal versehentlich mit dem Auto überfahren, als sie sich in ihrem Landhaus in New Milford in Connecticut aufhielten. Dabei hätte er ein paar Zentimeter von seinem vierten Bein verloren. Als Horowitz

nun auf die Bühne kam, lief der Hund hinterher und fing an her-zuzuschnüffeln und zu bellen ... Dann sprang er wie ein Blitz von der Bühne hinunter und sauste geradewegs nach hinten, hinauf zu dem Platz, an dem Peter saß! Dort begann er Peter wie wild anzubellen.

Horowitz, der schon am Flügel saß, hatte das aufgeregte Bellen des Hundes natürlich gehört, drehte sich jetzt um und starrte in den dunklen Saal. „Wer ist da?“ fragte er spitz. „Wer ist dort oben?“

Nun war Horowitz immer sehr unwirsch, wenn bei den Proben jemand dabei war, den er nicht kannte. Wir mussten immer dafür sorgen, dass niemand im Saal war, der nicht offiziell dazugehörte. Jetzt starrte der Maestro in die Dunkelheit, und natürlich saß Peter da oben. Horowitz rief nochmals ungehalten: „Wer ist da?“

Ich trat vor. „Mein Sohn Peter, Maestro. Ich habe ihm versprochen, ihn nach Washington mitzunehmen.“

„Ach so“, erwiderte er nur und drehte sich wieder zum Flügel.

Als ich am nächsten Wochenende wieder nach Washington kam, hatte ich meinen jüngeren Sohn Michael dabei. Ich hatte ihm dasselbe Versprechen gegeben, und dies war nun sein Wochenende. Diesmal war es Artur Rubinsteins Konzert. Bei der Probe am Samstag ging ich zu Rubinstein und stellte ihm Michael vor. Natürlich war Michael sehr aufgereggt, aber Rubinstein war begeistert. „Komm her, Michael“, sagte er, führte ihn zum Flügel hinüber und nahm ihn auf den Schoß. „Michael“, sagte er, „sieh dir das an – sieh dir den Saal an! Morgen wird der ganze Saal voll besetzt sein.“ Und dann redete er weiter: „Dort, in der ersten Reihe, wird vielleicht ein wunderschönes junges Mädchen sitzen. Und ich werde nur für dieses junge Mädchen spielen, als wäre es ganz allein. Wenn ich hier spiele, werde ich nur an dieses Mädchen denken.“

Ich weiß nicht, wieviel Michael davon verstand. Doch dann fragte Rubinstein: „Spielst du auch Klavier, Michael?“



Emil Gilels

Einer der größten russischen Künstler, für den ich je gearbeitet habe, war Emil Gilels. Sein erster Auftritt in Amerika fand 1955 statt. Die Arbeit mit Horowitz, Rubinstein, Rudolf Serkin und Gilels war sozusagen das Erbe, das ich von Bill Hupfer, meinem Vorgänger bei Steinway, übernahm. Ich bin zu einer ganzen Reihe von Konzerten mit Gilels gefahren und habe für ihn die Flügel gestimmt. Er war ein phantastischer Pianist, bekannt für seine elegante, romantische Interpretation, und ich kann mich noch gut an einige der herausragenden Konzerte erinnern. Da er nur wenig Englisch, dafür aber sehr gut Deutsch sprach, unterhielten wir uns oft auf deutsch und wurden dabei gute Freunde. Er kam zu Aufnahmen mit dem *Cleveland Orchestra* unter der Leitung von George Szell; innerhalb eines Jahres spielte er alle fünf Klavierkonzerte von Beethoven ein, und alle fünf Aufnahmen waren hervorragend.

Gilels bat mich öfter darum, ihn in meinem Auto zu den Konzerten zu fahren, wozu ich auch gern bereit war. Als die Leute bei Steinway davon erfuhren, reagierten sie allerdings sehr nervös. „Franz“, sagten sie, „Sie wissen, dass ganz Russland hinter Gilels her ist. Wenn je etwas passiert, dann bekommen Sie die allergrößten Schwierigkeiten.“ Da wir so gute Freunde waren, fuhr ich ihn jedoch auch weiterhin durch die Gegend. Selbstverständlich fuhr auch immer noch ein anderer Herr mit uns – Gilels' „Dolmetscher“. Dieser kam von der russischen Botschaft, und es gab keinen Zweifel daran, dass seine Hauptaufgabe vor allem darin be-

stand, aufzupassen, dass Gilels nicht „verloren ging“. Emil Gilels war der erste Russe, dem ich eine Bibel überreichen konnte. (Seitdem hat, soweit ich mich entsinnen kann, jeder Künstler, für den ich arbeitete, von mir eine Bibel erhalten.) Einmal sagte er zu mir: „Franz, ich habe solches Heimweh nach Russland und nach Moskau. Ich kann es kaum erwarten, wieder nach Hause in unsere kleine Wohnung in der *Gorkistraße* zu kommen.“

Obwohl seine Frau mit ihm kam, mochte er Amerika nicht und freute sich jedesmal auf die Heimreise nach Russland. Natürlich wurde er immer streng bewacht und bekam außer den Hotelzimmern nichts zu sehen. Und Hotelzimmer sehen ja überall ziemlich gleich aus.

„Ich spiele meine Konzerte auf der Bühne“, sagte er. „Mit Menschen komme ich nicht zusammen.“

Irgendwie hatte ich das Gefühl, als würde in mir eine kleine, leise Stimme fragen: „Warum gibst du Gilels keine Bibel?“ Als ich nach Hause kam, erzählte ich Elisabeth von dieser inneren Stimme. Sie antwortete: „Ja, warum schenken wir ihm nicht eine Bibel? In Russland gibt es ja keine Bibeln zu kaufen.“ Ich ging also zur amerikanischen Bibelgesellschaft in New York und kaufte eine russische Bibel. Da es kurz vor Weihnachten war, beschlossen wir, sie ihm zu Weihnachten zu schenken. Elisabeth packte sie in schönes Geschenkpapier ein. Ich nahm sie zur nächsten Probe in die *Carnegie Hall* mit und behielt sie in der Tasche, die ich mit auf die Bühne nahm. Gilels war immer von einer Menge Leute umringt, und ich musste geduldig auf einen günstigen Augenblick warten.

Schließlich kam die Gelegenheit. Gilels' Dolmetscher wurde ans Telefon gerufen und dort in ein längeres Gespräch verwickelt. Schnell ging ich mit der hübsch verpackten Bibel zum Flügel, an dem Gilels übte, und sagte: „Maestro, bald ist Weihnachten, und bei uns ist es dann üblich, einander zu beschenken. Hier habe ich ein Geschenk für Sie, von Elisabeth und mir.“

Sofort fragte er: „Franz, was ist da drin?“

„Maestro“, antwortete ich, „etwas, was Sie in Russland nicht bekommen können.“

Schnell nahm er das Päckchen und legte es zwischen die Noten in seinem Attaché-Koffer. Ich war recht nervös, denn am Abend sollte das Konzert stattfinden. Er würde die Noten aus dem Koffer nehmen, und ich war nicht sicher, wie er darauf reagieren würde, dass er soeben eine Bibel erhalten hatte.

Gilels spielte am Abend sein Konzert – wie immer mit überwältigendem Erfolg. Am nächsten Morgen, als ich bei Steinway an der Arbeit war, läutete um neun Uhr das Telefon. Es war Gilels. „Franz! Franz!“ rief er, „was haben Sie getan?“

„Oh, oh“, dachte ich, „was mag jetzt kommen?“

„Franz“, sagte er noch einmal, „was haben Sie getan? Sie haben uns eine Bibel geschenkt! Wissen Sie, was? Wir haben in unserem ganzen Leben noch nie eine Bibel gesehen. Und ich hätte schon immer gern eine gehabt. Und nun haben Sie mir eine geschenkt! Wissen Sie, nach dem Konzert haben wir zusammen auf dem Sofa gesessen, meine Frau und ich, und haben gelesen und gelesen und gelesen. Meine Frau sitzt hier neben mir. Sie liest immer noch – sie liest in Ihrer Bibel!“

Ich muss wohl nicht besonders betonen, dass ich mich riesig freute. Ich betete für Emil Gilels und seine Frau, als sie mit der Bibel zurück nach Russland reisten.

Im nächsten Jahr kam Gilels wieder nach Amerika. Elisabeth sagte zu mir: „Franz, Gilels war so offen, als du ihm die Bibel gabst. Was meinst du, sollten wir ihn nicht einmal zu uns nach Hause einladen?“

Ich tat dies, aber er erwiderte: „Oh, danke, Franz, vielen Dank; wir würden gern kommen, aber dieses Jahr haben wir keine Zeit. Aber wenn wir nächstes Jahr wieder kommen, dann kommen wir gern zu Ihnen.“

Wir beteten das ganze Jahr für ihn. Als er im nächsten Jahr wie-

derkam und wir nach der Probe in der *Constitution Hall* in Washington noch gemütlich beisammen saßen, sagte ich: „Maestro, erinnern Sie sich noch? Sie haben mir versprochen, dass Sie mit Ihrer Frau zu uns kommen wollen ... Wie sieht es aus? Möchten Sie uns nicht einmal besuchen, wenn es Ihnen passt?“

Er war ganz begeistert und rief: „Ja, Franz, lassen Sie mich erst nachsehen, wann ich Zeit hätte!“ Damit nahm er seinen Terminkalender heraus und blätterte die anstehenden Konzerttermine durch. „Franz“, sagte er, „ich habe nur an einem einzigen Sonntag frei, ehe wir nach Russland zurückkehren, am 2. November.“ Er überlegte kurz, dann sagte er: „Wir kommen am 2. November ... Aber wie machen wir das?“

„Wir wohnen auf Long Island“, erwiderte ich.

„Hm“, sagte Emil, „am besten kommen Sie und holen uns ab. Kommen Sie recht früh, damit wir den ganzen Tag über bleiben können. Kommen Sie gegen neun Uhr, dann können wir einen ganzen Tag bei Ihnen verbringen.“

„Prima“, antwortete ich, „ich werde am 2. November um neun Uhr morgens am *Essex House* sein und Sie dort abholen.“

Während ich noch redete, durchzuckte es mich: „Das ist ja ein Sonntag. Ich möchte aber nicht den Gottesdienst versäumen. Was machen wir nur?“ Ich wandte mich noch einmal zu Emil Gilels und sagte: „Maestro, das ist ein Sonntag. Am Sonntag gehen wir normalerweise in den Gottesdienst.“

Umgehend erwiderte er: „Gut, Franz, dann kommen wir mit Ihnen. Wir waren noch nie in der Kirche. Wir würden uns freuen, wenn Sie uns mitnehmen würden in Ihren Gottesdienst.“

Ich konnte es kaum glauben und war überglücklich. Die Gemeinde, zu der wir damals gehörten, war sehr aktiv, und die Gottesdienste waren immer überfüllt. Meistens mussten wir sogar in den Gängen Stühle aufstellen. Überall saßen die Gottesdienstbesucher, selbst im Altarraum. Wir erlebten so etwas wie eine kleine

Erweckung. Ich rief darum unseren Pastor an. „Herr Pastor“, erklärte ich ihm, „der Künstler aus Russland, für den ich gerade arbeite, hat noch nie einen christlichen Gottesdienst besucht und möchte am 2. November gern mit uns kommen. Könnten Sie uns bitte ein paar Plätze reservieren?“

Der Pastor wurde selbst ganz aufgeregt und sagte mir im voraus, worüber er an jenem Sonntag predigen würde.

Ich kaufte noch zwei Neue Testamente auf russisch und suchte die Stellen heraus, die der Pastor mir angegeben hatte. Ich unterstrich sie in den russischen Bibeln, damit unsere Gäste ihnen mühelos folgen konnten. Als wir zur Kirche kamen, waren für Emil Gilets und seine Frau, Elisabeth und mich tatsächlich Plätze reserviert. Sobald die Predigt begann, schlug ich die russischen Testamente auf, gab sie den beiden und erklärte ihnen, dass der Pastor über diese Abschnitte predigen würde. Es war eine interessante Situation. Da der Pastor auf englisch predigte, übersetzte ich alles, was er sagte, für Emil ins Deutsche, und dieser wandte sich dann zu seiner Frau und wiederholte alles auf russisch. So ging es in unserer Reihe während des ganzen Gottesdienstes recht unruhig zu. Ich spürte aber deutlich, dass es Emil gefiel.

Als wir bei uns zu Hause ankamen, rief Gilels aus: „Franz, das ist ja ein wunderbares Haus! Wie viele Familien wohnen hier?“

„Wie viele Familien?“ erwiderte ich. „Niemand sonst, nur wir.“ (Ich muss dazu sagen, dass wir ein hübsches, aber eher bescheidenes Einfamilienhaus haben – nichts Besonderes.)

Gilels konnte sich kaum beruhigen! Er kam nicht darüber hinweg, dass ein Klavierstimmer mit seiner Familie ein ganzes Haus für sich allein haben konnte. „Das wäre in Russland unmöglich!“ sagte er. „Wissen Sie, ich wohne in der *Gorkistraße* in Moskau, aber ich habe nur eine kleine Zweieinhalbzimmer-Wohnung für meine Frau und mich und meine Tochter. Meine Tochter hat jetzt ein Baby, es ist also ziemlich voll bei uns.“