

„Aber bitte spiele nicht Klavier“

Lange musste die Musikwelt auf eine neue CD von **Krystian Zimerman** warten. Vier Jahre nach seiner Neueinspielung der beiden Chopin-Konzerte veröffentlicht die Deutsche Grammophon nun seine Aufnahme des ersten und zweiten Konzertes von Rachmaninoff. Gregor Willmes traf den außergewöhnlichen Pianisten in Basel zu einem mehr als dreistündigen Gespräch.



Foto: Susesch Bayat / DG

Gregor Willmes Herr Zimerman, Sie haben Rachmaninoffs Konzerte Nummer eins und zwei mit dem Boston Symphony Orchestra und Seiji Ozawa 1997 und 2000 aufgezeichnet. Warum erscheinen die Aufnahmen erst jetzt?

Krystian Zimerman Ich hatte zu wenig Zeit für den Schnitt und die Freigabe. Wir haben zwischenzeitlich auch Brahms' d-Moll-Konzert mit Rattle und den Berliner Philharmonikern neu aufgenommen, außerdem noch Bartóks erstes Klavierkonzert mit Chicago Symphony und Pierre Boulez. Und ich finde oft nicht die Zeit zum Editieren. So gibt es noch weitere Aufnahmen, beispielsweise mit Werken von Karol Szymanowski von 1991 oder den letzten Schubert-Sonaten aus der Mitte der 1990er Jahre, die noch ungeschnitten sind.

GW Erklärt der Zeitmangel auch die dreijährige Lücke zwischen den Aufnahmen?

KrZ Nein, ich hatte mich nach der Einspielung des ersten Konzerts entschieden, doch nicht den ganzen Zyklus zu machen. Und wir wussten zuerst nicht, was geschehen soll. Bei der Deutschen Grammophon hieß es: „Wenn Sie nicht den ganzen Zyklus einspielen,

hat es keinen Sinn, das Projekt weiterzumachen.“ Und ich hatte seit 1994 keinen festen Vertrag mehr mit der DG, den habe ich erst im Juli 2003 wieder mit dem neuen Präsidenten unterschrieben. Hinzu kamen Termenschwierigkeiten: Nachdem ich bei einer Tournee das erste Konzert von Rachmaninoff gespielt hatte, wollte ich bei der nächsten nicht sofort das zweite machen.

GW Sind die Konzerte denn live mitgeschnitten worden?

KrZ Nein. Es sind Studioproduktionen, aber sie sind in Verbindung mit Konzerten entstanden.

GW Im Beiheft-Text weisen Sie darauf hin, dass Rachmaninoffs Einspielung des ersten Konzertes „absolut genial“ sei, während Ihnen seine Aufnahme des zweiten Konzertes immer ein Rätsel geblieben sei. Sie vermuten, dass Rachmaninoff Angst gehabt habe, das Werk auf wirklich berührende Weise zu spielen. Ich habe mir nach dieser Lektüre beide Aufnahmen noch einmal angehört und konnte das gut nachvollziehen.

KrZ Ich kann das natürlich nur vermuten. Aber Rachmaninoffs Musik war ja gerade wegen ihrer großen Emotio-

nalität und Sentimentalität wahnsinnig verpönt. Vielleicht spielte er deshalb bewusst etwas kühler. Er war ein phänomenaler Pianist. Bei eigenen Werken lauert allerdings immer eine besondere Gefahr: Man kann an einen Punkt kommen, wo man sich vielleicht seiner Gefühle schämt.

GW Dass Sie das zweite Konzert ganz anders spielen als Rachmaninoff selbst, erklärt sich aus Ihrer Haltung zu seiner Interpretation. Aber wie ist das beim ersten? Gab es da die Gefahr, den Komponisten zu imitieren?

KrZ Es ist nicht so, dass ich unbedingt ganz anders spielen

GW Sie haben auch festgestellt, Rachmaninoffs drittes Konzert „könnte geradezu lebensbedrohlich sein“ ...

KrZ Ja, es gibt eine Sprengkraft im dritten, die – wenn man wirklich glaubwürdig sein will – gefährlich ist. Mit meinen Studenten spreche ich bis zu 50 Prozent über Glaubwürdigkeit. Ich will unbedingt, dass sie an das glauben, was sie spielen. Es muss wirklich eine totale Identifikation mit der Musik geben. Für mich ist Maria Callas ein Vorbild. Es gab mal eine Studie, wo medizinisch untersucht wurde, was mit ihr während einer Aufführung passiert:



Haben zusammen Rachmaninoff aufgenommen: Krystian Zimerman und Seiji Ozawa.

„Es muss wirklich eine totale Identifikation mit der Musik geben“

wollte. Ich habe mich schon darum bemüht, Gewinn daraus zu schöpfen, dass man den Komponisten mit dem Stück noch hören kann. Ich habe mir auch in Philadelphia die Partitur des zweiten Konzerts mit seinen Bleistifteintragungen angesehen. Aber am Ende steht die Glaubwürdigkeit des Künstlers! Er spielt aus seiner eigenen Seele. Als ich einmal Strauss' „Heldenleben“ mit Karajan gehört habe, war ich total schockiert. Denn ich hatte das Gefühl, dass er das Werk gerade schreiben würde. Genauso erging es mir mit Bernstein. Er hat jedes Werk im Konzert praktisch neu komponiert. Das gehört zu unserem Beruf dazu. Wir spielen nicht! Ich unterbreche sehr oft meine Studenten und sage: „Du spielst Klavier! Ich möchte nicht, dass Pianisten bloß Klavier spielen. Benutze den Flügel, um das Werk und dich selbst auszudrücken, um das Publikum mit diesem Stück zu berühren. Aber bitte spiele nicht Klavier!“

Man ist zu dem Schluss gekommen, sie stehe wirklich kurz vor dem Tod. Bernstein hat das auch einmal gemacht. Sogar während eines meiner Konzerte, ich habe also die ganzen Elektroden und Messgeräte gesehen. Man ist zu unglaublichen Ergebnissen gekommen: dass etwa während des Konzertes chemische Abläufe passieren, die sonst nur durch ganz starke Medikamente auszulösen sind. Bei der Musik allerdings ohne Nebenwirkungen! Es ist schon nicht falsch, wenn manche Leute sagen, Musik sei eine Droge. Es ist eine.

GW Kommen wir auf Rachmaninoff zurück. Ist bei der Aufnahme des zweiten Konzerts das Klavier zeitweise etwas mehr in den Vordergrund gerückt als bei der des ersten?

KrZ Weiß ich nicht. Ich habe die Aufnahme zu separaten Terminen geschnitten. Es waren unterschiedliche Leute daran beteiligt, auch verschiedene Flügel. Beim zweiten Konzert gab es eine dramatische

Geschichte: Als mein Flügel in New York ankam, wurde er kontrolliert und dabei kaputtgemacht. Wir waren während der Tournee gezwungen, die Klaviatur praktisch völlig neu zu bauen. Ich bin sehr stolz, dass die Tournee trotz dieser Umstände stattgefunden hat. Und dass auch noch eine Aufnahme möglich war. Aber der Flügel war in einem schrecklichen Zustand. Der Deckel beispielsweise war total zerbrochen.

GW Sie verstehen sehr viel von Flügeln. Wann haben Sie sich dieses Wissen angeeignet?

KrZ Noch vor meinem Studium. In den 1960er Jahren waren die Schulen in Polen sehr arm. Es gab für einen Flügel keine Ersatzteile, und es war undenkbar, zu Renner zu gehen und zu sagen: „Schickt uns mal einen Satz Hammerköpfe.“ Die musste man selbst machen. Die Schulen waren deswegen sehr gut ausgerüstet, was Handwerker anging, auch was den Maschinenpark betraf. Ich habe dort viel Zeit

Biographie

1956 Geboren am 5. Dezember in Zabrze, Polen. Der Fünfjährige erhält den ersten Klavierunterricht vom Vater.

1963-77 Er wird Schüler von Andrzej Jasinski, bei dem er später auch am Konservatorium von Katowice studiert.

1975 Er gewinnt als jüngster von 118 Teilnehmern den ersten Preis beim Internationalen Chopin-Wettbewerb in Warschau.

1976 Arthur Rubinstein lädt ihn nach Paris ein. Er unterschreibt einen Exklusivvertrag mit der Deutschen Grammophon. Zimerman debütiert in den folgenden Jahren in zahlreichen europäischen Städten, in Deutschland u. a. in Stuttgart, München und Berlin.

1978 Er spielt mit dem Los Angeles Philharmonic und Carlo Maria Giulini die beiden Chopin-Konzerte. Erste Japan-Tournee.

1988 Er bringt in Salzburg das ihm gewidmete Klavierkonzert von Witold Lutoslawski zur Uraufführung.

1996-2004 Er lehrt an der Musikhochschule in Basel.

1999 Aus Anlass von Chopins 150. Todestag gründet er das Polnische Festival-Orchester, mit dem er die beiden Chopin-Konzerte aufnimmt und auch auf einer Tour in Europa und Amerika spielt.

Letztes Interview im FONO FORUM 4/1991

CD-Hinweise

Alle für Deutsche Grammophon:

Chopin, Andante spianato et Grande Polonaise brillante op. 22, Mazurken op. 24 Nr. 1, 2 und 4; Étüden op. 10 Nr. 8, Préludes op. 28 Nr. 17 und 18, Walzer op. 34 Nr. 1, Scherzo op. 54 (1975)

Chopin, 14 Walzer (P 1977)

Chopin, Konzerte Nr. 1 und 2; Los Angeles Philharmonic Orchestra, Giulini (1978)

Mozart, Sonaten KV 280, 281, 311, 330 (1978)

Mozart, Sonaten für Violine und Klavier KV 404, 481, 547; **Franck**, Sonate für Violine und Klavier; **Szymanowski**, Mythen op. 30; Danczowska (1979-80)

Brahms, Sonaten Nr. 1-3, Balladen op. 10, Scherzo op. 4 u. a. (1979-82)

Schumann, Konzert op. 54; **Grieg**, Konzert op. 16; Berliner Philharmoniker, Karajan (1981-82)

Brahms, Konzerte Nr. 1 und 2; Wiener Philharmoniker, Bernstein (1983-84)

Liszt, Konzerte Nr. 1 und 2, Totentanz; Boston Symphony Orchestra, Ozawa (1987)

Chopin, Balladen Nr. 1-4, Barcarolle op. 60, Fantasie op. 49 (1987)

Respighi, Sonate für Violine und Klavier; **Strauss**, Sonate für Violine und Klavier op. 18; Chung (1988)

Beethoven, Konzerte Nr. 3-5; Wiener Philharmoniker, Bernstein (1989)

Lutoslawski, Klavierkonzert; BBC Symphony Orchestra, Lutoslawski (1989)

Schubert, Impromptus D 899 und 935 (1990)

Liszt, Sonate h-Moll, Nuages gris, La notte, La lugubre gondola II, Funérailles (1990)

Beethoven, Konzerte Nr. 1 und 2; Wiener Philharmoniker (1991)

Debussy, Préludes (1991)

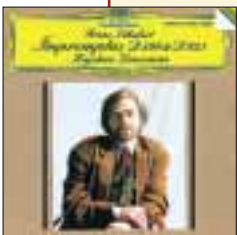
Ravel, Konzerte; Cleveland Orchestra, London Symphony Orchestra, Boulez (1994/96)

Webern, Kinderstück für Klavier, Klavierstück von

1925, Variationen op. 27 (1995)

Chopin, Konzerte Nr. 1 und 2; Polnisches Festival-Orchester (1999)

Rachmaninoff, Konzerte Nr. 1 und 2; Boston Symphony Orchestra, Ozawa (1997/2000)



verbracht und viel über mein Werkzeug erfahren. Der Flügel wurde für mich zu einem lebendigen Wesen.

GW Sie reisen heute mit einem eigenen Instrument.

KrZ Seit 1989 ausschließlich. Aber manchmal ist es nicht mein eigenes im physischen Sinne: Es sind Flügel, die für die jeweilige Tournee gemietet werden. Die passe ich vor der Tour an oder baue sogar meine eigene Klaviatur ein. Ich habe die Jahre zwischen 1975 und '89 sehr gelitten. Ich habe meinem Publikum immer nur

60 Prozent der Interpretation abliefern können. Manchmal auch weniger. Eine Klaviatur einzubauen ist eine Sache von mehreren Tagen. Das kann man für ein einzelnes Konzert gar nicht machen. In den USA habe ich mir jetzt übrigens auch einen Flügel ausgesucht, in den ich eine Klaviatur aus Europa einsetze. Nach dem 11. September hat sich dort eine derartige Panik ausgeprägt, dass ich es nicht mehr riskieren möchte, einen Flügel über den Atlantik zu schicken.

GW Solch einen Aufwand be-

treiben nicht viele Pianisten.

KrZ Mein Publikum ist mir das wert. Ich muss nicht sagen, dass es ein sechsstelliger Betrag ist, den ich im Jahr dafür aufbringen muss. Das begrenzt dann auch die Zahl der Konzerte.

GW Es heißt, dass Sie nicht mehr als 50 Konzerte pro Jahr geben.

KrZ Ich spiele dieses Jahr weltweit 36 Konzerte. Das ist nicht genug, um das Jahr nicht mit einem Defizit abzuschließen. Letztes Jahr hatte ich 48 Konzerte. Es waren in den letzten 14 Jahren nie mehr als 50.

GW Was heißt Defizit?

KrZ Das bezieht sich auf meine ganze Infrastruktur. Die Kosten sind höher als das, was ich verdiene. Wobei ich von den Veranstaltern sehr gute Honorare erhalte. Ich kann und will auch nicht mehr verlangen. Der Weg ist nicht, mein Gehalt zu erhöhen, sondern die Kosten zu senken.

GW Sie haben gerade Ihre Studenten angesprochen: Ist es wahr, dass Sie diese nicht nur auf Konzerte, sondern auch auf CD-Aufnahmen vorbereiten?

KrZ Es geht mir darum, alle Aspekte zu bedenken, die für eine Karriere von Bedeutung sind. Ich wollte hier in Basel

privat unterrichten, aber nicht mehr an einer Musikhochschule. Das Hochschulwesen ist oft so starren Gesetzen unterworfen, dass man sich manchmal bestraft fühlt, wenn man als Lehrer gute Arbeit leisten will.

GW Kommen wir zurück auf die Aufnahmen, die Sie mit den Studenten machen.

KrZ Ja, ich habe da ein bestimmtes System: Wir arbeiten während der ganzen Studienzeit immer wieder an einem Stück, einem größeren Brocken, zum Beispiel den letzten Beethoven-Sonaten oder einem Zyklus wie den Debussy-Etüden, und der Student hat dieses Werk irgendwann drauf. Dann machen wir eine professionelle Aufnahme. Dabei ist es zunächst einmal wichtig, den richtigen Flügel zu finden. Da gehen wir bis zum Hammerkopfwechsel! Es gibt bei uns Pianisten schließlich eine ganz andere Situation als etwa bei den Geigern: Jeder der alten Herren – von Beethoven bis Chopin – hatte ein völlig anderes Instrument. Die Flügel heute sind fabelhaft, aber sie sind ganz anders als die zeitgenössischen Instrumente. Das muss man berücksichtigen. Man muss sich klanglich also zunächst an den

„Ich spiele in diesem Jahr weltweit 36 Konzerte“

den Unterricht sogar noch um Fächer wie Psychologie oder Medizin erweitern, die meiner Meinung nach Bestandteile des Studiums sein sollten. Leider ist das im Moment nicht möglich. Die Hochschule kürzt eher die Ausgaben, als dass sie expandiert. Ich habe daher jetzt nach sieben Jahren Lehrtätigkeit meine Stelle gekündigt. Ich werde nur noch

alten Instrumenten orientieren und dann versuchen, das zu übertragen: Chopin hat zu meist in kleinen Salons gespielt. Wir spielen auf viel größeren Flügeln in viel größeren Sälen vor viel mehr Adressaten. Das ist ein enormes Problem. Als Zweites konzentrieren wir uns übrigens auch auf die Aufnahmen des jeweiligen Werkes, die es bereits auf dem



LUDWIGSBURGER SCHLOSSFESTSPIELE

INTERNATIONALE FESTSPIELE BADEN-WÜRTTEMBERG



FESTIVAL DER SINNE

4. JUNI – 19. SEPTEMBER

WWW.SCHLOSSFESTSPIELE.DE

Markt gibt. Ich arbeite selbst so. Ich habe beispielsweise hier im Computer 83 Aufnahmen von Rachmaninoffs Zweitem.

GW Das ist fast wie bei Musikkritikern: Jeder Rezensent hat seine Referenzeinspielungen im Kopf. Er muss aber gleichzeitig in der Lage sein, flexibel auf neue Aufnahmen zu reagieren.

KrZ Oft kennt der Kritiker gar nicht das Stück, sondern nur die Aufnahmen.

GW Und sehr oft ist für ihn folglich die ihm bekannteste Aufnahme automatisch auch die beste.

KrZ Ich habe zehn Jahre gebraucht, um mich von Horowitz' Aufnahme der Liszt-Sonate zu lösen. Heute möchte ich nie mehr so spielen. Die Quantität der Aufnahmen spielt keine Rolle. Aber schlimm ist es, nur eine zu haben. Jede weitere gleicht einer Befreiung. Außerdem kann man am besten aus den Fehlern anderer lernen. Manchmal stimmt etwas nicht, aber man weiß nicht, was es ist. Dann hört man einen anderen Pianisten, der etwas falsch macht. Und man lernt daraus, wie man es selbst besser machen kann. Ich habe sehr viel aus meinen eigenen Fehlern gelernt, aber auch aus denen anderer. Es war eine fantastische Schule.

GW Kommen wir zurück auf die Aufnahmen ...

KrZ Die erste Aufnahme überwache ich selbst. Das heißt, wir wählen gemeinsam die Mikrofone aus, wählen die Elektronik, lernen zu schneiden und das System zu begreifen. Ein Jahr später muss der Student alles selbst machen: Er bereitet den Flügel vor, die Mikrofone, bestellt den Stimmer und den Tonmeister für den Schnitt. Ich mache nichts, bis er mir die CD auf meinen Tisch legt. Wieder ein Jahr später gibt es die dritte Auf-

nahme, bei der man von den Erfahrungen und Analysen der ersten beiden profitiert. Man arbeitet sich also auf dem Stapel der Platten immer höher. Und wenn der Student das Gefühl hat, er sei ganz oben angelangt, bietet er das einer Firma an. Dann machen wir die Aufnahme wirklich sauber zu Ende.

GW Das ist jetzt der Fall bei Roland Krüger, dessen CD mit Debussys zwölf Etüden kürzlich bei Ars Musici erschienen ist. Waren Sie bei den Aufnahmen dabei?

KrZ Nein. Ich bin sehr stolz darauf, dass er in der Lage war, die Aufnahme ganz allein zu machen. Denn es gibt keine größere Genugtuung für einen Lehrer wie das Gefühl, dass der Student ihn nicht mehr braucht.

Diese Aufnahme ist eine fantastische Leistung. Kürzlich hat zwar Aimard eine fabelhafte Einspielung auf den Markt gebracht. Ich denke aber, dass es dort genügend Platz für Aimard wie für Krüger gibt.

GW Sie kennen Ihre Studenten offensichtlich sehr gut. Wie viele haben Sie insgesamt?

KrZ Im Moment nur noch zwei. Es läuft alles aus. Aber die alten Schüler kommen immer wieder. Am Montag zum Beispiel der Roland. Er schläft bei uns, und wir werden wahrscheinlich die ganze Nacht durchquatschen. Es geht nicht mehr darum, Lehrer und Schüler zu sein. Ich muss meine Si-

Termine

26.5. Augsburg, Kongresshalle
27.5. Düsseldorf, Tonhalle
31.5. Stuttgart, Liederhalle
12.6. Nürnberg, Meistersingerhalle
19.6. Köln, Philharmonie
22.6. Essen, Philharmonie (Klavier-Festival Ruhr)

AKRAM KHAN COMPANY · ALBAN BERG QUARTETT · GILLES APAP
· AURYN QUARTETT · SUSANA BACA BAND · REBEKKA BAKKEN
BAND · BALÉ DA CIDADE DE SÃO PAULO · BALLETT DES STAATSTHEATERS KARLSRUHE · CECILIA BARTOLI · BERLINER ENSEMBLE
· YEFIM BRONFMAN · CHRISTOPH VON DOHNÁNYI · ENGLISH BAROQUE SOLOISTS · FOLKWANG TANZSTUDIO · SIR JOHN ELIOT GARDINER · WOLFGANG GÖNNENWEIN · HÉLÈNE GRIMAUD · EDITA GRUBEROVA · HAGEN QUARTETT · THOMAS HAMPSON
· DOMINIQUE HORWITZ · MAREK JANOWSKI · KATIA & MARIELLE LABÈQUE · SOPHIE MAUTNER · ULRICH MATTHES · SABINE MEYER · MONTEVERDI CHOIR · DANIEL MÜLLER-SCHOTT · NDR SINFONIEORCHESTER · SIR ROGER NORRINGTON
· FERHAN & FERZAN ÖNDER · ANNE SOFIE VON OTTER · MURRAY PERAHIA · BORIS PERGAMENSCHIKOW · MICHAEL QUAST
· KONRAD & THOMAS RAGOSSNIG · EROS RAMAZZOTTI · MATTHIAS REXROTH · SARBAND · HANNA SCHYGULLA · ST. PETERSBURG PHILHARMONIC ORCHESTRA · CHARLES SPENCER
· ANDREAS STAIER · YURI TEMIRKANOV · GIANMARIA TESTA QUARTETT · CHRISTIAN TETZLAFF · ROKIA TRAORÉ BAND · TRIO ECHNATON · MAXIM VENEROV · LARS VOGT · ARCADI VOLODOS
· WIENER STREICHSEXTETT · WINDSBACHER KNABENCHOR · PIETER WISPELWEY · FRANK PETER ZIMMERMANN · ZÜRCHER BALLETT · UND VIELE, VIELE MEHR

INFO-TELEFON (07141) 93 96-36
KARTEN (07141) 917-100

tuation ständig neu anpassen, mich fragen: „Was will er jetzt von mir, was braucht er jetzt?“ So verstehe ich meinen Auftrag.

GW Das klingt ziemlich familiär.

KrZ Schon! Aber ich hatte auch so eine enge Beziehung zu meinem Lehrer. Ich war für Andrzej Jasinski wie ein drittes Kind, integriert in seiner Familie. Ich bin auch mit in die Ferien gefahren.

DEUTSCHE WELLE



Krystian Zimerman ist **Künstler des Monats** in DW-RADIO, dem neuen 24-stündigen Musikprogramm der Deutschen Welle. Am 2. und 16. Mai 2004, 21.05 Uhr, wird seine aktuelle CD vorgestellt.

Das DW-RADIO ist zu empfangen im Internet über www.dw-radio-m.de und über Satellit HOT BIRD 6 digital, 13° Ost, 11,604 GHz, horizontal, 27,5 Msymbols/s, FEC 5/6, Kanal DW-M.

GW Carl Wolf hat mir erzählt, Sie hätten sich im Frühjahr 2000 genau 45 Videos von Pianisten angesehen, vier Leute eingeladen und anschließend ihn für Ihre Solistenklasse ausgewählt. Was hatte er, was die anderen nicht hatten?

KrZ Ich habe verschiedene Kriterien. Das erste ist die Frage, in wie weit ich dem Studenten von Nutzen sein kann. Ich frage ihn also, was er von mir will, was er von mir erwartet. Einer sagte: „Ich habe Ihr letztes Konzert besucht und keine einzige falsche Note gehört. Das möchte ich lernen.“ Ich war total verblüfft! So habe ich selber nie gedacht.

GW Kann es sein, dass dies genau die Antwort von Carl Wolf war?

KrZ Eine seiner Antworten. Wir haben ein Jahr später, als wir anfangen gemeinsam zu arbeiten, sehr darüber gelacht. Er war überrascht, weil das Studium ganz anders wurde, wie er sich das vorgestellt hat-

te. Als wir begannen, jeder Note eine Bedeutung zu geben, konnte er gar nicht mehr falsch spielen. Und nachdem er einen sehr guten Klavierabend gegeben hatte, habe ich ihn süffisant darauf angesprochen, dass er gar keine falsche Note gespielt habe. Er antwor-

„Klavierspielen ist für mich wie Essen oder Schlafen“

tete: „Stimmt. Es gibt ja keine falschen Noten.“ Ich glaube, wenn man anfängt technisch zu üben, wird man nie auf einen grünen Zweig kommen.

GW Was ist Ihnen noch wichtig bei der Auswahl der Studenten?

KrZ Ich möchte Studenten erwischen, die spielen müssen. Klavierspielen ist für mich so etwas wie Essen oder Schlafen – ein absolutes Muss! Dann frage ich mich, ob unsere Chemie stimmen wird. Verstehen

wir uns? Hat er vielleicht eine viel zu hohe Meinung von mir und wird dadurch nie wachsen? Aber die wichtigste Frage ist vielleicht wirklich die, ob er mit der Musik lebt.

GW Kommen wir zum Schluss vom Musikmachen zum Hören. Stimmt es, dass

Sie gern im Auto Musik hören?

KrZ Das Auto ist ein fantastischer Ort dafür. Denn die Musik geht genau dort rein, wo sie rein soll: nicht ins Bewusstsein, denn das konzentriert sich auf die Straße, sondern in die emotionalen Kanäle. Mein Herz ist offen für die Musik, und mein Kopf darf sich in dem Moment nicht damit beschäftigen. Wenn ich eine neue Platte habe, fahre ich immer wieder um mein Haus herum, um sie zu hören. ■

Wechselbad der Gefühle

Krystian Zimerman ist bekannt dafür, dass er an sich und seine Arbeit stets die höchsten Ansprüche stellt. Daher ist auch sein „Output“ an Aufnahmen nicht sehr hoch. Was der polnische Pianist jedoch freigibt, hat in der Regel Hand und Fuß.

Das belegen auch diese beiden Aufnahmen von 1997 und 2000 mit den ersten beiden Rachmaninoff-Konzerten. Das Erste habe ich noch nie so eindrücklich erlebt wie hier und das Zweite nicht mehr seit der Richter-Aufnahme von 1959 (DG).

In einem Begleittext zu den Aufnahmen bezeichnet Zimerman Rachmaninoffs eigene Einspielung des ersten Konzertes als „absolut genial“. Seine eigene Version ist allerdings keinen

Deut schlechter. Wie ein Wilder stürzt er sich in den rauschenden Klaviereinsatz. Mitreißende Virtuosität wechselt anschließend mit wunderbarer musikalischer Lyrik. Und im pianistischen Feuerwerk der Ecksätze lässt Zimerman im direkten Vergleich bedeutend jüngere Kollegen – etwa den hervorragenden Techniker Nikolai Lugansky – recht alt aussehen.

Beim zweiten Konzert versteht sich Zimerman im ersten Satz als Primus inter Pares. Das Tempo ist zu Beginn – im Vergleich mit Rachmaninoff, Rubinstein und Richter – betont langsam. Aber Zimerman und Ozawa handhaben es sehr frei. So wechseln gewaltige Accelerandi mit großen Ritardandi.



Der Orchesterklang ist dicht, dunkel, gewichtig, wirkt sehr kompakt. Andererseits ist das Orchester an den ersten Pulten exquisit besetzt, was man besonders bei den vielen Soli der Holzbläser zu schätzen weiß. Den Klavierpart hat Zimerman bis ins letzte Detail ausgearbeitet. Betörend schön sein Klang. Alles wirkt prägnant – und mit höchster emotionaler Dringlichkeit vorgetragen. Den langsamen Satz zelebriert er dabei

als unendlichen Gesang. Auch die vielen Tempowechsel im Finale wirken organisch. Da fällt es kaum noch ins Gewicht, dass mir hier der Flügel aufnahmetechnisch etwas zu weit nach vorn gezogen zu sein scheint.

Gregor Willmes

Interpretation ★★★★★
Klang ★★★★★

Rachmaninoff, Klavierkonzerte Nr. 1 und 2; Krystian Zimerman (Klavier), Boston Symphony Orchestra, Seiji Ozawa (1997/2000)
DG/Universal CD 459 643-2 (62')

Ein amerikanischer Traum

Bevor sie 1979 von jener Bühne abtrat, die sie groß gemacht und der sie Glanz gegeben hatte – der New York City Opera –, hatte sie einen nationalen Traum erfüllt: **Beverly Sills**, die am 26. Mai vor 75 Jahren als Belle Silvermann zur Welt kam. Es war der Traum von der amerikanischen Diva, selfmade nach einem Drehbuch à la Hollywood. Von Jürgen Kesting.

Als die Mutter entdeckte, dass ihre vierjährige „Bubbles“ Arien aus ihrer Amelita-Galli-Curci-Sammlung nachsang, brachte sie die Kleine in „kiddie programs“ und damit vor die Ohren der Nation. Die Tochter osteuropäischer Juden studierte bei Estelle Liebling, einer Sängerin aus der Ecole Marchesi, bevor sie sich, technisch exzellent ausgebildet, durchs Fegefeuer des amerikanischen Show-Business kämpfte: mal mit einer Gilbert & Sullivan-Tour durch viele „Shubert Theaters“, mal als Solistin auf De-Luxe-Kreuzfahrt-Schiffen oder auch in High-Brow-Clubs. 1955 wurde sie an die New York City Opera engagiert. Zehn Jahre bewährte sie sich als Allzweck-Sängerin. Die ersten Ruhmesstrahlen lenkte sie als Baby Doe in der Wildwest-Oper „The Ballad of Baby Doe“ von Douglas Moore auf sich – in der Rolle einer Goldgräberin und Minenbesitzerin. In gewisser Weise war's ein Selbstportrait.

Nach einer reichen Heirat mit dem Zeitungsmann Peter Greenough brauchte sie nicht mehr zu rennen, um weiterzukommen. Doch der Ehrgeiz, ein Star zu werden, brannte weiter. Ihre Chance kam, als die City Opera Handels „Giulio Cesare“ herausbrachte. Julius Rudel hatte die Rolle der Cleopatra der Sopranistin Phyllis Curtin zugesagt. Sills stürmte ins Büro des Music Director und drohte, ihren Vertrag zu kündigen, mit dem Geld ihres Mannes die Carnegie Hall zu mieten und alle Arien der Cleopatra zu singen. Rudel kapitulierte, Curtin resignierte.

Nach dem 27. September 1966 hatte der hohe Zweck die niedrigen Mittel geheiligt. Sie sang, wie die Rezensionen zeigen, technisch brillant und expressiv. Die Aufnahme unter Julius Rudel (1967) ist zwar, nach dem Urteil des Handel-Forschers Winton Dean, aus stilistischer Sicht „eine Travestie“; aber der Nachtigallentriller der Sills ist ebenso „the real thing“ wie das

zarte Cantabile in „Se pietà di me non sent“. Sie selbst hat berichtet, dass „die Hörer verzaubert waren und jeder Silbe lauschten“. Als bald glänzte sie in Partien wie Donna Anna, Königin der Nacht, Konstanze, den „Hoffmann“-Heroinnen, Marguerite und Manon nicht nur mit ihrer Agilität, sondern sie überzeugte vor allem durch ihre darstellerische Präsenz und die Energie ihres vokalen Agierens.

Noch einmal drei Jahre dauerte es, bis sie 1969 an der Scala für Renata Scotto einspringen konnte: als Pamira in Rossinis „L'Assedio di Corinto“. An der dramatisch unergiebigsten Rolle war sie nicht interessiert, mehr daran, in „das Heiligtum des internationalen Opernlebens“ einzudringen. Sie hatte heftigste Kontroversen mit ihrem Co-Star Marilyn Horne, kehrte heim als Diva, sang ihre erste Lucia di Lammermoor – und der Jubel in den USA verlor alle Besinnung. 1971 wurde sie im Magazin „Time“ als „the fastest voice alive“ gefeiert. Zu Beginn der siebziger Jahre war sie selbst denen bekannt, denen die Oper Hekuba war.

Zumindest auf dem Markt in die Sutherland-Liga aufgestiegen, sang sie auf Platten die Hauptrollen in Donizettis „Tudor-Trilogie“: in „Roberto Devereux“, „Maria Stuarda“ und „Anna Bolena“, singdarstellerisch eindrucksvoll, technisch virtuos, aber ohne koloristische Nuancen und mit einem Timbre vom herben Geschmack einer Zitrone. Mit den Aufnahmen der Titelpartien in Bellinis „Norma“ und Verdis „La Traviata“ hat sie ihrem Ruf bei den Connaisseurs geschadet. Sie hatte keine phonogene Stimme.

Rudolf Bing verschloss ihr die Pforten der Met. Als sie 1978 doch noch dort singen durfte, enttäuschte sie als Thaïs in Massenets Oper. Ihr Ruhm aber blieb wirkungsmächtig genug für ihre glamourös gespielte Rolle als „monstre sacré“ im New Yorker Café Society. ■



CD-Tipps

Gaetano Donizetti – The Three Queens Operas (Roberto Devereux, Maria Stuarda, Anna Bolena); Farrell, Verrett, Tear, Kern, London Symphony, London Philharmonic, Royal Philharmonic, Rudel, Ceccato, Mackerras
Westminster/Universal 7 CD 00289 4712272

Neu

Beverly Sills – The Great Recordings: Arien und Szenen von Bellini, Verdi, Rossini, Donizetti, Mozart, Strauss, Massenet, Meyer, Offenbach. Lehár, Moore u. a.; verschied. Orchester und Dirigenten
DG/Universal 2 CD 474 947-2

Massenet, Manon; Gedda, Souzay, Bacquier, Castel, Tremont, Kern, Raynaud, Thezan, New Philharmonia Orchestra, Rudel (1970)
DG/Universal 3 CD

