



MAURIZIO POLLINI

Seit 40 Jahren zählt Maurizio Pollini nun schon zu den besten und berühmtesten Musikern der Welt. Er gehört zu der Hand voll Pianisten, die man als Nachfolger von Legenden wie Horowitz und Rubinstein ansehen kann. Mit unzähligen Konzerten und zahlreichen Platten hat er sich in die Ruhmeshalle der „Great Pianists of the 20th Century“ gespielt. Und im 21. Jahrhundert ist seine musikalische Schaffenskraft ungebrochen. Gregor Willmes sprach mit Maurizio Pollini in Berlin.

„Die emotionale Seite der Musik war für mich immer essentiell“

Die Plätze in der Berliner Philharmonie sind nicht alle gleich. Das ist bereits an den Kartenpreisen abzulesen. Das kann man aber auch hören. An diesem Abend mit Maurizio Pollini erfahre ich es am eigenen Leib. In der ersten Hälfte des Konzertes sitze ich seitlich von der Bühne, schaue dem Pianisten quasi ins Angesicht. Pollini spielt Chopins 24 Préludes op. 28, absolut plastisch, mit leuchtenden Melodien. Dabei klingt sein Chopin längst nicht so stählern, wie man ihn von manchen Platten kennt. Zumindest im Block E wirkt das Ganze eher weich und milde, wie hinter einem Vorhang. Das Fortissimo hat sich verflüchtigt.

In der Pause setze ich mich um, erlebe anschließend in der zweiten Reihe vor der Bühne, wie Pollini zur Hochform aufläuft: Nicht alles gelingt dem Chopin-Preisträger des Jahres 1960 optimal. Das erste Scherzo beispielsweise wirkt etwas überhastet. Aber wie er bei den zwei Nocturnes op. 27 die Melodien „singt“, wie er in der zweiten Sonate den Trauermarsch in bestürzender In-

tensität zum Zentrum macht – das ist kaum zu übertreffen. Mehrere Zugaben, Ovationen, stehender Applaus beenden den Abend. „Es gibt keinen brillanteren, trotz aller Klugheit und Durchköhltheit virtuosen Chopin-Interpreten als Maurizio Pollini“, ist später in der „Welt“ nachzulesen.

„Lassen Sie mich zuerst diesen Kaffee trinken, weil ich heute Morgen noch ein wenig verschlafen bin. Es wurde nach dem Konzert gestern ein wenig spät“, entschuldigt sich Maurizio Pollini, als er am nächsten Tag um kurz nach 12 Uhr zum Interview erscheint. Bedächtig spricht er, sinniert eher, als dass er direkt auf die Fragen einging, findet allerdings selbst für Standard-Fragen bedenkenswerte Antworten.

Chopin in mildem Licht

Gregor Willmes Es war gestern ein wunderbares Konzert und für Sie ein großer Erfolg. Was fühlten Sie an diesem Abend? Vor dem Auftritt, in der Pause, danach?

Maurizio Pollini Das ist wirklich so persönlich, dass ich in diesen Bereich nicht

vordringen will. Aber die subjektive Weise, in der man ein Konzert verlässt, ist jedesmal anders. Das macht die Dinge interessant, aber manchmal auch kompliziert.

GW Wenn Sie in der Berliner Philharmonie auftreten, vor mehr als 1000 Zuhörern. Sind Sie dann ein bißchen nervöser als sonst?

MP Ich habe ja schon sehr oft in der Philharmonie gespielt, in diesem wundervollen Saal, den ich sehr gern mag. Die einzige Sache, die Sie einwenden könnten, ist, dass für das beste Hören des größten Teils des Klavier-Repertoires ein kleinerer Saal geeigneter wäre. Das ist das Los der meisten Konzertsäle rund um den Erdball. Aber die Philharmonie ist mir absolut angenehm.

GW Sie meinen also, dass für Chopin ein etwas intimerer Rahmen geeigneter wäre?

MP Die Idee jeder Musik ist es, dass der Klang eines Orchesters, eines Streichquartetts oder des Klaviers absolut den Raum füllt. Das Fortissimo muss das Publikum wirklich physisch ergreifen. Objektiv bedeu-

tet das, dass die ideale Größe eines Konzertsalles für ein Streichquartett, ein Orchester oder ein Klavier unterschiedlich sein müsste – theoretisch.

GW So suchen Sie stets nach der richtigen Qualität des Tones?

Pollini Ich erinnere mich daran, dass Fischer-Dieskau einmal etwas sehr Interessantes dazu gesagt hat: Die wichtigsten Qualitäten des Klangs sollten immer dieselben sein, wie groß oder wie klein der Saal auch sein mag. Weil die Farbe des Klangs extrem wichtig ist für das Verhältnis zum Komponisten. Und das sollte vom Saal nicht verändert werden. Sicherlich hat man in einer großen Halle das Gefühl, man müsse einen Klang produzieren, der auch noch die letzte Reihe erreicht. Man versucht nicht, die Qualität des Klangs zu verändern, aber einen Klang dieser Qualität zu finden.

GW Was fasziniert Sie an Chopin, zu dem Sie immer wieder zurückkehren?

MP Ich empfinde es heute mehr als je zuvor als ein Privileg, Chopin zu spielen. Aufgrund der Kombination zweier außergewöhnlicher Dinge in seiner Musik: Er schrieb Klaviermusik in einer unglaublichen Qualität: Die Perfektion der Klangvorstellungen von Chopin, die Verfeine-

rung seines Schreibens für das Klavier, die Schönheit, die er dem Instrument abgewinnen kann, sind vielleicht größer als bei jedem anderen Komponisten, was dieses Instrument betrifft. Aber was noch wichtiger ist, was speziell fasziniert, ist die Kombination von dieser außergewöhnlichen instrumentengerechten Schreibweise mit der Musik wirklich eines der größten Komponisten überhaupt. Er war der Mann, über den Furtwängler sagte: „Ich beneide die Pianisten um Chopin.“ Können Sie sich das vorstellen? Es hat aus Furtwänglers Sicht etwas mit der außergewöhnlichen Höhe von Chopins musikalischem Niveau zu tun. Chopin sagte einmal: „Ich hasse jede Musik, die nicht viel Denken versteckt.“

GW Das ist nicht typisch für Chopin.

MP Das scheint nicht gerade typisch für Chopin zu sein.

GW Ich habe in vielen Kritiken gelesen dass Sie ein sehr intellektueller Musiker seien, eher vergleichbar mit Alfred Brendel als mit Arthur Rubinstein. Aber wenn ich Ihre neue Aufnahme der Balladen höre, dann denke ich, dass diese sehr emotional gespielt sind. Ist das ein neuer Weg? Haben Sie heute mehr Mut zu Emotionen?

MP Ich bin gegen eine Weise, auf Musiker oder allgemeiner auf Künstler zu schauen, die den Intellekt auf die eine Seite und das Gefühl, die Spontaneität oder die Expressivität auf die andere stellt. Diese Qualitäten spielen sich nicht gegenseitig aus, sondern sie gehören absolut zusammen.

GW Wie zwei Seiten derselben Medaille?

MP Sie sind nicht gegeneinander gerichtet, sie wirken in einem künstlerischen Ergebnis zusammen. Und das ist – so denke ich – absolut wahr bei jeder bedeutenden Aufführung wie bei jeder bedeutenden Komposition. Die emotionale Seite der Musik war für mich immer essentiell.

GW Sie haben viel im Studio aufgenommen, in letzter Zeit aber auch mehr und mehr live. Ich denke an die Veröffentlichung der Beethoven-Sonaten Nr. 11, 12 und 21 oder an



Foto: DG / Mail, Paris

Biographie

Maurizio Pollini wurde 1942 in Mailand in ein künstlerisches Umfeld hineingeboren: Sein Geige spielender Vater, Gino Pollini, zählt zu den bedeutendsten italienischen Architekten des 20. Jahrhunderts. Seine Mutter, Renata Melotti, wurde als Sängerin und Pianistin ausgebildet. Sein Onkel, Fausto Melotti, strebte eine Pianistenlaufbahn an, bevor er zu

einem der berühmtesten italienischen Bildhauer wurde. Auch das Talent von Maurizio Pollini wurde früh gefördert: Er erhielt als Sechsjähriger ersten Klavierunterricht bei Carlo Lonati, trat mit neun Jahren erstmals öffentlich auf und studierte ab 1955 bei Carlo Vidusso am Mailänder Konservatorium. Als 15-Jähriger gewann Pollini einen zweiten Preis beim Genfer Klavierwettbewerb (ein erster wurde nicht vergeben) und 1960 mit 18 einen ersten Preis beim Warschauer Chopin Wettbewerb, wozu ihn Arthur Rubinstein als Juryvorsitzender beglückwünschte (vgl. FF 2/2000, S. 29). Im selben Jahr nahm Pollini für EMI mit dem Philharmonia Orchestra unter Paul Kletzki Chopins erstes Klavierkonzert auf, unterbrach aber anschließend die aufblühende Karriere und zog sich in den Jahren 1961/62 vom Musikbetrieb zurück, um Stunden bei Arturo Benedetti Michelangeli zu nehmen und sich verstärkt dem Repertoire der deutschen und österreichischen Klassik und Romantik zuzuwenden.

Seit Pollini Mitte der 60er Jahre seine Konzerttätigkeit wieder aufgenommen hat, ist er regelmäßiger Gast bei allen wichtigen Festivals und in allen bedeutenden Musikzentren dieser Welt. Sein Repertoire reicht von Bach bis zu Boulez. In den letzten Jahren hat er zudem damit begonnen, eigene Konzertreihen – für die Salzburger Festspiele und für die Carnegie Hall – zu konzipieren, in denen er mit Vorliebe Werke der zeitgenössischen und der alten Musik gegenüberstellt.

Für die Deutsche Grammophon, an die er seit drei Jahrzehnten exklusiv gebunden ist, hat Pollini zig Platten aufgenommen und doch dabei nur einen kleinen Teil seines Repertoires festgehalten. Eine wirklich schlechte Platte hat der äußerst selbstkritische Pianist nach meiner Meinung nie freigegeben, stattdessen zahlreiche sehr gute und einige herausragende.

Zu letzteren zählen natürlich seine Chopin-Platten, vor allem die der Etüden und der zweiten und der dritten Sonate. Von Schubert hat er die späten Sonaten eingespielt und eine wunderbare Aufnahme der „Wanderer-Fantasie“, gekoppelt mit Schumanns C-Dur-Fantasie op. 17, vorgelegt. Ein weiterer Schwerpunkt liegt bei Beethoven, dessen Konzerte er zuerst mit den Wiener Philharmonikern unter Eugen Jochum und Karl Böhm und später mit den Berliner Philharmonikern unter Claudio Abbado aufgenommen hat. Mit Abbado verbindet ihn eine Jahrzehnte währende Freundschaft, die auch zu trefflichen Aufnahmen der Konzerte von Bartók, Brahms, Schönberg und Schumann geführt hat.

Maurizio Pollini hat sich als einer der ganz wenigen Pianisten aus der ersten Reihe der Tastenkünstler nachhaltig für die Musik des 20. Jahrhunderts stark gemacht. So hat er 1974 das gesamte Klavier-Ceuvre von Arnold Schönberg festgehalten und 1976 Weberns Variationen op. 27 gemeinsam mit Boulez' zweiter Sonate eingespielt. Auch für die Werke seines Landsmannes Luigi Nono, dessen linkes politisches Engagement Pollini teilte, hat er sich eingesetzt. Ein absolutes Muss innerhalb seiner Diskographie ist zudem seine Aufnahme der Etüden von Debussy, gekoppelt mit der ersten Sonate von Berg. Pollinis handwerkliche Souveränität, seine optimale geistige Durchdringung und sein großes Gespür für Klangfarben – Qualitäten, die sein Musizieren allgemein auszeichnen – treffen sich hier in idealer Weise.

Im Fono Forum gab es im März 1973 und im April 1994 Interviews und Titelgeschichten mit und über Maurizio Pollini.

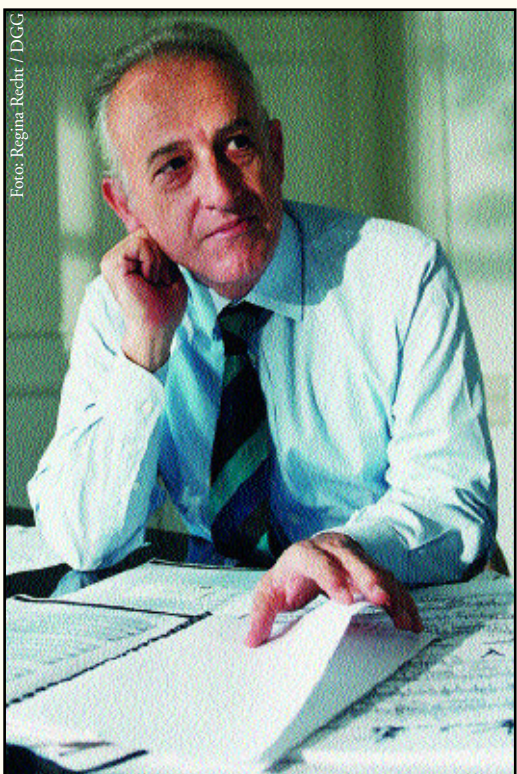


Foto: Regina Reicht / DGG



Foto: H. J. Wöstmann

Gemeinsamer Einsatz für die Moderne: Maurizio Pollini mit Pierre Boulez in der Kölner Philharmonie im Frühjahr 2000.

die Brahms-Konzerte mit Abbado. Worin liegt für Sie der Unterschied zwischen Studio- und Live-Aufnahmen?

MP In einem Studio hast Du nicht den unmittelbaren Kontakt zu den Leuten. Und vielleicht musst Du Dich daran erinnern, dass das, was Du spielst, an ein Publikum geht, das im Moment nicht existiert, aber in der Zukunft existieren wird: die Leute, die diese Aufnahme hören werden. So ist es tatsächlich dieselbe Sache: nämlich eine Beziehung zu der Musik, die genau dieselbe ist wie in einer Konzerthalle. Dann hast Du, wenn Du eine Studio-Aufnahme machst, möglicherweise eine Beziehung zu einem imaginären Publikum, das Dein Publikum sein wird, Dir zuhören wird. Ich ziehe es allerdings generell vor, Aufnahmen in einem Konzertsaal zu machen und nicht in einem kühlen Studio, weil es natürlicher ist, in einem Konzertsaal zu spielen als für ein imaginäres Publikum. Aber ich bin offen für beide Aufnahme-Möglichkeiten.

GW In letzter Zeit veröffentlichte die Deutsche Grammophon CDs von Ihnen mit Werken von Beethoven, Chopin und Brahms. Ihr Repertoire ist viel größer. Wie entscheiden Sie, was Sie wann aufnehmen wollen?

MP Es gibt viele Stücke auf einer Warte-liste, und ich muss auswählen, um weiterzu-gehen. Ich hoffe, noch einige Aufnahmen mehr machen zu können. Denn ich genieße es sehr.

GW Sie haben jetzt Beethovens Diabelli-Variationen eingespielt. Inwieweit unterscheidet sich das Werk von den großen Variationssätzen in den kurz zuvor entstandenen Sonaten, etwa dem Finale aus op. 109 oder der Arietta aus op. 111?

Der große Unterschied ist der, dass in den Variationssätzen der Sonaten wir vom Beginn der Komposition an ein großes Thema von Beethoven selbst haben. Das macht die Sachen komplett verschieden. In den Diabelli-Variationen haben wir ein Thema, das, für sich selbst genommen, musikalisch nur sehr wenig zu sagen hat. Es wurde von Beethoven nur sehr widerstrebend ausgewählt. Die erste Zeit war er nicht interessiert, und er sagte am Anfang „nein“ zu dem Mann,

33 Variationen über ein fremdes Thema

der ihn bat, darüber eine Variation zu schreiben und wie die anderen Komponisten dem Willen des Herausgebers zu folgen. Und als er sich entschieden hatte, es zu tun, da beschloss er, einen großen Zyklus von Variationen zu machen. Es ist außergewöhnlich: Seine größte und längste Komposition für Klavier entwickelt sich in jedem Satz aus einem Thema, das keine große Musik ist. Bei den Diabelli-Variationen besteht bei dem Komponisten der Wille, so weit wie möglich zu gehen, allerdings von diesem Thema aus, seine Begrenztheit akzeptierend, die Struktur des Themas respektierend. Was Beethoven möglicherweise zeigen wollte, ist, wie es bei seiner Fantasie und seiner außergewöhnlichen Meisterschaft des Komponierens möglich war, aus diesem anspruchslosen Anfang alle Möglichkeiten des musikalischen Ausdrucks zu entfalten.

GW Die „33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli“ werden immer wieder mit Bachs „Aria mit verschiedenen Veränderungen“, den sogenannten Goldberg-Variationen, verglichen ...

MP Tatsächlich gibt es eine Verbindung zwischen dem Thema der Arietta und dem der Diabelli-Variationen: Die Arietta aus op. 111 hätte aus Beethovens Denken wie der mögliche Beginn einer Variation über das Thema von Diabelli kommen können. Die ersten beiden Takte sind wie eine 34. Variation. Die Noten sind dieselben wie bei den Diabelli-Variationen. Dann geht es seinen eigenen Weg.

MP Es ist derselbe Stil. Aber im Falle der Goldberg-Variationen haben wir ein sehr schönes Thema.

GW Haben Sie je die Goldberg-Variationen gespielt?

MP Nein. Möglicherweise möchte ich irgendwann den zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers interpretieren, eher als die Goldberg-Variationen. Ich sollte das erste Buch, das ich schon im Konzertsaal gespielt habe, aufnehmen und das zweite machen.

GW Sie haben darüber bereits 1994 im letzten Fono Forum-Interview gesprochen...

MP Die Zeit vergeht, und die Aufnahme ist noch nicht realisiert.

GW Wie kommen Sie zu einer Interpretation? Schauen Sie allein in die Partituren und suchen dort nach den Möglichkeiten für eine eigene Sicht auf das Werk? Hören Sie sich auch andere Pianisten mit dem Stück an?

MP Zu beschreiben, wie eine Interpretation entsteht, ist sehr schwer, weil es ein sehr langer Prozess ist, der wirklich sehr viele Jahre dauert. Bei den bedeutenden Werken des Klavierrepertoires ist es selbstverständlich, dass man sie kennt, bevor man sich entscheidet, sie zu spielen. Und bei den meisten Stücken hat man in seinem Leben bereits die Aufnahmen der großen Pianisten gehört. Das ist Teil Deines Wissen. Und so erreicht man einleuchtenderweise nur ein überzeugendes Ergebnis, wenn man seinen eigenen Weg durch das Stück macht. Vielleicht trifft man ähnliche Entscheidungen wie die bedeutenden Pianisten der Vergangenheit, aber man muss die Erfahrung selbst gemacht haben.



Termine

Recitals:

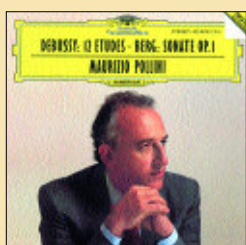
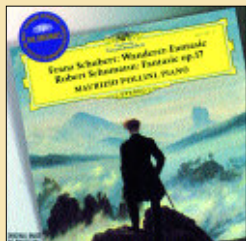
31.10. Hamburg, Musikhalle
23.11. Berlin, Philharmonie
19.12. München, Herkulessaal

mit Orchester/Kammermusik:

23.2.2001 Wien, Musikverein: Beethoven, Klavierkonzert Nr. 5; Berliner Philharmoniker, Claudio Abbado
25.2.2001 Wien, Musikverein: Mozart mit dem Ensemble Wien-Berlin

CD-Hinweise

Bartók, Klavierkonzerte Nr. 1 & 2; Chicago Symphony Orchestra, Abbado DG CD 457 909-2
Beethoven, Klavierkonzerte Nr. 1-5, Chorfantasie op. 80; Konzertvereinigung Wiener Staatsoperchor, Wiener Philharmoniker, Jochum, Böhm, Abbado DG 3 CD 419 793-2
Beethoven, Klavierkonzerte Nr. 1-5; Berliner Philharmoniker, Abbado DG 3 CD 439 770-2
Beethoven, Sonaten Nr. 13-15 DG CD 427 770-2
Beethoven, Sonaten Nr. 17, 21, 25 & 26 DG CD 427 642-2
Beethoven, Sonaten Nr. 11, 12 & 21 DG CD 435 472-2
Beethoven, Sonaten Nr. 28-32 DG 2 CD 449 740-2
Berg, Sonate op. 1; **Debussy**, 12 Etüden DG CD 423 678-2
Brahms, Klavierkonzerte Nr. 1 & 2 u. a.; Wiener Philharmoniker, Böhm, Abbado DG 2 CD 453 067-2
Brahms, Klavierkonzert Nr. 1; Berliner Philharmoniker, Abbado DG CD 447 041 2
Brahms, Klavierkonzert Nr. 2; Berliner Philharmoniker, Abbado DG CD 453 505-2
Brahms, Klavierquintett op. 34; Quartetto Italiano DG CD 419 673-2
Chopin, Etüden op. 10, op. 25 & op. 28, Polonaisen Nr. 1-7 DG 3 CD 431 221-2
Chopin, Sonaten Nr. 2 & 3 CD 415 34622
Chopin, Scherzi Nr. 1-4, Berceuse op. 57, Barcarolle op. 60 DG CD 431 623-2
Chopin, Balladen Nr. 1-4, Prélude cis-Moll op. 45, Fantaisie op. 49 DG CD 459 683-2
Debussy, Préludes (Erstes Buch), L'Isle joyeuse DG CD 445 187-2
Liszt, Sonate h-Moll, Nuages gris, Venezia, La lugubre gondola I DG CD 427 322-2
Mozart, Klavierkonzerte Nr. 19 &



23; Wiener Philharmoniker, Böhm DG CD 413 793-2
Nono, Como una ola de fuerza y luz, ...soferte onde serene...; Slavka Taskova (Sopran), Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Abbado DG CD 423 248-2
Schönberg, Klavierkonzert op. 42;
Schumann, Klavierkonzert op. 54; Berliner Philharmoniker, Abbado DG CD 427 771-2
Schönberg, Klavierstücke op. 11, 19 & 23, Suite für Klavier op. 25, Klavierstücke op. 33a & 33b DG CD ADD 423 249-2
Schubert, Sonaten, D 958, 959 & 960, 3 Klavierstücke D 946, Allegretto D 915 DG 2 CD 419 229-2
Schubert, Wanderer-Fantasie D 760, Klaviersonate D 845 DG CD 419 672-2
Schubert, Wanderer-Fantasie D 760;
Schumann, Fantasie op. 17 DG CD 447 451-2
Schumann, Klavierkonzert op. 54, Symphonische Etüden, Arabeske; Berliner Philharmoniker, Abbado DG CD 445 522-2
Strawinsky, Drei Sätze aus Pétrouchka; **Prokofieff**, Sonate Nr. 7; **Boulez**, Sonate Nr. 2; **Webern**, Variationen op. 27 DG CD 447 431-2

Great Pianists of the Century Vol I: Schumann, Sonate Nr. 1 & Werke von Liszt, Chopin, Schubert, Schumann, Webern, Debussy & Strawinsky Philips 2 CD 456 937-2
Great Pianists of the Century Vol II: Chopin, Klavierkonzert Nr. 1, Sonate Nr. 2, Etüden op. 10 u. a.; Philharmonia Orchestra, Kletzki Philips 2 CD 456 940-2

Neu:
Beethoven, Diabelli-Variationen op. 120 DG CD 459 645-2