



Foto: Georg Bleicher

MICHAEL KORSTICK

Der Idealvorstellung auf der Spur

Ein Überflieger ist er nicht gerade: Mit neun Jahren haben andere bereits die erste Wunderkindkarriere hinter sich, während er den ersten Klavierunterricht erhielt. Mit siebzehn haben andere längst ein paar Jahre als Jungstudenten an der Musikhochschule verbracht, während er gerade sein Studium aufnahm. Mit 19 haben andere bereits auf vielen großen Bühnen gestanden, während er erst sein Konzertdebüt gab. Doch mit 43 Jahren, in einem Alter, in dem andere Überflieger längst aus allen Wolken gefallen sind, schießt Michael Korstick mit seinen Debüt-CDs (vgl. Kritik S. 39) wie Phönix aus der Asche. Gregor Willmes besuchte den Pianisten im Bergischen Land.

Gregor Willmes: Herr Korstick, wie kam es zu den beiden Debüt-CDs?

Michael Korstick: Irgendwann muß man es ja tun. Und die Konstellation war jetzt einfach günstig. Natürlich kann man heute jederzeit eine CD machen. Viele stellen sich irgendwo zwei Mikrophone hin und machen eine. Das ist ja heute eine relativ demokratische Angelegenheit, nicht so wie

früher, wo der Aufwand es schon verbot. Das ist aber genau das, was ich nie wollte. Denn es ist ja ein gewisser Anspruch dabei. Wenn ich eine CD mache, dann ist mein Ziel nicht nur eine Momentaufnahme, sondern eine Art Gültigkeit. Man fixiert etwas. Und dann stellt sich die Frage: Welche Möglichkeit hat man, welches Repertoire einzuspielen? Ich meine, eine CD mit Werken von Hubert Müller hätte ich jeder-

zeit machen können. Aber dieses Nischenrepertoire interessiert mich nur am Rande. Die Prioritäten sind bei mir ganz klar gesetzt: Für mich geht es in erster Linie – deshalb bin ich ja überhaupt Musiker geworden – um die Auseinandersetzung mit den großen Meisterwerken, die wir haben. Und dann ergab sich eben erst jetzt die Möglichkeit, mit einer vernünftigen Produktion und einem vernünftigen Repertoire etwas zu machen.

GW: Sie könnten sich wahrscheinlich nicht vorstellen, im Abstand von vielen Jahren drei Beethoven-Zyklen abzugeben? Es gibt ja Leute, die das gemacht haben.

MK: Ich kann das nachvollziehen. Ich hätte dann natürlich meinen ersten Beethoven-Zyklus schon mit 25 einspielen müssen, jetzt wäre der zweite dran. Und mit 65 ist noch einer fällig, weil es da gerade noch geht. Es fließen natürlich über die Zeit immer neue Aspekte in die Interpretation ein. Aber das kommt auch auf den Pianisten-Typen an. Es gibt Pianisten-Typen, bei denen klingt das nach zwanzig Jahren effektiv gleich. Die mußten das halt noch einmal aufnehmen, weil das Digital-Zeitalter gekommen war. Da muß ich ein bißchen schmunzeln. Es gibt schon viel Überflüssiges...

GW: Beim Repertoire Ihrer Debüt-CDs haben Sie sich mit den späten Beethoven-Sonaten und Liszts h-Moll-Sonate nicht nur technisch, sondern auch künstlerisch ungemein anspruchsvolle Stücke ausgewählt. Geht man angesichts der Tradition von Schnabel über Kempff bis Pollini und Brendel mit ein bißchen Angst daran? Man stellt sich mit diesen Werken ja ganz anders in den Vergleich, als wenn man völlig unbekannte Kleinmeister aufnimmt.

MK: Daran habe ich – offen gestanden – nie gedacht. Sie haben da natürlich ein Argument. Doch solche Gedanken kamen allenfalls im Nachhinein, als die Aufnahmen längst fertig waren. Ich habe die Stücke einfach deshalb ausgewählt, weil sie für mich immer wieder auch der Markstein waren für die interpretatorische Auseinandersetzung im Konzertsaal; und ich dachte, daß jetzt der Moment gekommen sei, diese Stücke festzuhalten. Und ich hab' nie diesen Wettbewerbsgedanken gehegt, daß ich mich mit der Liszt-Sonate gegen irgendjemanden durchsetzen oder mich mit den Beethoven-Sonaten irgendwelchen Vergleichen stellen müßte. In dem Moment, in dem Sie das einspielen, ist das ein absolut immanenter Prozeß. Man denkt nur daran, wie die Dinge gestaltet werden müssen, wie sie aufeinander abzustimmen sind, wie logische Zusammenhänge entstehen und, natürlich, wie das Ganze klingt. Ich denke, das ist das einzige, was zählt. Alle anderen Erwägungen sind außermusikalischer Natur.

GW: Nimmt man die anderen Einspielungen vorher überhaupt wahr? Es gibt Musiker, die behaupten, sie hören vorher sehr viel Platten...

MK: Und es gibt Musiker, die behaupten, sie hören gar keine. Denen glaube ich aber nicht. Und außerdem hielte ich das für dumm. Denn: Wenn man als Musiker Persönlichkeit hat, dann sehe ich überhaupt nicht die Gefahr, daß man allein vom Anhören einer Platte beeinflusst wird. Ich jedenfalls höre anderen mit großem Vergnügen zu.

GW: Sie haben einmal gesagt, daß Sie am meisten von Sängern gelernt hätten. In wie weit schlägt sich das auf Ihr Klavierspiel nieder?

MK: Sehr deutlich. Wir gehen da an die Wurzeln der Instrumentalbeherrschung

überhaupt. Das ist nicht etwas, was man in jedem Moment bewußt macht. Es ist ja ein modischer Gemeinplatz, wenn man fragt: „Wie würde diese Phrase denn jetzt ein Sänger machen?“ Wenn man gezwungen ist, beim Spielen noch so zu denken, dann ist man schon wieder nicht weit genug.

Ich glaube, daß man das, was die großen Sänger der Vergangenheit ausgemacht hat, verinnerlicht haben sollte. Denn: Musik, die nicht von der Gesangslinie herkommt, hat ein großes Manko. Das Klavier ist insofern ein Sonderfall, weil es das einzige Instrument ist, auf dem man ein Manko auf diesem Sektor noch verdecken kann. Wenn ein Sänger so singen würde, wie viele Pianisten spielen, würde er ausgebuht. Eine erschreckende Zahl von Pianisten hat nämlich kein Legato, ist nicht in der Lage, eine Linie zu gestalten, und ist von daher in gewisser Weise unmusikalisch. Man kann das halt durch die vielen Töne, die ein Klavier hervorbringen kann, übertünchen.

GW: Hören Sie sich viele andere Pianisten an?

MK: In Konzerte gehe ich leider nicht mehr so oft wie früher. Als ich in New York studiert habe, habe ich in der Zeit von Mitte der 70er bis Mitte der 80er Jahre wirklich alles gehört, was es zu hören gab. Das war natürlich eine ungeheuer anregende Zeit.

GW: Diese Studienzeit war ungewöhnlich lang. Wie kam es dazu?

MK: Das, was es zu lernen gab, ist ja nicht auf den bloßen Unterrichtsstoff reduzierbar. Man taucht da wirklich ein. Dazu gehörte auch, dauernd große Musik hören zu können. Es ist auch nicht nur die Präsenz des eigenen Lehrers. Es gibt ja auch andere, Leute, die noch von Toscanini und Rachmaninoff erzählten, als hätten sie gerade noch mit ihnen Kaffee getrunken. Jemand, den ich sehr schätzte, war beispielsweise Ania Dorfmann, die damals noch lebte. Die hatte mehrfach unter Toscanini gespielt. Und sie mochte mich sehr gern und lud mich auch ein, ihr vorzuspielen. Es ist die Gesamtatmosphäre, die da wichtig ist. Wenn man bloß ein Jahr hingeht, sieht das natürlich auf dem Lebenslauf gut aus. Aber ich glaube nicht, daß es viel bringt.



Foto: Georg Bleicher

GW: Sie haben an der Juilliard School bei Sascha Gorodnitzki studiert, der seinerseits Schüler und Assistent von Josef Lhevinne, einem Klaviertitanen des 19. Jahrhunderts, gewesen ist. Wie sind Sie zu Gorodnitzki gekommen?

MK: Ich wollte unbedingt zu Gorodnitzki, weil ich Lhevinne sehr bewunderte. Und dieses Bindeglied interessierte mich. Dann war ich zu einem Kurs in Amerika und rief Gorodnitzki an, sagte ihm, wer ich war und daß ich ihm einmal vorspielen wollte, weil ich sehr gern mit ihm studieren würde. Er hatte aber gerade keine Zeit, mich anzuhören und sagte: „Passen Sie auf, ich weiß jetzt, wer Sie sind. Schicken Sie mir ein Tonband, und dann sehen wir weiter.“

Gespräch im
heimischen
Wohnzimmer:
Michael
Korstick und
FONO
FORUM-
Redakteur
Georg Willmes.

Biographie

1955	geboren in Köln
1972-75	Studium an den Musikhochschulen Köln und Hannover bei Hans Leygraf und Jürgen Tröster
1975	Meisterklasse Tatiana Nikolaieva, Moskau
1976-83	Stipendiat an der Juilliard School, New York; Studium bei Sascha Gorodnitzki
1977-1984	Preise und Auszeichnungen beim Beethoven-Wettbewerb (Wien), beim Internationalen Klavierwettbewerb Miami, beim Premio Jaén (Spanien), beim Reina Sofia-Wettbewerb Madrid, beim Tschairowsky-Wettbewerb Moskau, beim Concours International de Musique Montréal (Kanada) u.a.
seitdem	Erstaufführungen und Rundfunkaufnahmen, u.a. des Klavierkonzerts von Siegfried Matthus; weltweit Konzerte mit über 40 Orchestern
1998	CD-Debüt mit Werken von Beethoven, Liszt, Chopin und Schumann
heute	Repertoire von genau 99 Klavierkonzerten

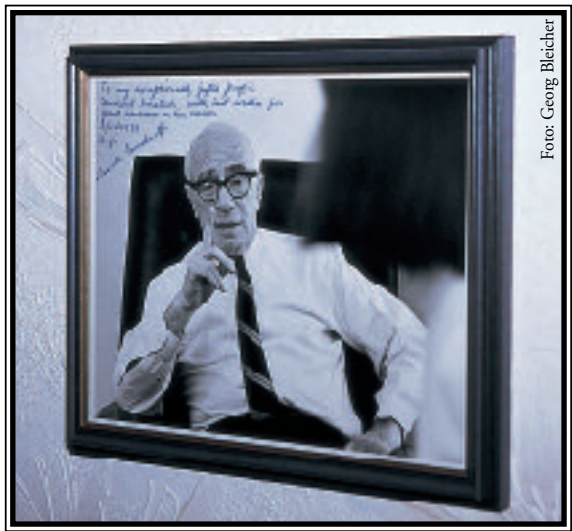


Foto: Georg Bleicher

Ein Foto von Sascha Gorodnitzki hängt mit Widmung im Arbeitszimmer an der Wand.

Dann bin ich hier in der Hochschule ins Studio gegangen, habe an einem Nachmittag ein Band mit Beethovens Hammerklavier-Sonate gemacht, das habe ich nach New York geschickt und hörte dann eine Zeit lang gar nichts. Und dann ging es um drei Ecken. Es gab dort einen Studenten bei Gorodnitzki, der hatte Bekannte in Deutschland, hatte sie in den Ferien gesehen und gesagt: „Kennt ihr diesen Pianisten da, Korstick heißt der, der hat unserem Lehrer ein Band geschickt mit der Hammerklavier-Sonate. Und Gorodnitzki behauptet, er würde diesen jungen Mann zwar nicht kennen, aber es sei die beste Hammerklavier-Sonate, die er jemals gehört hätte.“ Und dann schrieb Gorodnitzki mir und hat mir auch gleich ein Stipendium verschafft. So fing das Ganze an.

GW: Und wie war Gorodnitzki?

MK: Das war schon eine Legende für sich. Er war nicht eigentlich eine große Interpretenspersönlichkeit. Man konnte also sehr viel über diesen Filter von Lhevinne mitkriegen. Und da ging es natürlich um völlig andere Dinge als die, die mir seinerzeit durch den Kopf gingen. Ich war damals gerade mal 20 und hatte sämtliche Werke von Beethoven im Repertoire. Das war das Wichtigste, das es für mich gab. So war es etwas völlig Neues, wenn ich hinging und ihm die Paganini-Variationen oder das B-Dur-Konzert von Brahms vorspielte, daß Gorodnitzki anfang, mir Vorträge über die Tonqualität zu halten. Denn ich hatte bislang immer nur die farblichen Differenzierungen als interessant betrachtet, meine Aufmerksamkeit galt Klangfarben, Farbfeldern, Farbnuancen. Ich hatte mir aber nie über den Ton per se Gedanken gemacht. Für mich war eine Note immer nur der Übergang zwischen der vorangehenden und

der nachfolgenden Note. So definierte sich für mich ein musikalischer Vorgang. Und plötzlich kommt da so ein Erzromantiker und predigt über Tonqualität und Legato! Das war schon verblüffend, zumal ich damals glaubte, ein vernünftiges Legato zu haben. Doch das war eine relativ schematische Angelegenheit: Nämlich eine Linie so zu spielen, daß nicht einzelne Töne diese Linie verderben, sie ins Stocken bringen oder sie erst gar nicht existieren lassen. Meine Vorstellung endete an diesem Punkt. Und das war nicht genug. Ich merkte, daß diese Qualitäten des romantischen Stils auf meiner Palette fehlten. Da war ich eine Zeitlang sehr verzweifelt. Denn Sie kriegen das nicht von heute auf morgen, weil Sie erst einmal Ihre Vorstellung in diese Richtung bringen müssen. Das hat ungefähr ein Jahr gedauert. Und plötzlich platzte die Seifenblase, und dann hatte ich es von einem Tag auf den anderen. Ich erinnere mich noch heute: Ich studierte Beethovens c-Moll-Konzert erneut für einen Wettbewerb. Und plötzlich saß ich da, und alles ging auf einmal. Das war schon eine ziemlich erstaunliche Erfahrung.

GW: Wenn wir bei Lhevinne bleiben wollen: Er ist ja eher als ein Pianist aus der russischen Schule bekannt, der die Texttreue nicht ganz so ernst nahm. Bei Ihrer Beethoven-CD findet man genau das Gegenteil, also strengste Textbeachtung. In wieweit mußten Sie sich da gegen Ihren Lehrer durchsetzen?

MK: Bei Beethoven war das manchmal ein Kampf. Denn er hatte Vorstellungen, die ich persönlich nicht mehr als einen gangbaren Weg empfunden habe. Dieser Tonfetischismus ist natürlich ein Problem, wenn man ihn verabsolutiert: Gorodnitzki selber verfügte über einen wunderbaren Ton. Als ich bei ihm studierte, ging er ja bereits auf die 80 zu, spielte nicht mehr selber und war unwahrscheinlich entspannt. Und wenn er bestimmte Dinge im Unterricht vormachte, dann war das erstaunlich, wie schön das war, was da aus dem Flügel herauskam, vom Ton und vom Klang her, das war für sich genommen toll und steht in nichts dem nach, was einige der allergrößten Pianisten ver-

brochen haben. Um aber auf Beethoven zurückzukommen: Da war das Problem, daß er auch Beethoven immer unter diesem Tonabsolutismus sah. Das heißt: Wenn ein doppeltes Pianissimo mit einem Diminuendo irgendwo stand, dann unterbrach er mich in den Stunden und sagte: „Der Ton trägt schon nicht mehr. Wenn Du so in der Carnegie Hall spielst, hört man das in der zwanzigsten Reihe schon nicht mehr.“ Obwohl das so, wie meine spätere Erfahrung gezeigt hat, nicht ganz stimmte, denn ich hatte mit der Projektion nie Schwierigkeiten. Das große Problem vieler Pianisten ist ja, daß sie zunächst mal im Studio oder im Wohnzimmer üben und von daher auch ihre Vorstellungen auf dieses Umfeld abstellen und gar nicht an den Konzertsaal denken. Das sind wohl Dinge, die man nur bis zu einem gewissen Grad lernen kann.

GW: Texttreue war Gorodnitzki demnach nicht so wichtig wie ein schöner Ton?

MK: Da gab es natürlich auch sehr viel Zeitgeist bei diesen älteren Herrschaften. So mahnte Gorodnitzki etwa, daß man bei Beethoven das Publikum nicht langweilen dürfe. Daß hieß immerhin, bei Beethoven bestehe die Gefahr, daß man das Publikum langweilt. Ich finde diese Idee schon irgendwie apart. Und er hatte diese etwas konventionelle Vorstellung, daß die schnellen Tempi etwas zu reduzieren und die langsamen etwas anzuheben seien. Für mich ist das ei-



Foto: Georg Bleicher

ne inakzeptable Nivellierung. Ich möchte jetzt keine Diskussion über Beethovens Metronomzahlen vom Zaun brechen. Aber wenn Sie sich in den Sonaten, Sinfonien und Konzerten die Tempobezeichnungen ansehen, dann werden Sie feststellen, daß Beethoven sprachlich sehr genau war. Er hat selten einfach nur Allegro oder Andante geschrieben, sondern er hat das fast immer noch spezifiziert. Wenn also irgendwo Allegro ma non troppo steht, sollte man es nicht übersehen. Wenn aber dann, etwa im Kopfsatz der Hammerklavier-Sonate, nur Allegro dasteht, dann kann das nicht maestoso sein, wie man es leider oft hört. Er hätte das sonst mit Sicherheit geschrieben. Über die Hälfte seiner Tempobezeichnungen sind nämlich Allegro non troppo. Andererseits, wenn es aufgeregt sein soll, ist es Allegro con fuoco/Allegro vivace. Das sind Dinge, über die man sich im klaren sein muß, wo nicht viel spekuliert werden muß. Es steht doch viel mehr in den Noten, als man gemeinhin denkt. Man muß nur dafür offen sein und versuchen, zwischen den Zeilen zu lesen, was an Indikationen da ist. Und es ist bei Beethoven ein ganze Menge.

GW: Sie haben neben der Beethoven-CD auch eine mit der Liszt-Sonate gemacht. Wie spielt man die h-Moll-Sonate, wenn man vorher ausgiebigst Beethoven studiert hat?

MK: In dem Moment, wo man die Liszt-Sonate spielt, müssen Sie vergessen, daß es Beethoven gibt. Das eigentliche Ideal ist für mich, sich in jeden Stil vollständig einzufühlen, um so eine gültige künstlerische Aussage machen zu können. Wenn ich es erreichen könnte, daß ich Bach genauso überzeugend spielen könnte wie Beethoven, wie Liszt, wie Rachmaninoff, wie Schumann oder wie Bartók – das wäre für mich das Wichtigste überhaupt.

GW: Wie entwickeln Sie dabei jeweils Ihre Interpretationen? Der Notentext gibt ja nicht alles vor.

MK: Man hat eine Idealvorstellung. Und man bemüht sich, dieser nahe zu kommen. Zu erreichen ist die Idealvorstellung nie. Doch das hält ja auch das Spielen spannend, daß man sich jedesmal bemüht, noch ein bißchen näher an die Idealvorstellung – die sich außerdem mit der Zeit noch verändern kann – heranzukommen.



Wie guter Wein

Guten Weinen gibt man die Zeit zum Reifen. Jungen Pianisten nicht. Sie werden auf dem nach Sensationen gierenden Schallplattenmarkt allzuoft verbraucht. Um so außergewöhnlicher ist es, mit Michael Korstick einen Pianisten zu haben, der erst im reifen Alter von 43 Jahren sein CD-Debüt gibt – ein ganz erstaunliches übrigens.

Leichte Kost oder Raritäten hat er sich dafür nicht gerade ausgesucht: Die drei letzten Beethoven-Sonaten, Liszts h-Moll-Sonate oder Schumanns „Carnaval“ liegen in unzähligen guten Einspielungen vor. Doch Korstick kann da mühelos mithalten, spielt sich mit diesem Debüt gleich in die erste Pianisten-Liga.

Interessant ist dabei der Unterschied zwischen den beiden Veröffentlichungen. Beethoven geht er ganz „klassisch“ an. Notentreue ist das höchste Gebot. Rubati, wie sie sich Richter '72 etwa im Kopfsatz von op. 109 gestattete, sucht man hier vergebens. Jedes Ritardando, das Korstick spielt, jedes Crescendo oder Diminuendo, das er macht, steht so geschrieben. Auch bei den Tempi – man vergleiche nur Richters extravagant langsame Interpretation des „Allegro molto“ aus op. 110 von 1965 – hält sich Korstick genau an die Vorschriften. Im Vergleich mit Korstick wirken selbst Wilhelm Backhaus und Stephen Kovacevich wie Exzentriker.

Korsticks Ansatz wirkt asketisch, besticht aber durch die musikalische Intelligenz, die dahintersteht. Denn der Pianist kommt Beethoven nahe, indem er einfach dessen Anweisungen beachtet. So bindet er jede Phrase, jede motivische Veränderung und Variation, jede Entwicklung genau in den Zusammenhang der Sonate ein. Alles wirkt logisch. Die Expressivität kommt von innen. Nur im Finale von op. 111, wo er das „Adagio molto semplice e cantabile“ mit 19 Minuten sehr ernst nimmt, wandelt Korstick auf einem schmalen Grat: Da droht die gewollte Objektivität in Teilnahmslosigkeit umzuschlagen. Da wünscht man sich gelegentlich einen emotionaleren Zugriff.

Den wählt Korstick allerdings erst bei Liszts h-Moll-Sonate. Hier arbeitet er ver-

stärkt mit Rubati, gestattet sich agogische Freiheiten, die er sich bei Beethoven versagt. Er spielt die h-Moll-Sonate zwar nicht so kraftstrotzend-hart wie Maurizio Pollini (DG), arbeitet dafür aber um so schöner die poetischen Momente des Werkes heraus. So wird der Pianist, der offenbar keine technischen Probleme kennt, den aufbrausenden wie den lyrischen Momenten der Sonate jederzeit gerecht. Dabei zielt er – nicht nur, wenn er den Tonwiederholungen des „Hammerschlag“-Motives bohrende Intensität verleiht – durchaus auch auf äußere Wirkung. Das „Grandioso“ etwa gestaltet er als solches.

Daß er die Schumann gewidmete Liszt-Sonate mit Schumanns „Carnaval“ kontrastiert, macht Sinn. Und auch hier offenbart Korstick zwei Seelen in seiner Brust, läßt den verträumten Eusebius wie den leidenschaftlichen Florestan überzeugend zu Worte kommen.

Die Aufnahmetechnik trägt ihren Teil zum Erfolg dieses Debüts bei. Nie klingt der Flügel metallisch oder hart. Der Raum wirkt natürlich. Und der geringe Hall sichert die strukturelle Klarheit auch von der technischen Seite her ab.

Gregor Willmes

Interpretation:
Klang:

★★★★★
★★★★★

Beethoven, Klaviersonaten op. 109, op. 110 u. op. 111; Michael Korstick
Ars Musici/Note 1 CD AM 1227-2
(67'59") DDD

Liszt, Sonate h-Moll; Chopin, Polonaise-Fantaisie op. 61; Schumann, Carnaval; Michael Korstick
Ars Musici/Note 1 CD AM 1248-2