

Diese gewisse Melancholie...

Die polnische Pianistin **Ewa Kupiec** im Gespräch mit Peter Cossé

Der Komponist Witold Lutoslawski, dessen Klavierkonzert erst kürzlich in einer Aufnahme mit Ewa Kupiec bei Koch herausgekommen ist, rühmte das Spiel der Künstlerin als „eine wahre Offenbarung“. Und in der Süddeutschen Zeitung wurde ihr erster Münchner Klavierabend 1993 als „Grandioses Debüt“ gefeiert. In München freilich war die dreimalige Gewinnerin des Nationalen Polnischen Wettbewerbs der Chopin-Gesellschaft keine Unbekannte mehr. Zusammen mit dem Cellisten Andrzej Bauer hatte sie ein Jahr zuvor den Ersten Preis im ARD-Wettbewerb gewonnen – der einzige Erste Preis, der in diesem Jahr überhaupt vergeben wurde!

Die Zeit der bedeutenden polnischen Pianistinnen schien in den 80er Jahren – wenn man es einmal sehr pauschal und vielleicht auch verletzend charakterisiert – vorbei zu sein. Im wesentlichen waren es die Herren der verschiedensten Generationen, die mit Krzysztof Zimerman an der (Welt-)Spitze die Akzente im Konzert- und

Tonträgerleben setzten. Der Stern der kundigen, hochbegabten Ewa Pabłocka schien vor einigen Jahren – wettbewerbsgekrönt – im Westen aufzugehen. Eine Debütplatte bei der Deutschen Grammophon Gesellschaft sorgte damals für den nötigen Initialrummel, aber die Künstlerin zog sich zurück – zumindest aus dem Scheinwerferlicht der

westlichen Musiköffentlichkeit, soweit sich das aus der Ferne halbwegs zuverlässig deuten läßt. Ich mußte an diese Ewa Pabłocka denken, als mit Ewa Kupiec bei Koch das unbekannte Klavierkonzert von Carl Loewe angekündigt wurde – nicht nur der Vornamensidentität wegen, sondern weil ich schon lange Ausschau gehalten hatte nach ei-

ner starken weiblichen Klavierpersönlichkeit, nach einer prägenden, eigenwilligen Chopin-Spielerin, aber auch nach einer femininen Universalinterpretin, die sich – auf der ersten Welle des Auslandserfolges getragen – nur fallweise auf den polnischen Klaviertag festzulegen gedachte. Die Nachfolgerin, so könnte man sagen, einer Halina

Czerny-Stefanska, einer Regina Smendzianka oder einer Lydia Grychtolowna war gesucht.

Gehört und erlebt habe ich die 1964 in Duszni-ki geborene Pianistin anlässlich einer Pressekonferenz im westfälischen Herten. Das Programm des Klavierfestivals Ruhr 1996 wurde im Frühjahr vorgestellt, und Ewa Kupiec hatte sich bereit erklärt, gleichsam stellvertretend für die riesige Schar der Pianisten der Saison '96 das musikalische Wort zu führen. Auf dem Programm standen Miniaturen von Paderewski und Chopin. Mit großem emotionalen Elan engagierte sich Ewa Kupiec auf einem nicht unproblematischen Instrument für Paderewskis Weltschmerz, das Menuett aus der Werkreihe op. 14. Sie scheute sich nicht, das tänzerisch-retrospektive Kleinod ehrlich als Botschaft altertümelnder Exzessivität zu „formalisieren“, wodurch es sonderbarer Weise an Frische und an Überzeitlichkeit der Aussage gewann. In der Es-Dur-Nocturne (op. 9, 2) von Frédéric Chopin fielen Ewa Kupiecs freier, mutiger, dabei keineswegs sorgloser Umgang mit der variablen Größe „Rubato“ auf. Sie traute sich, zu „improvisieren“, sozusagen ihrem spontanen Empfinden nachzuhorchen und ihm in kleinen, aber auch kräftigeren Modulationen gestalterische Aktualität zu verleihen. Über die Hintergründe solcher und ähnlicher Verhaltensweisen gibt das folgende Gespräch Auskunft.

Dem Unterricht in Ewa Kupiecs Heimat Polen schlossen sich Studien an der Londoner Royal Academy of Music bei Nelly Akopian an sowie die üblichen, aber unter günstigen Umständen auch wertvollen Meisterkurse etwa unter der Leitung von Lev Naumow und Victor Merzhanov. Der Erste Preis in München in der Sparte Cello/Klavier-Duo brachte Ewa Kupiec Resonanz und vor allem auch Engagements in dieser Disziplin und im solistischen Bereich. Sie hat mit Cellisten wie Boris Pergamenschikow, Truls Mørk und Alban Gerhardt konzertiert. Die Liste ihrer Festivalauftritte enthält bereits so gute Adressen wie das Schleswig-Holstein Musik-Festival, den Kissinger und den Carinthischen Sommer, das Casals Festival und das Kuhmo Chamber Music Festival in Finnland. Kein schlechtes Karrierepolster, wenn man bedenkt, wie schlecht es um manche preisversorgte Superbegabung steht, die trotz größter Anstrengung für ihre ausgefeilte Kunst keine Abnehmer findet. Dennoch eröffnete ich den Dialog mit der Frage, ob sich Ewa Kupiec Sorgen über ihre Zukunft mache.

EWA KUPIEC: Nein! Obwohl – ich kämpfe schon mit meinem polnischen Komplex, daß ich diese selbstzerstörerische Seite habe und alles schwarz sehe. Über den weiteren Verlauf meiner Karriere allerdings mache ich mir eigentlich keine Gedanken. Ich sehe den Weg und weiß, daß ich Klavier spielen werde. Und wenn ich mich als Mensch weiterentwickle, dann sollte das gut verlaufen. Mein Ziel ist es einfach, von Zeit zu Zeit neue Dimen-

sionen zu erreichen und zu erschließen. Und ich habe den Beweis, daß sich manches ja auch schon wunderschön entwickelt hat. In Polen spricht man sehr oft vom Impuls. Und um sich weiterzuentwickeln, muß man auch andere Perspektiven suchen und entwickeln. Ich bin gerade dabei, für mich welche herauszufinden. Weil ich auch sehe, daß es noch so viel zu entdecken gibt, habe ich eigentlich keine Sorgen. Es gibt ja so viele andere Wege, also nicht unbedingt das Klavier. Und sollte es Probleme geben: ich bin schließlich Polin, und wir sind den Überlebenskampf gewohnt...

FONO FORUM: Die polnische Mentalität – sagen Sie – hätte nicht nur etwas Depressives, sondern auch Selbstzerstörerisches an sich? Vieles in der polnischen Musik ist aber auch entschieden enthusiastisch, zukunftsweisend, optimistisch und – wie in manchen Chopin-Stücken – erklärmaßen revolutionär.

Ja! Aber sagen wir vielleicht eher: Melancholie. Es gibt beide Seiten, beide Extreme. Die destruktive Seite hat manchmal viel mehr Einfluß. Die destruktiven Phasen dauern auch viel länger. Das kommt natürlich auch durch diese grausame Vergangenheit. Man leidet darunter schon sehr. Ich zum Beispiel habe gemerkt, daß ich mir bis vor ein paar Jahren keine Farben vorstellen konnte. Ich habe nur Grau gesehen.

Hing das auch mit den ökologischen Bedingungen etwa im Raum Kattowitz zusammen?

Ganz sicher! Der Himmel war ja fast immer schwarz oder gelb. Aber es gibt erstaunlicherweise viele Polen (und auch Russen), die nur in dieser Zeit in Polen gut arbeiten konnten, das heißt: gute Konzerte spielten. Sie hatten die Fähigkeit entwickelt, unter solchen Umständen zu kompensieren und kreativ zu sein. In dieser Wirklichkeit hatte man gelernt, sich wohlzufühlen, weil man Wege gefunden hatte, die grausame Realität zu verdrängen oder durch etwas anderes auszugleichen. Jetzt nach der politischen Wende, nach der Öffnung, lebt man gewissermaßen in einem Loch.

Verkörpert nicht auch Pianist und Staatsmann Paderewski in seiner Musik diese beiden Extreme der polnischen Mentalität?

Vor ihm habe ich unglaublichen Respekt. Er konnte Klavierspielen, er war Kosmopolit. Er hat sehr viele Seiten entwickelt. Als Mensch war er sehr offen. Übrigens: er hat mit dem Klavier sehr spät angefangen, sehr spät hat er sich entwickelt – und alle haben an seinen Möglichkeiten gezweifelt. Als Persönlichkeit ist Paderewski für mich so etwas wie ein Vorbild.

Und wie steht es mit anderen großen, alten pol-

nischen Pianisten?

Es gibt viele – und es gibt dabei so viele Gesichtspunkte. Ich bewundere die Interpretationen der Chopin-Mazurken von Artur Rubinstein und seine ganze Persönlichkeit. Ich bewundere Joseph Hofmann als Virtuose. Dabei muß ich hinzufügen: Ich habe kein einziges Vorbild. Wenn ich mir vorstelle, den einen oder anderen Pianisten unbedingt zu kopieren, dann müßte ich nein sagen. Ich bewundere den einen in diesem bestimmten Aspekt, von dem anderen schätze ich jenen Charakterzug.

Wenn ich mit polnischen Pädagogen und Pianisten spreche, so gewinne ich immer wieder den Eindruck: Es ist wichtig und hilfreich für ihre persönliche Entfaltung, wenn sie Gelegenheit haben, aus dem Land herauszukommen. Zimmers Ent-wicklung schien doch entscheidende Impulse erhalten zu haben, als er sich etwas in der (musika-lischen) Welt herumhörte und auch in seiner pia-nistischen Ästhetik der – sagen wir es einmal positiv – lokalen pädagogischen Geborgenheit Adieu sagen durfte.

Bei mir erfolgte diese Loslösung Schritt für Schritt. Ich kam ins Ausland, dann befand ich mich wieder in Polen. Erst vor zwei, drei Jahren habe ich mich entschieden, in Deutschland etwas länger zu bleiben. Es gibt aber auch Pianisten und Musiker, die unbedingt in diesem Land bleiben müssen, um ihre Identität zu behalten. Hier berühren wir für mich sehr persönliche Dinge. Ich habe die polnische Seele erst wirklich im Ausland entdeckt. Ich habe viel mehr Identität und Integrität im Ausland gefunden als in Polen. In Polen haben die Lehrer bestimmte Visionen, Vorstellungen, bestimmte Grundsätze. Bestimmte Dinge müssen so und nicht anders gespielt werden. Das sieht man ja ganz deutlich auch auf dem Chopin-Wettbewerb. Man befindet und bewegt sich wie in einem geschlossenen Kreis. Man begrenzt sich dadurch selber. Dadurch sieht man aber auch nicht, was das Beste ist. Es kommt zu Überreaktionen, wenn dann Pianisten ausrufen: Ich werde mich von Chopin trennen, ich werde Chopin nicht spielen. Natürlich verstehen wir diese Musik sehr gut. Wir haben eine Beziehung zu ihrer Idiomatik, wir sind mit ihr aufgewachsen. Warum müssen wir uns von dieser Musik trennen und sofort Bach oder Brahms spielen, um zu beweisen, daß wir auch das beherrschen? Natürlich können wir das auch. Aber warum nicht einfach jene Werke spielen, die wir wirklich verstehen?! Diese Art von Komplex habe ich nicht mehr. Das habe ich, wie mir vorkommt, überwunden. Als ich noch in Polen war, traute ich mich überhaupt nicht, Chopin zu spielen. Es war wie ein Tabu. Die größten Pianisten aus dem Ausland waren zu hören. Martha Argerich hat die besten Mazurken

gespielt. Es war für uns Studenten, als würde ein illusionäres Vorbild über uns stehen. Davon wollte ich mich befreien und einfach eine Weile von diesem polnischen Kritizismus nichts mehr hören. Hier nun, außerhalb des Landes, vermag ich polnische Musik den Menschen mit sehr viel Freude zu vermitteln. Diese Freiheit habe ich gewonnen und das freut mich sehr. Natürlich habe ich wahn-sinnige Sehnsucht nach Polen. Ich spüre, wie pol-nisch ich bin. In diesem Sinn habe ich mich über-haupt nicht verändert. Das beste Polnische steckt in mir und ich fühle, daß ich es musikalisch aus-drücken kann. Deswegen spiele ich Paderewski so gerne – und Chopin und Szymanowski. Es ist falsch, wenn Leute sagen, sie spielt das, weil sie es gut verkaufen kann. Nein, ich fühle mich da zu Hause. Ich sehe diese Landschaft, ich sehe diese Weiden – und es geht mir gut...

Witold Lutoslawski verkörpert die polnische Musik sicher auf eine andere Weise als Chopin oder Paderewski. Das nationale, das folkloristische Element wirkt stark zurückgenommen. Könnte man sagen, er ist ein Autor, der sich in seinen Werken in ganz sublimen Vibrationen der Gaben und Charaktere seiner Nation erinnert?

„Über den weiteren Verlauf meiner Karriere mache ich mir eigentlich keine Gedanken. Ich sehe den Weg und weiß, daß ich Klavier spielen werde.“



Lutoslawski hat eine eigene Sprache. Für mich war Lutoslawski immer ein Genie. Ich hatte das Glück, ihn ein paar Mal zu treffen und zu sprechen. Seine musikalische Sprache ist weder polnisch noch russisch. Er hat sich befreit. Wenn man seine Musik hört, merkt man natürlich Einflüsse von polnischer Volksmusik oder von Bartók, aber er hat sich in einer Richtung weiterentwickelt, daß man eigentlich im Klavierkonzert nicht mehr solche Bezüge wahrnehmen kann. Auch in der Dritten Sinfonie verhält es sich so. Ich empfand höchsten Respekt für den Komponisten und auch eine wachsende Freude, diese Sprache zu verstehen. Es ist ohne Zweifel eine moderne Sprache. Aber leider will es niemand aufführen. Es heißt immer, das sei zu schwierig. Das ist sehr schade. Das Klavierkonzert ist ja für Krzystian Zimerman geschrieben und in Salzburg, wo es uraufgeführt worden ist, war es ein großer Erfolg. Aber die Veranstalter und die Orchester trauen sich einfach nicht. Natürlich muß man mehr Zeit dafür aufwenden, aber ab einem bestimmten Zeitpunkt kommt einem alles sehr logisch vor. Viel logischer, als viele andere Stücke... Es ist ja auch sehr pianistisch geschrieben – letzten Endes fast schon wieder konservativ. Überall gibt es sehr viele Vorurteile! Dagegen muß man kämpfen – und das möchte ich auch mit der Plattenaufnahme.

Es ist bedauerlich, daß Lutoslawski nicht mehr für Klavier geschrieben hat, die „Paganini-Variationen“ für zwei Klaviere einmal ausgeklammert.

Leider nur ein kleines Stückchen für Kinder! Er hat sich als Komponist mit dem Klavier vielleicht nicht mehr beschäftigt, weil er ein Pianist war. Ich habe ihn mehrmals gefragt in dieser Richtung, aber ich kann ihn verstehen, daß er gezögert hat.

Chopin als Überperson, als schöpferische Blockade? Ich muß in diesem Zusammenhang auch an Penderecki denken...

Vielleicht, auch wenn die Komponisten es nie zugeben. Da haben wir es möglicherweise auch mit dem polnischen Syndrom zu tun – was ich gar nicht negativ verstanden wissen möchte.

Wie sind Sie auf das Klavierkonzert von Loewe gestoßen?

Das war ein Zufall. Das Stück ist von einem Bekannten entdeckt und ausgegraben worden. So ergab sich die Chance, eine erste Platte aufzunehmen, mich also als Pianist einer breiteren Öffentlichkeit zu zeigen. Aber auch in diesem Fall hatte ich lange Zeit keine Gelegenheit, das Werk im Konzertsaal aufzuführen. Erst im Oktober 1996 anläßlich eines Loewe-Festes in Bad Urach wird es zu einer Live-Produktion kommen. Die Partitur lag in Krakau in einer Bibliothek. Sie war voller Fehler. Ich hatte zuerst Zweifel: Soll ich quasi als

ganz steifer, junger Künstler, der zwar keinen Namen, aber seine Prinzipien hat, sagen: das mache ich nicht, das ist doch dritte Klasse, das lasse ich meine Finger nicht anrühren? Dann aber fragte ich mich: Warum nicht? Was hält mich eigentlich davon ab? Es war ähnlich wie mit Paderewski. Man kann doch in sogenannter schlechter Qualität etwas Gutes finden. Und vielleicht gelingt es sogar, der Musik ein wenig zu helfen. Es war eine Chance und ein Risiko, eine Herausforderung. Wenn es nicht klappen sollte, konnte ich ja immer noch absagen. Nach der Aufnahme war ich sehr deprimiert. Das Orchester spielte praktisch vom Blatt und – ich habe es schon erwähnt – das Manuskript war voller Fehler. Ich hatte ja auch noch nie etwas mit Orchester aufgenommen, und immer fragte ich mich, wie kann das überhaupt gutgehen. Aber die Kritiken waren gut und die Aufnahme hatte ziemlich viel Resonanz. Vielleicht ist es gut, zuweilen etwas auf sich zu nehmen und von der Gestaltung her etwas mehr zu investieren. Das war der Fall – und es war eine Befreiung, weil ich eigentlich virtuose Musik dieser Art nicht so gerne spiele. Loewe hat mir also nicht geschadet, sondern geholfen.



Sie waren kammermusikalisch Andrzej Bauer verbunden.

Nicht nur in der Kammermusik, wir waren auch verheiratet... Wir haben zusammen gespielt, wir haben zusammen gelebt – waren also sehr eng zusammen und somit auch sehr gefährdet. Wir leben nicht mehr zusammen. Diese Phase in meinem Leben bedeutete die engste Verbundenheit – eine Union, zusammen zu musizieren, zusammen Musik zu entdecken, die mir sehr viel bedeutet. In dieser Zeit habe ich fast nur mit Cello gespielt, wenig solo. Das hat auch bewirkt, daß ich, als ich von Polen hierher kam, gewisse Komplexe als Solopianist hatte. In der Kammermusik fühlte ich mich besser, sicherer. Langsam konnte ich mich davon befreien und ich fühlte die Kräfte wachsen, allein auf der Bühne zu sein und auch etwas zu sagen zu haben.

Sie haben einmal an einem Beethoven-Projekt des Cellisten Boris Pergamenschikow mitgewirkt, in dessen Rahmen die fünf Sonaten mit fünf verschiedenen Pianisten aufgeführt wurden.

Das haben wir versucht. Aber die direkte Konkurrenz mit anderen Pianisten interessiert mich nicht mehr.

Das war ja von Pergamenschikow wohl auch nicht so gemeint.

Nicht so gedacht, aber das kommt leider, auch wenn man es nicht möchte. Ich bin sowieso kein Wettbewerbstyp. Es hat mich nie interessiert, mich mit anderen Pianisten zu vergleichen. Und schon gar nicht gegeneinander zu kämpfen! Ich fühle mich nur wohl, wenn ich das alles vergesse. Selbstverständlich gehe ich in Konzerte und höre Schallplatten. Aber ich lasse mich von anderen Quellen beeinflussen. In erster Linie vom

Orchester. Ich fühle mich eher der Richtung Rudolf Serkins verwandt, der immer seine Vorstellung – seine Bilder – aus dem Orchester, von den Orchesterklängen her entwickelte. Horowitz hingegen war von Sängern inspiriert. Ich habe auch mit Sängern zusammengearbeitet, aber wenn ich mir etwas vorstelle, dann sind es die entsprechenden Farben des Orchesters.

Könnten Sie sich vorstellen, vom Klavier aus zu dirigieren?

Gerne, aber ich bin eine Frau. Das hat einen sehr menschlichen Aspekt. Die uralten Klischees sind sehr lebendig. Mich würde das faszinieren – Bach, Mozart oder Haydn. Ich habe nicht darüber nachgedacht, aber man muß auf jeden Fall den Antrieb in sich spüren. Ich könnte mir vorstellen, daß man in einem Mozart-Konzert, wenn die Dialoge zwischen Klavier und Bläsern sehr innig und substanziell sind, das Gefühl bekommt, der Dirigent wirkt eher störend. Man sollte das nicht laut sagen, aber es handelt sich ja um eine Art Kammermusik. Nur ein bißchen größer in der Besetzung.

Wenn Sie von Mozart sprechen, dann berührt das ja auch ihre Repertoire-Interessen. Liegen die auch im 18. Jahrhundert?

Ich würde sagen: mehr Romantik und Moderne. Die moderne Sprache zwingt zu intellektueller Beschäftigung und hilft – das habe ich zuletzt bei Lutoslawski erfahren –, die Emotionen zu bewältigen. Es ist, als ob man eine Fremdsprache lernt. Natürlich hat das auch mit Gefühlen zu tun, aber die sind nur ein Aspekt. Deshalb möchte ich in Zukunft mehr moderne Musik spielen. Ich beschäftige mich zur Zeit mit Prokofieff – etwa die sechste Sonate und das zweite Klavierkonzert. Bartók habe ich noch nicht gespielt. Das könnte ein nächster Schritt sein. Für Strawinsky bin ich ein wenig in meiner Hand begrenzt, da hätte ich Angst. Dann natürlich die romantische Literatur. Ich fühle in mir eben diese gewisse Melancholie...

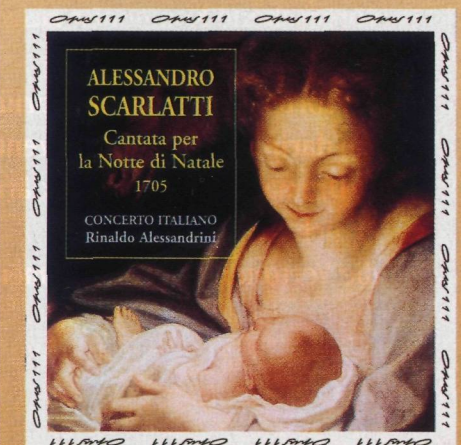
Opus 111
MUSIK HAT EIN KONZEPT



Rinaldo Alessandrini
Concerto Italiano

ALESSANDRO
SCARLATTI

Kantate für
die heilige Nacht



OPS 30-156 DDD © 1996

Daniel, Abraham, Heseziel,
Jesaja und Jeremia
- plazierte in der Vorhölle -
erwarten den Messias