

Schlacht für das Überleben der Kunst

Für Ende November vergangenen Jahres war ein Treffen mit Maurizio Pollini verabredet worden. In Berlin, wo der Pianist mit den Berliner Philharmonikern zuletzt die fünf Klavierkonzerte von Beethoven aufgeführt und – live „montiert“ – für die Schallplatte produziert hatte. Aber nicht nur diese DG-Reprise nach einem ersten „Zyklus“ mit den Dirigenten Karl Böhm und Eugen Jochum, der Mitte der 70er bis in die 80er Jahre hinein entstanden war, bot sich als künstlerischer Anlaß für einen Gedankenaustausch an, sondern Pollinis ehrgeiziges und für viele Musikfreunde sicher auch überraschendes Projekt, in einer auf Monate anberaumten Serie von Konzerten sämtliche Beethoven-Sonaten zu spielen. Überraschend wohl vor allem deshalb, weil Pollini sich in all den Jahren seiner pianistischen Mission nicht gerade als ein Freund von umfangreichen, mit dem Komplettheitsfanatismus mancher Hörer und Produzenten liebäugelnden Werkstapelen gezeigt hat – die späten Schubert- und Beethoven-Sonaten, das Klavierwerk Schönbergs und ausgewählte Chopin-Projekte ausgenommen. Nichts jedoch etwa in der Größenordnung des „ganzen Schumann“ oder einer Reihe mit allen Klavierkonzerten Mozarts. Pollini ist nicht nur ein Auserwählter, er ist ein Wählerischer. Und auch das Wort erteilt er sich in der gleichsam reflektierenden, berichtenden Öffent-

lichkeit nur selten. Kein Künstler mit hin, der mit dem Mundwerk Klavier zu spielen gedenkt, vielmehr ein Mann der überlegten und nicht selten hinausgeschobenen Tat. Sein Plattenproduzent wird wissen, wovon ich rede, denn Pollinis Freigaben kommen nicht nach den lockeren Regeln publizistischer Gefälligkeit, sondern unterliegen strenger Selbstkontrolle. Pollinis Auseinandersetzung mit Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ (Band 1) zum Beispiel hat sich discographisch überhaupt noch nicht niedergeschlagen. Auf seine Repertoire-Vorhaben angesprochen, nennt Pollini freilich den Zweiten Band, so daß man irgendwann vor der Jahrtausendwende vielleicht mit einer dickleibigen Edition rechnen darf.

In Berlin spielte Pollini am dritten Abend seiner Beethoven-Serie die Sonaten op. 14, op. 13 und op. 22. Forsch, lebendig, sozusagen mit großer Geste und mit einer Leidenschaft, die in der „Pathétique“ auf stabilerer Technik zu fußen schien als in den – sicher weniger ausprobierten – Sonaten op. 14 und op. 22. Die Schwierigkeiten der „frühen“ Werke werden ja oft unterschätzt und im allgemeinen auch mit weniger Spielpraxis in die „populären“ Werkfolgen eingebaut. Gleichwohl: Jubel in der Philharmonie und Zuversicht bei der erfahrenen Aufnahmecrew, die sich im Verlauf dieses Projektes auf Hochtouren für eventuelle Live-Editionen befindet. So war man allseits beruhigt, schon Tage zuvor das Interview auf einen späteren Zeitpunkt verschoben zu haben. Am späten Abend geruhte man gut und italienisch zu speisen. Claudio Abbado war dabei, der es sich nicht nehmen ließ, auch während der „Boris“-Aufnahmen seinem langjährigen Künstlerfreund zuzuhören.

Mitte Januar war es dann soweit. Ein „Heimspiel“ nun für Maurizio Pollini. Ich fuhr bei schönstem Wetter über den Brenner und am Gardasee entlang nach Mailand. Beste italienische Küche auch dort, und zu vorgerückter Stunde sinnierte Pollini, gab Auskunft. Dem Anlaß entsprechend zuerst einmal über die gerade erschienene Aufnahme mit den zwölf Etüden von Debussy und der Sonate op. 1 von Alban Berg.

Peter Cossé im Gespräch mit dem italienischen Pianisten Maurizio Pollini

Foto: Christian Steiner/DG

Polini: Diese Programmzusammenstellung eröffnet die Möglichkeit, zwei bedeutende Musikrichtungen zu zeigen, die ja zur selben Zeit existierten. Und es handelt sich ja nicht nur um Musikrichtungen, sondern um die österreichische und französische Kultur. Beide auf ihre Art sind wundervoll. Es eröffnet die Chance, eine Beziehung zu knüpfen, die es vielleicht sogar in Wirklichkeit gegeben hat. Ich denke, daß Debussys Musik Einfluß auf Alban Bergs Kunst gehabt hat. Stärker jedenfalls als auf Schönbergs und Weberns Schaffen.

FF: Glauben Sie, Berg und Debussy blicken in den betreffenden Kompositionen auf eine ganz speziell ambivalente Weise in die Musikgeschichte zurück, aber auch nach vorne in die ästhetische Zukunft?

Berg war sicherlich stark von Schönbergs Kammermusik op. 9 beeinflusst. Natürlich wird man die Sonate op. 1 als sozusagen letztes romantisches Werk bezeichnen müssen. Aber trotz dieser Rückbezogenheit finden sich viele Passagen, die schon auf Bergs spätere, bedeutende Kompositionen hinweisen. Zum Beispiel in den „Wozzeck“-Zwischenspielen kehrt er, wenn man so will, in die Ausdrucks- und Strukturbereiche der Klaviersonate zurück. Ich sehe also in der Sonate entscheidende Momente der Antizipation von Bergs bedeutenden Werken. Was Debussy anbelangt, so haben Sie recht, wenn Sie diese zwei Aspekte hervorheben. Sie wissen: 1913 hörte Debussy Strawinskys „Sacre du printemps“. Dieses Erlebnis, denke ich, ermutigte ihn, seine Musiksprache zu überdenken. Man kann nicht sagen, daß Debussy Strawinskys „Sacre“ über die Maßen liebte. Zuguterletzt schien er diese Musik sogar zu fürchten. Aber der Eindruck von Strawinskys Musik schlug sich doch in Debussys letzter Schaffensperiode auf faszinierende Weise nieder. Aber nicht auf Kosten seiner Identität. Er steuerte gewissermaßen seinen ganz persönlichen Teil zur Entwicklung der modernen Musik dieser Zeit bei. Dies entsprach seinen Möglichkeiten, sich fortschrittlich zu äußern. So ging er in den Etüden, in den letzten Kammermusiksonaten und in „Jeux“, seinem letzten Werk, weit über das hinaus, was er vorher geschrieben hatte. Diese für seine Musik dieser Zeit absolut typische Perspektive hatte zwar keinen prompten Einfluß auf die musikgeschichtliche Entwicklung, aber nach vielen Jahren zeigte sich, daß Kompo-

nisten wie Boulez sich von Debussys Spätwerk doch angeregt oder gar beeinflusst fühlten. Von Strawinskys „Sacre“ ging der stärkere, explosionsartige Einfluß aus, von Debussy ein verzögerter.

Ähnelt dies nicht der eher gelinden Einflußnahme Béla Bartóks auf das Komponieren im 20. Jahrhundert? Hier sucht man doch auch vergebens nach einem kompositorischen Urknall, der augenblicklich eine Schule oder wenigstens eine starke Gefolgschaft initiieren konnte.

Sicher, aber man sollte nicht vergessen, daß Werke aus Bartóks mittlerer Periode – etwa die Streichquartette Nr. 3 bis 5, der „Wunderbare Mandarin“, die Klavierkonzerte Nr. 1 und 2 oder die „Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta“ – doch auch einen großen Eindruck in der Musikwelt hinterließen und wohl auch Folgen im Komponieren hatten.

Wenn ich Ihre Aufführung und nun die gerade veröffentlichte Einspielung der Debussy-Etüden Revue passieren lasse – soweit man das zuverlässig simulieren kann –, dann fällt mir etwa im Unterschied zu Ihren Aufnahmen der Etüden-Komplexe von Chopin ein verändertes Wiedergabeklima auf. Chopins op. 10 und op. 25 spielten Sie seinerzeit klar und emotional auf schier ungeheuerliche Weise beherrscht – auf eine Weise, die mich in ihrer Modernität an die linienscharfen, fast puristisch wirkenden Architekturen Ihres Vaters erinnern, die Sie mir vorhin in einem Bildband gezeigt haben. Nun bei Debussy kommen sie mir feuriger, mehr nach außen agierend vor, wobei ich konkret an die barsche, feurige Spanien-Rhetorik im Verlauf der „Arpèges composés“ denke. Auch Horowitz hat diese Etüde in der gerade bei Sony erschienenen Masterwork-Erstveröffentlichung kaum züngelnder und stilistisch freiheitsliebender inszeniert. Ist es daher richtig, wenn ich sage: Sie gehen jetzt mehr auf das Publikum zu, Sie sind stärker bereit, sich dem Hörer zu öffnen und versuchen offenkundig, auch im Studio Live-Qualitäten zu erzielen.

Ich bin glücklich, das zu hören und be-

stätigt zu finden. Aber ich muß auch zu bedenken geben, daß zwischen den Etüden Chopins und jenen von Debussy ein großer Unterschied besteht. Chopins Etüden sind in jeder Hinsicht Jugendwerke. Die von Debussy sind Zeugnisse absoluter Reife und Meisterschaft. Debussys Schreibweise ist konzentriert und unglaublich detailliert. Darin erinnert sie mich an japanische Kunst.

Das überzeugt mich, aber dennoch stellt sich mir die Frage: Haben Sie nicht den Eindruck, als würden Sie in letzter Zeit einen direkteren Kontakt zum Publikum suchen als in früheren Jahren? Das heißt: Ihre Interpretationen sind impulsiver und damit vielleicht auch weniger berechenbar (im



Fotos: Olivier Beuve-Mery/DG

besten Sinn natürlich). Ich möchte mich auf diese Weise nicht gegen „Ihre“ Chopin-Etüden aussprechen, sondern eine neue Spontaneität hervorheben. Sie war, wie ich meine, in den letzten Soloabenden etwa in Salzburg, in Ihrem Beethoven-Recital in Berlin zu spüren. Und auch die Tatsache, daß Sie Ihre zweite Aufnahme der Beethoven-Klavierkonzerte „live“ produzierten, läßt auf eine gewisse Mentalitäts- und Anschauungsveränderung schließen.

Was Sie sagen, mag zutreffen. Aber ich habe immer versucht, meine Gefühle auszudrücken.

Freilich begnügten Sie sich nicht damit, dies auf ausgetretenen program-matischen Wegen zu tun. Es schien sogar, als ob Sie mit manchen Werkkopelungen im Konzertsaal regelrecht

die Konfrontation mit dem sogenannten „großen“ Festspielpublikum gesucht hätten. Der Klavierabend nicht als gesellschaftliches Ereignis, sondern als Gewissenstest!

Das kann sein. Ja, ich erinnere mich an ein Konzert in Salzburg, als ich die „Hammerklaviersonate“ von Beethoven und die zweite Sonate von Pierre Boulez gespielt habe. Das ist in gewisser Hinsicht ein wundervolles Programm. Wie Sie wissen, war Boulez von Beethovens Sonate op. 106 sehr beeinflusst. Ein solches Programm kann natürlich als Kampfansage verstanden werden. Für das Publikum ist es zumindest eine harte Prüfung, und heute würde ich diese beiden Stücke nicht mehr auf ein Programm setzen. (lachend:) Das ist sicherlich zu viel verlangt für den Vortragenden. Aber der Grund für die Werkwahl war, diese Musik zu erhellen und nicht eine Konfrontation herbeizuführen. Wenn in diesem Jahrhundert phantastische Musik geschrieben worden ist, dann kann ihre Wiedergabe niemals eine Konfrontation bedeuten. Es geht einzig und allein darum, sie aufzuführen.

Die Konzertprogramme stellen ja in vielen Fällen einen Kompromiß dar. Auf der einen Seite sind es jene Stücke, die das Publikum immer wieder hören will, auf der anderen solche Werke, die der Interpret gewissermaßen „durchzusetzen“ gedenkt. Auf dem Sektor der sogenannten publikumswirksamen Stücke finden sich



bei Ihnen freilich niemals „leichte“, unterhaltsam brillante Themen.

Nein, in dieser Richtung habe ich mich nie engagiert. Meine Funktion als Interpret sehe ich darin, Musik verständlich zu machen. Dabei gilt es zu beachten, daß das Publikum sich aus vielen unterschiedlichen Charakteren zusammensetzt. Zum Glück besteht die Chance, daß sich welche unter den Zuhörern befinden, die nach einem zeitgenössischen Stück Interesse verspüren, mehr von diesem Komponisten hören wollen. Sie verspüren Neugier, sie möchten mehr erfahren, um vielleicht sogar eine engere Beziehung zu einem Autor einzugehen.

Was ist es nun, das gleichsam zurückkommt während oder im Anschluß an eine Wiedergabe? Zum Beispiel nach der zweiten Sonate von Boulez, deren Wiedergabe und Rezeption ja nicht unbedingt ein Martyrium ist, aber doch harte Arbeit für alle Beteiligten.

Wissen Sie, was dabei ein Martyrium ist? Diese Sonate enthält in vielen Passagen viel mehr, als man – oder besser gesagt –, als ich überhaupt zu realisieren vermag. Denn sie ist kompliziert und reich an Deutungsmöglichkeiten. Natürlich probiere ich, immer wenn ich sie spiele, ein wenig mehr herauszuholen. Aber zurück zur Frage, was die Wiedergabe eines Werkes im Publikum auszulösen vermag, das auf extrem schwieriger Kontrapunktik aufgebaut ist. Ich kann es mir schwer vorstellen, aber es könnte doch – pauschal gesagt – jene schon angesprochene Neugier sein, von nun an mehr über diesen Komponisten erfahren zu wollen, ihn also besser kennenlernen zu wollen.

Haben Sie mit Boulez über die Einstudierung der zweiten Sonate diskutiert?

Nur wenig. Aber wir haben ja einmal zusammen die Bartók-Konzerte und das Schönberg-Konzert aufgeführt. Er hat so klare Vorstellungen von der jeweiligen Musik, daß man davon ausgehen kann, diese Fähigkeit hängt untrennbar mit seiner kompositorischen Tätigkeit zusammen.

Und Sie selber – dirigieren Sie noch immer?

Nicht mehr. Von einem bestimmten Moment an hatte ich das Gefühl, wenn ich es wirklich ernsthaft weitertun würde, müßte ich einen großen Teil meiner Zeit dafür investieren, der mir für meine Arbeit am Klavier fehlen würde. Für mich war das nicht möglich. Dies zu kombinieren mag für andere wundervolle Künstler möglich sein, aber nicht für mich. Und nur für eine Weile oder nebenher zu dirigieren, war für mich einfach unbefriedigend.

Sie haben auch Ihre Tätigkeit als Liedpianist nach einmaligem Auftreten – zusammen mit Dietrich Fischer-Dieskau – wieder aufgegeben.

Abgesehen von den „Schottischen Liedern“ von Beethoven in Pesaro war die Salzburger „Winterreise“ tatsächlich das einzige Mal, daß ich mit Vokalistinnen zusammengearbeitet habe. Es war eine höchst interessante Erfahrung.

Ähnlich verhält es sich mit der Kammermusik.

Ich habe mit dem Quartetto italiano das Brahms-Quintett gespielt und Kammermusik auch zusammen mit Salvatore Accardo, Rocco Filippini und anderen Künstlern. Hinzu kommt das Schumann-Quintett – aber es stimmt: Kammermusik nur selten. Sehen Sie, das Klavierrepertoire ist so reichhaltig. Nur um jene Werke zu studieren, die man wirklich schätzt, für die man eine Leidenschaft hegt, bedarf es eines immensen Zeitaufwandes.

Aber im Fall der Beethoven-Sonaten haben Sie sich doch entschlossen, eine Gesamtaufnahme einzustudieren und letzten Endes auch eine Gesamtaufnahme vorzulegen.

Als ich in letzter Zeit die frühen Beethoven-Sonaten studierte, kam mir die Idee, sie mit den anderen als Zyklus aufzuführen. Dabei wurde meine Beziehung zu diesen frühen Sonaten immer stärker. Sie kamen mir immer reicher und interessanter vor. Und ich merkte auch, welche Schwierigkeiten in ihnen steckten. Bei der chronologischen Programmkonzeption bin ich zuerst einmal davon ausgegangen, die mir schon vertrauten Kombinationen mittlerer und später Sonaten nicht auseinanderzureißen. Mit ihnen hatte ich ja schon Erfahrungen. So konnte

ich für die zyklische Aufführung beispielsweise die letzten drei Sonaten op. 109, 110 und 111, die drei Sonaten op. 90, 101 und die Hammerklaviersonate op. 106 oder op. 26, op. 27 und op. 28 als Programmeinheiten ungetastet lassen. Das sind einfach herrliche Programme, die ich nicht ändern wollte. Ein weiterer Grund, die Sonaten in der bekannten Chronologie aufzuführen, bestand darin, solche Werke einmal besonders herauszustellen, die im allgemeinen eher im Schatten stehen. Ich habe das Gefühl, daß manche dieser Sonaten geradezu vernachlässigt sind oder bestenfalls als Eröffnungsstücke zum Einspielen dienen. Daher meine ich, daß es gut ist, wenn man ein Programm auch einmal mit einer frühen Sonate beendet. Zum Beispiel mit der Es-Dur-Sonate op. 7 oder mit der B-Dur-Sonate op. 22, die tatsächlich in jeder Hinsicht ein bedeutendes Werk ist.

Sie haben die Beethoven-Konzerte mit Abbado live produziert. Und live sollen auch die beiden Brahms-Konzerte auf Schallplatten aufgenommen werden.

Ja, die Brahms-Konzerte sind vorgesehen. Die Beethoven-Konzerte hatte ich mit Abbado und den Wiener Philharmonikern gespielt – und Abbado schlug vor, die fünf Konzerte auch in Berlin aufzuführen und aufzunehmen. Live-Mitschnitte sind für mich eine Chance, künstlerisch zufriedenstellende Momente und Sequenzen ohne Spannungsverluste einzufangen. Natürlich ist es ein Risiko. Aber der Einfluß des Publikums kann zuweilen so positiv sein, daß es sich doch lohnt, für solche Momente bereit zu sein.

Beethoven, Debussy, Schubert – dessen D-Dur-Sonate (D 850) Sie aufnehmen wollen –, Chopin, Boulez und andere Ihrer Repertoire-Säulen sind erwähnt. Meiden Sie Ravel?

Von Ravel habe ich einige Stücke in meinen jungen Jahren gespielt. Das heißt nicht, ich würde Ravel nicht mögen. Es ist, wie immer, eine Frage der Wahl, des Sich-Entscheidens.

Auch im Bereiche der neueren italienischen Musik haben Sie sich ja wählerisch verhalten.

Da ist natürlich diese wundervolle Generation von italienischen Komponisten mit Luigi Nono, Luciano Berio, Sylvano Bussotti, Franco Donatoni und Giacomo Manzoni – das ist schon

eine ganze Menge. Von der jüngeren Generation halte ich Salvatore Sciarrino (Jg. 1947) für den Begabtesten. Es besteht der Plan, in diesem Jahr bei den Salzburger Festspielen ein Stück von ihm uraufzuführen. Bis jetzt habe ich noch keine Seite davon gesehen, das Stück ist noch nicht komponiert. Es ist also nicht sicher, ob es wirklich dazu kommen wird.

Wenn Sie einen jüngeren (zumindest aber noch nicht arrivierten) Komponisten wie Sciarrino nennen, dann muß ich nachfragen: Wie beurteilen Sie die Situation der zeitgenössischen Musik im heutigen Musikleben ganz allgemein?

Was ich im allgemeinen höre, deutet auf eine zufriedenstellende Entwicklung hin. Man findet ja auch bei den Agenturen und Veranstaltern nur mehr selten Widerstand, bestimmte Werke auf die Programme zu setzen. Und hier muß ich besonders deutlich werden: Es ist die Pflicht eines jeden Musikers, dem Publikum zu zeigen, was heute geschieht – also was heute komponiert wird. Ich finde überhaupt: Wenn die Tendenz des Musiklebens nur in die Richtung geht, das berühmte Repertoire zu wiederholen, dann wird das letzten Endes eine Quälerei werden. Das Publikum wird es müde sein, immer dieselben Stücke zu hören. Man schaut dann nur noch auf die Künstler, und es geht in Wahrheit nur noch um „events“. Denn dann können nur noch „events“ über die künstlerische Öde hinweghelfen. Was wäre aber unter solchen Umständen mit der Kammermusik, mit dem Lied-Repertoire, mit der Alten Musik und vor allem mit der zeitgenössischen Musik? Wo wird man dies alles noch plazieren können? Es handelt sich also um eine große Schlacht, die es zu schlagen gilt. Es ist eine Schlacht für das Überleben der Kunst auf lange Sicht hin. Nämlich zu einer Situation zu kommen, in der ein neues Publikum sich Informationen holen kann über die verschiedensten Perioden der Musik.

Lebten Sie denn als Jugendlicher in einer Atmosphäre, die den Umgang mit dem Neuen beflügelte?

Viele Komponenten gaben hier den

Ausschlag. Da waren einmal bedeutende Interpreten wie Dimitri Mitropoulos, der ja an der Scala dirigierte. Ich hörte in Mailand Schönbergs „Pelléas und Mélisande“ – zwar im Kern ein spätromantisches Werk, aber doch von großer Wichtigkeit für die Musik des 20. Jahrhunderts. Und es gab natürlich Schallplatten und Kon-



Foto: Sherman/DG

Orchestervorstand Alfred Altenburger überreicht Maurizio Pollini den Ehrenring der Wiener Philharmoniker.

takte mit Komponisten – zum Beispiel mit Manzoni. Der Kontakt mit Luigi Nono entstand erst später. Ich traf ihn zum ersten Mal 1966 oder 1967. Mein Interesse für Neue Musik besteht, seit ich 14 oder 15 Jahre alt war. Schönberg und Boulez begann ich in der zweiten Hälfte der 60er Jahre zu spielen. Stockhausen ein wenig später.

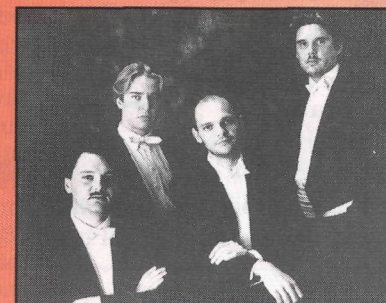
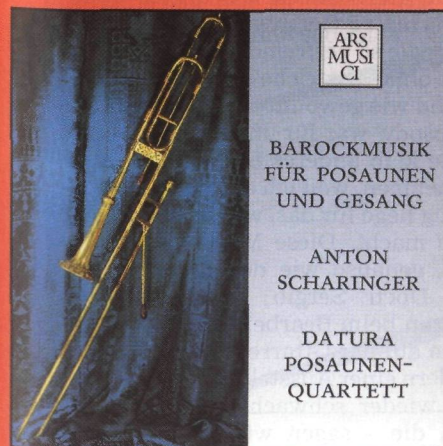
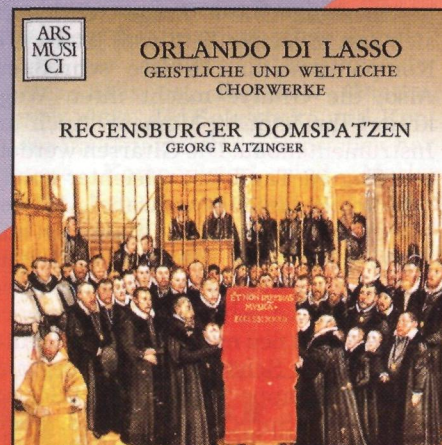
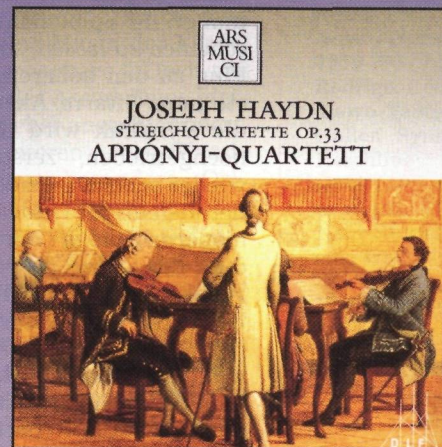
Wenn wir schon in der musikalischen Gegenwart recherchieren, dann liegt es wohl nahe, die italienische Polit-Gegenwart wenigstens zu streifen.

Na ja, daß die Politiker durch und durch schlecht sind, habe ich schon vor Jahren gesagt – lange jedenfalls bevor diese ganze Entwicklung zur Explosion geführt hat. Ich bin glücklich, daß das jetzt passiert ist. Aber das Problem ist doch: Wie soll man reformieren? Wen soll man an deren Stelle setzen? Die sozialistische Partei existiert im Grunde nicht mehr. Vielleicht ist es förderlich, mehr Autonomie in den Regionen zu bekommen – etwa in bezug auf die Steuern.

...ein neues Label – ein altbewährtes Team...

(ehemals deutsche harmonia mundi)

ARS
MUSI
CI



Ab 1. April 1994
im Vertrieb von

helikon
musikvertrieb gmbh