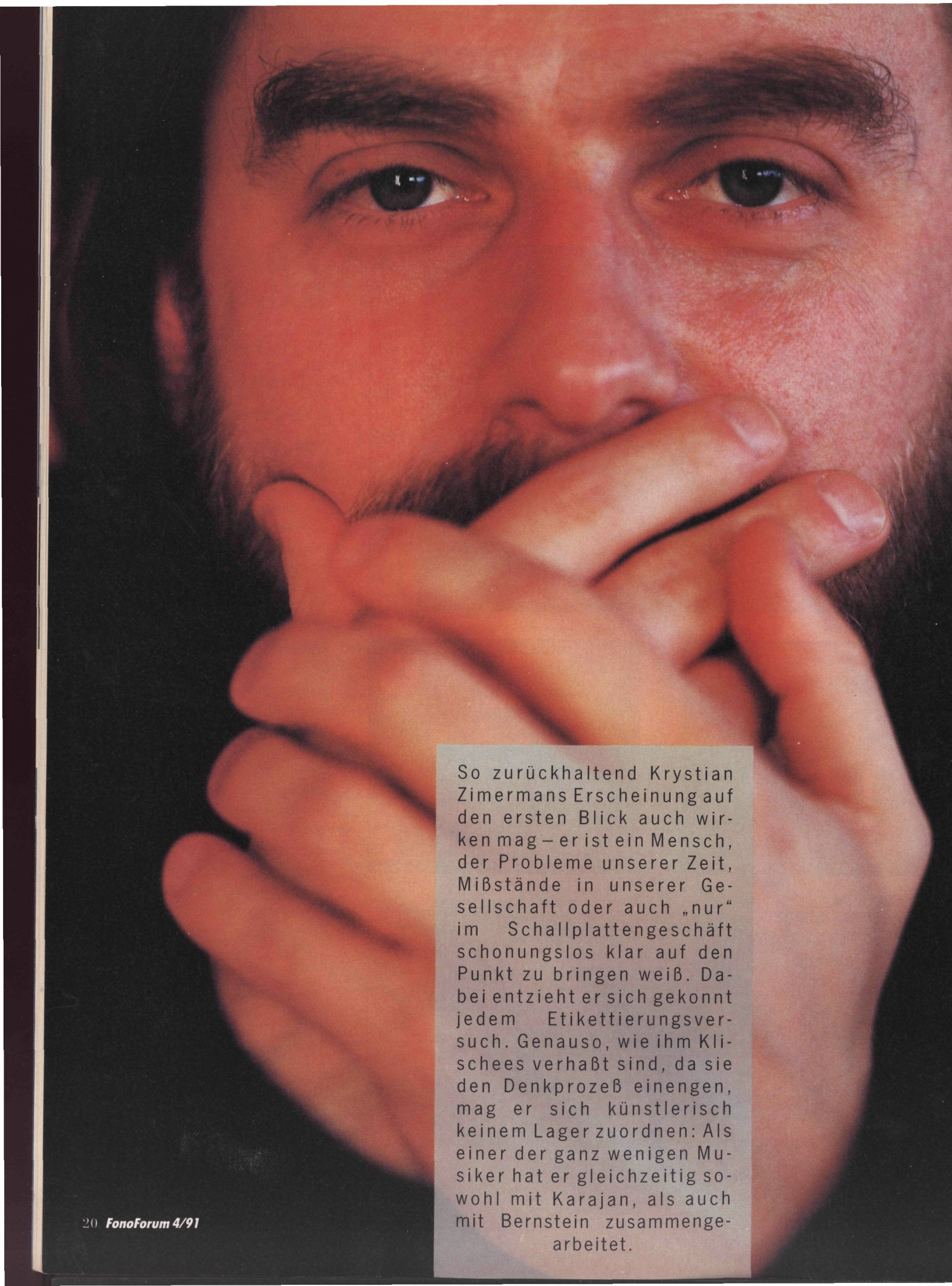




So zurückhaltend Krystian Zimermans Erscheinung auf den ersten Blick auch wirken mag – er ist ein Mensch, der Probleme unserer Zeit, Mißstände in unserer Gesellschaft oder auch „nur“ im Schallplattengeschäft schonungslos klar auf den Punkt zu bringen weiß. Dabei entzieht er sich gekonnt jedem Etikettierungsversuch. Genauso, wie ihm Klischees verhaßt sind, da sie den Denkprozeß einengen, mag er sich künstlerisch keinem Lager zuordnen: Als einer der ganz wenigen Musiker hat er gleichzeitig sowohl mit Karajan, als auch mit Bernstein zusammengearbeitet.

■ INTERVIEW

„Jeder ist ein Künstler, aber nicht jeder ist ein Handwerker“



Fotos: Ben Iselstein

**DAS GESPRÄCH MIT KRYSTIAN ZIMERMAN
FÜHRTE TILL JANCZUCOWICZ**

Nachdem wir, im schweizerischen Laufen angekommen, mit Krystian Zimerman den Abend in einer kleinen Pizzeria diskutierend verbracht hatten, ergab sich manch neuer Aspekt, verschob sich manche Perspektive. Erstens: Dieses Porträt kann keinerlei Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben, ist eher als Momentaufnahme eines sich ständig in Bewegung befindenden Geistes zu verstehen. So wie Zimermans pianistische Kunst als Konsequenz eines mehrjährigen, von zahlreichen Faktoren be-

stimmten Prozesses zu verstehen ist, sind seine Äußerungen die Konsequenz schärfsten analytischen Vermögens, eines umfangreichen, nie endenden Denkprozesses. Immer wieder kommen wir auf Themen wie Verantwortung, Wertorientierung, Kommunikationsfähigkeit des Menschen zurück.

Zweite Folge des Abends: eine kurze Nacht, gilt es doch, im Hotel das Konzept noch einmal zu prüfen. Einige Fragen sind belanglos geworden, andere hinzugekommen.

Erinnerst Du Dich an Deine erste Begegnung mit Musik?

Nein. Mein Vater war ja Musiker, und die Musik war bei mir wahrscheinlich schon vor der Geburt irgendwie vorgeprägt. Fachleute haben ja bewiesen, daß Kinder schon vor der Geburt hören und so zum Beispiel schon die Stimme der Mutter erkennen. Und bei uns lief Musik quasi Tag und Nacht. Für mich war sie seit der Geburt etwas so Selbstverständliches wie Sprache oder Essen. Ich kann mich sogar noch an den Moment erinnern, wo ich festgestellt habe, daß es nicht in jedem Haus ein Klavier gibt.

Was reizte das Kind am Musizieren?

Das sind im Prinzip ganz simple Dinge. Stell Dir vor, Du lebst in einem Land, wo es kein Lego gibt. Das Kind aber braucht die Möglichkeit, selbst etwas zu produzieren, etwas zu bewegen, es muß etwas passieren. Und das ist ja bei der Musik der Fall. Jede Melodie ist ein neuer Gedanke, eine neue Emotion, ein neues Spiel.

Welche Chancen hat ein Kind, in unserer reizüberfluteten Zeit ein Instrument zu lernen?

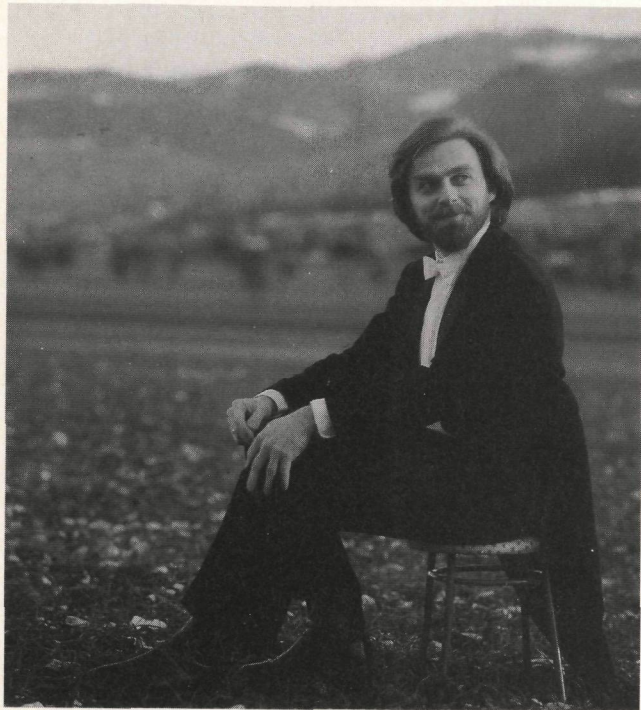
Ich würde die Frage ausweiten. Hier geht es ja um die Konzentrationsfähigkeit, das ist das Problem. Woran wir arbeiten, um die Musik auszudrücken, ist ja zum größten Teil Handwerk, also eine Sa-

che wie jede andere. Wir probieren da für unsere Kinder ein Konzept. So versuchen wir zum Beispiel, den Fernseher in einen positiven Kontext zu stellen; wir haben keine Antenne, wohl aber circa 400 Cassetten aus allen Bereichen, die uns wichtig erscheinen. Wenn ich heute in ein Spielzeuggeschäft gehe, stelle ich immer wieder fest, daß 90 Prozent der Dinge verboten sein müßten; da sitzen einfach keine Fachleute in den verantwortlichen Positionen. Viele Dinge schaden der Kreativität. Neulich sah ich zum Beispiel in einem Spielzeuggeschäft ein kleines Kind an so einem Automaten mit Lenkrad und Bildschirm. Mein erster Gedanke war: das ist ja toll, daß das Kind schon so früh lernt, zu lenken. Plötzlich aber fuhr das Kind gegen einen Baum, und es gab einen großen Knall. Folge: Das Kind fuhr immer schneller, weil es den ganz lauten Knall nur gab, wenn man mit Höchstgeschwindigkeit in den Baum fuhr. In jeden! Eine falsche Prägung setzt also schon sehr früh ein, der Schaden am Kind ist immens. Das liegt einmal an mangelndem Verantwortungsbewußtsein und zum anderen daran, daß das System der freien Marktwirtschaft dem Mißbrauch hilfloser gegenübersteht als jedes andere.

Wie verläuft Dein Arbeitsprozeß?

Die Grundvoraussetzung, daß man künstlerisch auf etwas zugeht, ist erst einmal, daß man eine positive Beziehung zu dem Werk hat, anders gesagt, daß das Stück gefällt. Diese Grundvoraussetzung muß gegeben sein, damit ich mit dem Stück etwas ausdrücken kann. Das ist natürlich ein enormer Luxus, aber diesen Luxus sollte jeder für sich beanspruchen, auch wenn er im ersten Moment meint, dafür einen hohen Preis bezahlen zu müssen. Auf lang Sicht gesehen ist das die „billigste“ Lösung.

Andererseits bin ich überwältigt von der Menge guter Musik, die geschrieben wurde. Ich bin traurig, daß ein Leben gar nicht ausreicht, das alles zu lernen. Ist diese Vor-



Fotos: Ben Iselstein

„Es gibt in der heutigen Pianistik zu wenig Musik, zu wenig Handwerk im richtigen Sinne des Wortes und zu viel Geläufigkeit.“

aussetzung da, kommt eine Periode des Skizzierens. Ganz unbefangen von technischen Schwierigkeiten mache ich mir das Konzept des Werkes klar, ohne zu denken, ob das spielbar ist oder machbar. Das, was weiter passiert, ist mehr oder weniger das Einfüllen der richtigen Noten in die richtigen Stellen. Wenn man sich dann mit handwerklichen Dingen beschäftigt, geht vieles, was man vorher schon hatte, verloren. Es ist keine Musik mehr, es ist ein Kompromiß. Den aber möchte ich so weit wie möglich vermeiden.

In jedem Instrumentalisten existieren zwei Personen, die sich, sind sie nicht richtig versöhnt, eigentlich gegenseitig stören. Die eine konstruiert die Musik, baut sie auf; der Musiker also. Die andere Person ist der Handwerker, im Falle des Pianisten: der Tastendrucker. Paderewski hat das mal sehr lustig formuliert: Derjenige, der im richtigen Moment mit dem richtigen Finger die richtige Taste runterdrückt.

Diesen Aspekt muß man aber doch irgendwann vergessen.

Ja, ich würde eher sagen: ins Unterbewußtsein verlagern. Aber ein Teil des Bewußtseins ist immer mit dem Tastendrücken beschäftigt. Man hört oft: spiel weniger technisch, damit Du musikalischer spielst. Als ob das auf einer Ebene läge. Ich glaube, das ist ein großer Denkfehler. Man sollte beides entwickeln. Ich verstehe natürlich unter Technik das Handwerk, nicht das schnelle Spiel. Handwerk ist in jedem Moment des Spiels vorhanden. Wie ich einen Ton produziere – das ist ja auch Handwerk. Es ermöglicht, den Klang so auszu-drücken, daß er dem emotionalen Inhalt dessen, was man ausdrücken will, entspricht. Diese zwei Sachen müssen sich gegenseitig unterstützen. Immer, wenn ich ein technisches Problem hatte, fiel mir die Lösung leichter, wenn ich wußte, was ich musikalisch will an der Stelle. Dann waren plötzlich die Terzen nicht mehr schwierig, weil ich wußte, was sie im musikalischen Sinne ausdrückten.

Hinzu kommt: Wenn ich eine Passage drei- oder viermal wiederhole, ohne daran zu denken, daß es Musik ist, habe ich plötzlich eine herausgelöste Stelle, keine Musik mehr. Aber es muß so sein, daß Du zu jedem Zeitpunkt, wo Du spielst, im Bewußtsein des Kontextes musizierst, daß Du immer weißt, wo Du Dich formmäßig befindest. Du darfst eine Stelle nicht wiederholen, um sie einfach nur technisch sauber hinzukriegen.

Deshalb brauche ich für mich sehr viel Zeit, um den Sinn einer Phrase wieder zu entdecken. Die Musik ist sehr fragil. Sobald man an einem handwerklichen Problem arbeitet, hat man das „Heilige“ schon zusammengetreten. Natürlich will ich diese Ansichten niemandem aufdrängen, das ist rein persönlich, außerdem passe ich meine Meinung laufend meinen neuen Erfahrungen an. Ich möchte also niemandem Ratschläge erteilen.

Dieser ganze Ablauf, also Skizze, Bewältigung des Handwerks, erste Konzerte in kleineren Orten, größere Konzerte und dann vielleicht irgendwann eine Platte, die-

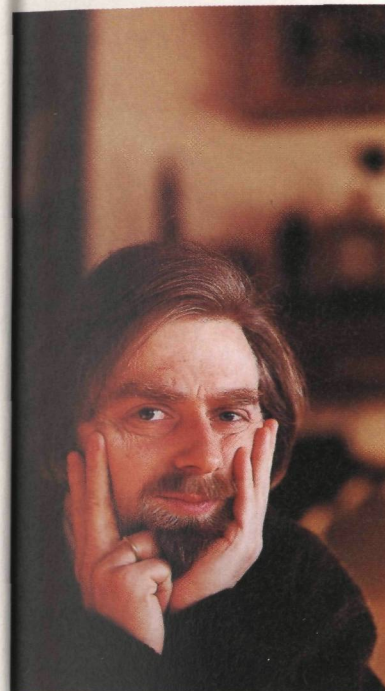
ser Prozeß dauert im besten Fall fünf bis sechs Jahre. Und im schlimmsten Fall, so war es bei Brahms' B-Dur-Konzert und bei der Liszt-Sonate, zehn bis zwölf Jahre. Das bedingt natürlich, daß man parallel an einem ziemlich großen Repertoire arbeitet.

In welchem Verhältnis bist Du Handwerker und Künstler?

Wenn es hier überhaupt ein Verhältnis gibt, dann ist es kein mathematisches, weil diese Gebiete nicht auf derselben Ebene liegen. Man ist eigentlich im Alltag kein Künstler, man ist nur Handwerker. Das, was an Kunst passiert, entsteht eigentlich nur durch das, was das Publikum dazugibt. Was im Konzert vor sich geht, ähnelt sehr dem Prozeß der Hypnose. Durch ihr Zusammensein ermöglichen Arzt und Patient ein Phänomen, das bei einem allein nicht entstehen könnte. Nicht nur der Arzt hypnotisiert, sondern der Patient versetzt sich mit Hilfe des Arztes in diesen Zustand.

Ist Kunst nur Kunst, wenn jemand sie aufnimmt? Ein Bild wird nur dadurch Kunst, daß es jemand anschaut?

Ein Konzert hat für mich viel von einem Liebesakt oder einem Dialog, dazu gehören immer zwei Personen. Da das, was ich unter Kunst und Liebe verstehe, sehr nahe beieinander liegt, spiele ich ein Werk zu Hause, wo ich alleine bin, oft gar nicht durch. Oft höre ich es zum ersten Mal im Konzert. Meine Kunst ist also sehr stark mit dem Abnehmer verbunden. Zur Verdeutlichung folgender Vergleich: Wenn Du einem Menschen Deine Liebe erklären möchtest, geht es doch um den Inhalt Deiner Gefühle und nicht um das Üben der Worte „Ich liebe Dich“. Ein Konzert ist ein sehr starker emotionaler Akt zwischen dem Aufführenden und dem Publikum. Irgendwie ist das Ganze ohne Publikum sinnlos. Daher auch meine Schwierigkeiten im Studio. Aus diesem Grunde mache ich ja auch viele Platten live.



„Was geschieht beim handwerklichen Üben? Wir entwickeln keine neuen Muskeln, sondern wir verbessern die Transmission zwischen dem Gehirn und den Fingern. Das ist also eine Frage der Psyche, des Denkens und der Vorstellungskraft.“

Warum machst Du Solo-Platten nicht auch live?

Aus vielen technischen Gründen. Da gibt es sehr viele Unwägbarkeiten. Durch das Publikum ändert sich zum Beispiel die Akustik, es entstehen sehr viele Ungewissheiten, die die Gefahr in sich bergen, daß das, was man im Saal empfunden hat, gar nicht auf dem Band ist.

Aber historische Platten sind doch mit Mitteln aufgenommen, die dem heutigen Standard lange nicht entsprachen, und trotzdem kommt etwas rüber.

Diese Technik scheint mir der Musik besser gedient zu haben als die heutige. Die heutige Technik dient nämlich dem Ton, und wir haben vergessen, daß der Ton noch lange nicht Musik ist, daß er nur ein Element ist, das die Musik bauen soll. Durch die Hervorkehrung des Tones, des Klanges, zu einem so wichtigen Faktor, wurde plötzlich die Kunst in der Musik in den Hintergrund gedrängt. Deshalb klingen heute viele Aufnahmen musikalisch nicht gut. Das bedeutet nicht, daß die heutigen Pianisten schlechtere Musiker sind. Hätte man die Möglichkeit, die alten Pianisten mit der Aufnahmetechnik von heute zu hören, wäre man teilweise sicher sehr enttäuscht. Es fragt sich also, ob die Platte als ein Medium die ganze Kunst überhaupt übertragen kann. Die Idee der Platte, also das Festhalten von etwas, was als Grundidee die Zeitgestaltung hat, ist ja schon unnatürlich. Zweitens: Spannung baut sich ja im Konzert nicht nur auf klanglichem Wege auf. Es gibt ja auch Vermittlungswege, die nichts mit dem Klang zu tun haben. Das ist jetzt nicht mit Schauspielerei zu verwechseln. Aber im Konzertsaal bekommt man von einer Persönlichkeit viel mehr mit als auf dem Audio-Wege. Wird sich die CD-Video hier halten? Es ist vielleicht ein Weg vorwärts. Bis zum Beginn unseres Jahrhunderts waren Auge und Ohr bei der Musik immer verbunden, das war immer eine Empfindung. Erst seit diesem Jahrhundert

haben wir das „Geschöpf Schallplatte“, das uns nur einen Ausschnitt aus der Kunst zeigt.

Hatten die alten Pianisten nicht Qualitäten, die wir heute suchen müssen: Leichtigkeit, Intensität und Selbstverständlichkeit?

Meinst Du? Ich glaube nicht. Ich habe mal ein Werk aufgenommen, alles war da, aber auf dem Band klang das abgehackt, akademisch, schülerhaft, überhaupt völlig sinnlos. Durch ein Versehen habe ich auf den Mono-Knopf gedrückt, und das klang phantastisch. Wir sind dem Klang heute durch die Digitaltechnik so nahe gekommen, daß wir den Klang nicht mehr erkennen. Wir sind quasi im Klang drin und verstehen nicht, daß der Klang nicht alles ist, daß er quasi nur ein Katalysator ist für die Musik. Frühe Aufnahmen, mit einem Mikrophon aufgenommen, dessen Frequenzgang klein ist, die klingen heute noch phantastisch. Ich habe einige meiner Konzerte mit einem Diktaphon aufgenommen und das dann auf einer professionellen Anlage abgespielt. Da hatte man plötzlich Power, man hatte etwas von der Emotion, von der Stimmung. Am liebsten hätte ich diese Bänder herausgebracht. Es klang viel besser als bei der Digitaltechnik, wo man so viele Möglichkeiten hat.

Man berücksichtigt heute nicht, wie das menschliche Ohr hört, weshalb viele Aufnahmen flach klingen. Man hält sich an technische Werte, die die Konstruktion des Ohrs nicht berücksichtigen. Linearität, Frequenzgang – für das Ohr bedeutet das gar nichts. Das ist ein Denkfehler. Man sagt, die CD habe die größte Dynamik. Ich bin der Sache nachgegangen. Ich habe eine alte Horowitz-Platte mit einem Frequenz-Analyzer gemessen und festgestellt, daß die Platte im elektronischen Sinne keine so große Dynamik hat. Für mich aber ist die Aufnahme so dynamisch, daß die Wände zusammenkrachen. Das Ohr empfindet Dynamik also als eine Farbe und nicht als objektiven Pegelan-

stieg. Wir könnten hier jetzt eine riesige 5000-Watt-Anlage hinstellen, auf der ein Pianist pianissimo spielt. Wir hören das mit maximalem Pegel, trotzdem werden wir weiter wahrnehmen, daß der Pianist leise spielt. Jetzt ein zweites Experiment: Wir nehmen ein kleines Pocket-Radio, stellen es ins Nebenzimmer und hören eine Wagner-Oper. Und Du wirst an einer Fortissimo-Stelle wahrnehmen: Das Orchester spielt fortissimo, obwohl der mit elektronischen Mitteln gemessene Dezibel-Wert nicht halb so hoch wäre wie der vorherige Maximalpegel. Hier gab es viel zu wenig Bemühungen, die berücksichtigen, wie das menschliche Ohr hört. Wir haben jetzt nur zwei Faktoren angeschnitten, nämlich Dynamik und Frequenzgang, da gibt es allerdings noch ganz andere Faktoren.

Wie stehst Du zu Deinen eigenen Platten?

Mit allen Platten, die ich vor Brahms' B-Dur-Konzert gemacht habe, kann ich mich eigentlich nicht identifizieren, ich empfand alles als flach und uninteressant. Als Frucht von fünf Jahren Studien in Akustik, Klavierbau und Aufnahmetechnik sehe ich die Aufnahme der Chopin-Balladen. Nach ein paar Jahren war ich in der Lage, diese drei Gebiete mit dem Pianisten in mir zu vereinigen.

Es gibt keine Sprache, mit der man sich hier verständigen kann, denn klangliche Dinge sind ja noch schwerer zu verbalisieren als Empfindungen des Auges, des Geruchs- oder Geschmackssinnes. Die erste Platte, die ich unterschreiben kann, sind eigentlich die Balladen.

In Deinen Konzerten kann man immer wieder beobachten, daß Du ein besonderes Maß dafür hast, wie der Ton im Raum schwingt.

Ich habe mit der Zeit gelernt, daß wir eigentlich nicht nur auf dem Klavier, sondern auch auf dem Saal spielen. Der Saal ist die Verlängerung des Instruments. Ein Beispiel zeigt das: Wenn die Akustik trockener ist, sind die „Lö-

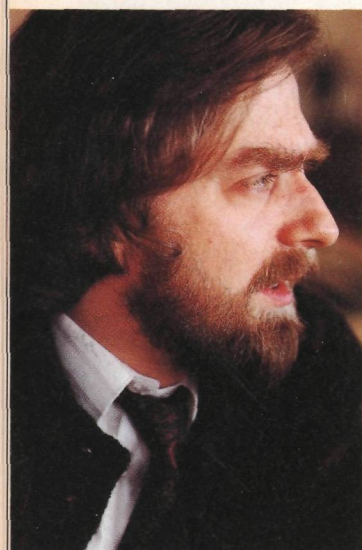


Foto: Ben Isselstein

„Der größte Witz beim Klavierspielen ist doch der, daß man gar nicht mit den Fingern spielt. Deshalb war ich vorhin etwas verwirrt, als jemand ein Foto von meinen Händen wollte. Trotzdem freue ich mich, daß ich Pianist bin. Wäre ich Trompeter, müßte ich immer ein Röntgenbild meiner Lunge dabei haben.“

cher“ zwischen den Tönen größer. Automatisch spürt man das Bedürfnis, sie zu fühlen, respektive steigt das Tempo. Das ist ein ganz natürlicher Zusammenhang.

Jeder Musiker hat eine ganz bestimmte Vorstellung von dem, was er in einem bestimmten Moment mit dem Werk machen will. Diese Vorstellung variiert und ist von so vielen Dingen abhängig, die im Bereich der Akustik und der Beschaffenheit des Flügels liegen; sei das nun die Art, wie der Flügel reguliert ist, wie er intoniert ist, sei es der Nachhall im Saal oder die spezifische Frequenzkurve der Nachhallzeit. Gesetzt den Fall, draußen regnet es. Das Publikum kommt rein, bringt natürlich Feuchtigkeit mit in den Saal, was zu einem Anstieg der Luftfeuchtigkeit führt. Was bedeutet das für uns? Der Flügel wird starr; das Holz, in dem die Achsen lagern, quillt auf. Wir haben in der Mechanik ja mehrere Punkte, wo sich die Achsen frei bewegen müssen. Der Flügel fühlt sich also schwerer an; er ist nicht schwerer, wohl aber schwerer zu bedienen. Die hohe Feuchtigkeit bedeutet in der Akustik, daß die hohen Frequenzen viel schneller abfallen. Der Pianist hat das Gefühl, daß plötzlich die obere Stimme des Instruments nicht mehr trägt, „abgehakt“ ist. Der Hammerkopf, der aus Filz besteht, saugt also Feuchtigkeit an und wird infolgedessen robuster und schwerer. Es kommen als Resultat also plötzlich mehr tiefe Frequenzen zum Vorschein. Das ganze Bild verschiebt sich wie in einem Spiegelkabinett. Wir arbeiten also ständig in einer Ungewißheit und müssen unsere Interpretationen laufend neuen Gegebenheiten anpassen.

Deshalb ist es so gefährlich, aufgrund eines einzigen Konzertes zu bewerten und Vergleiche anzustellen. Jedes Konzert ist im Prinzip ein Phänomen. Viel heikler wird das ganze noch, wenn man die Ebenen von Konzert und

Schallplatte miteinander vermischt. Bei Aufnahmen kommen ja noch Faktoren hinzu, die ein Urteil über den Pianisten völlig unmöglich machen. Wenn ich Kritiken lese, die aufgrund von Schallplatten zustande kommen, sehe ich oft, daß gerade das, was analysiert wurde, nichts mit dem Pianisten zu tun hat. Es sind quasi Berichte über Tonmeister, Flügelbauer, Stimmer und die Architekten der Konzertsäle. Der Schreiber muß sich dessen bewußt sein, daß diese Bereiche untrennbar miteinander verbunden sind. So ist es zum Beispiel möglich, daß ein objektiv schöner Klang auf Kosten des Gesichtes der Interpretation geht.

Hinzu kommt, daß Kunst durch Sinne wahrgenommen wird, die relativ sind. Fällt Licht ins Auge, wird die Pupille kleiner. Hältst Du die Hand eine Zeitlang in den Schnee und dann unter eiskaltes Wasser, so empfindest Du es als lauwarm. Der Geruchssinn adaptiert in ca. 30 Sekunden die Grundgerüche des Raumes. Der Geruch des Raumes wird also zu einem neuen Nullpunkt. Die Sinne sind also relativ. Kommen wir zum eigentlichen Thema, dem Gehör: Ein Mensch baut sich im Konzert in den ersten Sekunden die Dimensionen pianissimo-fortissimo auf. Er hat sofort das Gefühl vom Saal. Dasselbe passiert mit der Klangfarbe. Das menschliche Gehör weist also auch diese Adaptionsfähigkeit auf. Bei der Aufnahme der Balladen habe ich jedes Stück x-mal gespielt. Als wir uns am nächsten Tag die g-Moll-Ballade anhören wollten, wo wir die richtigen Takes schon ausgewählt hatten, klang das scheußlich. Ich dachte: Was haben wir da gestern eigentlich gemacht? Ich fragte meinen Aufnahmeleiter, der mir mitteilte, daß wir gestern in einem anderen Raum waren. Dieser Raum hatte die gleiche Akustik, wir hatten dieselben Geräte, dieselben Boxen, aber aus irgendeinem Grund klang es nicht. Also sind wir wieder in den alten Raum zurückgegangen, und alles war o.k.

Jede Platte ist also nur ein Kompromiß?

„Es ist sehr oft so, daß ich meine Meinung meinen neuen Erfahrungen anpassen muß, weshalb ich heute nicht mehr das Bedürfnis habe, etwas auf die Ebene Gut-Schlecht zu reduzieren. Ich weiß, daß Wertung gar nicht nötig ist.“

Das sowieso, nur: Vergleiche zu ziehen aufgrund von Aufnahmen, die alle spezifisch gewichtet sind, ist gefährlich. Wir haben es hier nämlich nicht mit einem dreidimensionalen, sondern mit einem zehndimensionalen Bild zu tun. Da relativiert sich alles. Ich war einmal im Konzert eines großen deutschen Pianisten, den ich sehr verehere. In den ersten zehn Sekunden hat er sich verloren, dann hat er noch mal angefangen, dann etwas hineinimprovisiert. Ich war empört; ich dachte: also wenn ich mal so alt bin, möchte ich doch die Courage haben, aufzuhören. Unbewußt aber habe ich gespürt, daß das Thema viel komplexer ist. Im Saal waren so viele Menschen, die geweint haben, die so tief gerührt waren. So habe ich das Thema immer wieder neu durchdacht. Schließlich bin ich zu dem Ergebnis gekommen, daß eigentlich ich der falsche Mensch in diesem Konzert war. Dieser Mann

Fortsetzung auf Seite 40

Wer sich der Reinheit der Musik verschrieben hat, also zu den Ästheten zählt, die feinste Nuancen des originalen »Klang«-Bildes nicht missen wollen, bekennt sich zu Yamahas überlegener Verstärkertechnologie.

»Höhere Weihen« in HiFi beginnen jetzt mit der neuen Kombination CX-/MX-630, deren Vorstufe über fernbedienbare AV-Eingänge, MC-Vorverstärker und Yamahas eigene Loudness verfügt, während die Endstufe einen HCA-Schaltkreis für Kraft und Dynamik bis zu 2x 420 W (1 Ohm) bereithält.



Die etwas üppiger ausgestattete, auch in Titan erhältliche, fernbedienbare Kombination CX-/MX-830 bietet darüber hinaus Kapazitätsanpassung für MM/MC und dynamische Leistung bis zu 2x 600 W (1 Ohm).



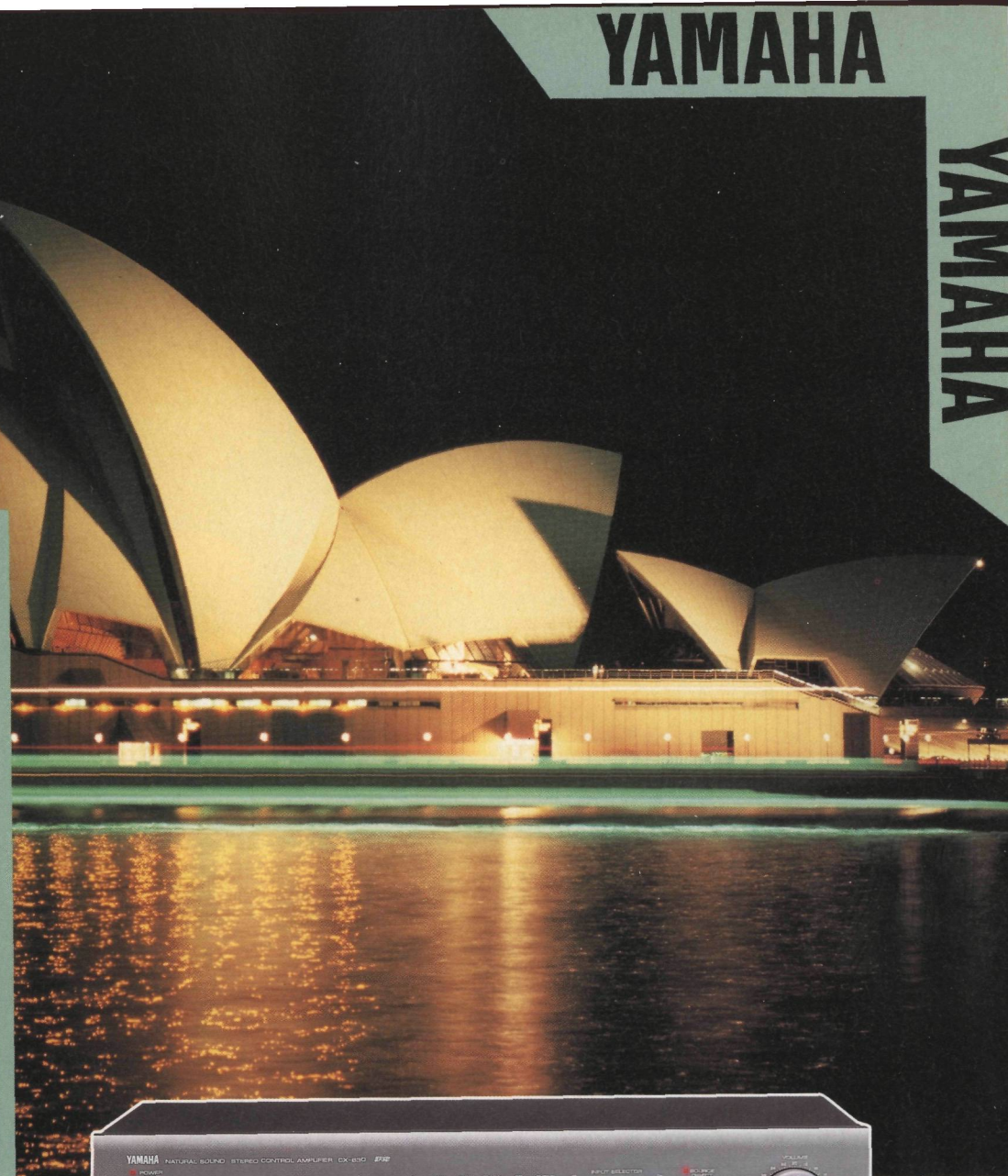
Mit dem fernsteuerbaren Digital-Vorverstärker CX-1000 präsentiert sich subtile Perfektion: Hi-Bit Digitalfilter mit 8fach-Oversampling, 2stufiger Hi-Bit D/A-Konverter, automatische Umschaltung der Samplingfrequenz und Hi-Bit DAC-Direktausgang. Die hierauf abgestimmte Endstufe MX-1000 leistet unglaubliche 2x 1000 W (1 Ohm).

Yamaha Elektronik Europa GmbH
2084 Rellingen bei Hamburg

2 Jahre Garantie

YAMAHA

YAMAHA

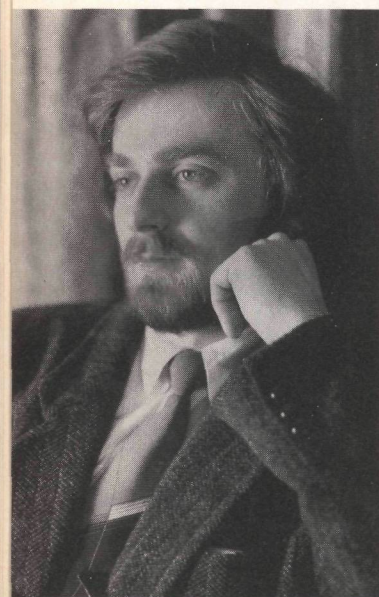


Yamaha Vorverstärker CX-630 mit Leistungsverstärker MX-630 (auch in Schwarz erhältlich)

Dabeisein

Yamaha, Lebensart in High Fidelity.

Testurteile in »stereoplay«, Heft 5/89: CX-1000 = Spitzenklasse I, Referenz; MX-1000 = Spitzenklasse I. Testurteile in »STEREO«, Heft 5/89: CX-1000 = absolute Spitzenklasse; MX-1000 = absolute Spitzenklasse.



Fotos: DG, Ben Iselstein

„In der Welt der hochspezialisierten Dilettanten müssen wir neue Modelle der Regierbarkeit entwerfen.“

Fortsetzung von Seite 24

hat doch den Menschen ein Erlebnis vermittelt, was doch die Hauptaufgabe der Kunst ist, soweit man hier überhaupt von einer Aufgabe reden kann. Musik war für mich immer eine Sprache, die Emotionen vermitteln und die Menschen zu einem Empfinden bringen soll. Geschieht das durch Perfektion oder durch Hingabe? Dieser Mensch hatte doch eine unglaubliche Courage, aufs Podium zu gehen, zu wissen, daß er es nicht mehr schaffen kann, aber gleichzeitig überzeugt zu sein, daß er den Leuten noch ein Erlebnis schenken kann. Nach einem Jahr, in dessen Verlauf ich das Thema immer wieder durchdacht hatte, habe ich mich eigentlich meiner Reaktion geschämt. Das war ein falsches Klischee, vorher. Ich würde mir wünschen, daß in meinen Konzerten nur halb so viele Leute weinen wie damals bei Kempff. Wir befinden uns hier in Gebieten, wo eine eindeutige Antwort sehr zeit-, erfahrungs- und kontextgebunden ist, wo die Suche nach dem Menschlichen oft zu unerwarteten Lösungen führt. Aber man muß immer nach dem Menschen dahinter fragen.

Wo müßte man Deiner Meinung nach denn umdenken?

Ich glaube, daß die Position des Lehrers in der heutigen Gesellschaft unterschätzt wird. Ein Lehrer ist doch jemand, der im Bewußtsein vieler in seinem eigentlichen Beruf keine Karriere gemacht hat und deswegen jetzt unterrichtet. Das ist, so glaube ich, einer der wichtigsten Berufe, die es in einer modernen Gesellschaft gibt, denn dieser Beruf führt die Gesellschaft in die Zukunft. Das bedingt natürlich, daß das gesellschaftliche Ansehen des Lehrers entsprechend aufgewertet wird.

Pädagogik und Massenmedien – das sind Gebiete, die man wirklich neu definieren

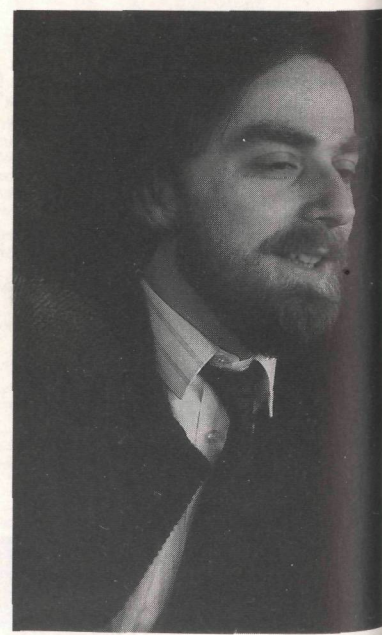
sollte. Wir werden ja im Prinzip nicht von Regierungen regiert, nicht durch die Demokratie, sondern von Stimmungen, die mehr oder weniger von den Massenmedien erzeugt oder verstärkt werden. Jeder, der in den Massenmedien tätig ist, muß sich seiner Verantwortung bewußt sein. Dazu gehört auch die Fähigkeit, eigene Fehler zuzugeben.

Freie Presse darf man nicht so verstehen, daß jeder das Blaue vom Himmel herunter schreiben kann, so ist es nämlich zum Teil heute. Ich habe noch nie von einem Journalisten eine Entschuldigung gelesen, nur immer neue Theorien, warum dieser oder jener Politiker unfähig ist. Ich habe nie gelesen: Im Jahre x habe ich in dem und dem Artikel über diesen Politiker geschrieben – ich hatte nicht recht. Ich lese immer nur journalistische Feststellungen von Leuten, die recht haben.

Wir haben vorhin über Deinen Arbeitsprozeß gesprochen, waren mit dem Thema aber noch nicht fertig.

Ja, hier spielen noch ganz andere Dinge mit hinein. Da die Musik Ausdruck der Seele ist, gilt es, alle Bereiche zu entwickeln, die den Menschen innerlich bereichern, die Seele kultivieren; die Kunst selbst, die Wissenschaft, kurz alles, was Kopf und Geist anregt, ist hier von Bedeutung. Die Wissenschaft ist ja heute zu unglaublichen Höhen gelangt. Wir sind eine Gesellschaft von hochspezialisierten Fachleuten, die in ihren Fachgebieten mit Nicht-Fachleuten gar nicht mehr kommunizieren können. Das bedeutet, daß wir von anderen Fachgebieten nur noch eine ungenaue Kenntnis haben können. Da jedes Fachgebiet heute einen so riesigen Zeitaufwand beansprucht, sind wir eine Gesellschaft von Dilettanten geworden. Das ist neu für die Menschheit. Ein Leonardo da Vinci konnte zu seiner Zeit begreifen, was in der Welt passierte. Das kann ein Mensch heute nicht mehr. Ein dummes Beispiel: Wenn Du in ein Geschäft gehst und einen Rasierapparat kaufst,

„Man hat heute immer noch dieses Klischee: Der Künstler sitzt auf der Terrasse und schaut, wie der Mond aufgeht. Dann bekommt er die Idee, läuft nach unten und schreibt die Mondschein-Sonate. Aber Künstler sind normale Menschen, die arbeiten, sich normal vorbereiten, normal denken. Was wir Kunst nennen, passiert in Sekunden irgendwann im Konzert.“



bist Du mit Deinem Gehirn nicht mehr in der Lage zu sagen, welcher Rasierer eigentlich besser ist. Bei einem Rasierapparat geht das noch. Aber wenn Du Politiker bist, über ein Star-Wars-System redest und fachlich gar nicht mehr beurteilen kannst, was man damit alles machen kann, darauf politische Entscheidungen baust, von denen die Zukunft der Menschheit abhängt, dann kann das fatale Auswirkungen haben. Ist nach einer Wandlung in der Wissenschaft eine Wandlung in der Politik nicht absolut notwendig? Ich bin der Meinung, daß wir soweit sind, daß unsere Länder langsam unregierbar werden. Ein Leben reicht gar nicht mehr aus, alles Erlernbare zu lernen, um somit auch Politiker sein zu können. Wir aber sind zu abhängig von Ökonomie, Wissenschaft, Elektronik und vielen anderen Gebieten, die politische Entscheidungen beeinflussen. Diese Bereiche sind zu wichtig, als daß es reichen würde, hier nur Dilettant zu sein.

Ich kann mich doch kaum noch mit meinem Klavierstimmer verständigen. Die Sprache reicht hier nicht mehr aus, alle Nuancen auszudrücken. Dieselbe Sprache zu finden, ist für Politiker noch sehr viel schwieriger als bei einer dummen Plattenaufnahme. Was sollen wir hier tun? Ich weiß nicht. Aber es ist mein Wille, irgendwie zu begreifen, was in der Welt vorgeht. Ich erinnere mich an eine Szene, wo meine Großmutter einer 92jährigen Freundin erklären wollte, warum die da oben auf dem Mond nicht runterfallen. Das war urkomisch, ich habe aber gleichzeitig auch die Tragik dieser Situation erfaßt. Diese Frau hatte ja in einem Leben von fast noch Feudalismus bis zur hochentwickelten Technologie alles durchgemacht und mußte das alles irgendwie verdauen. Die Dramatik dieser Frage ist erschreckend. Jetzt übertrage das mal auf unser Zeitalter. Die Entwicklung der Technik verläuft ja nicht linear, sondern logarithmisch. Mit welchen Problemen werden wir konfrontiert werden, falls wir dieses Alter überhaupt erreichen?

Es ist unsere Aufgabe zu verstehen, was in der Welt vor sich geht. Aus diesem Grunde habe ich auch 42 verschiedene Zeitungsabonnements.

Die Spezialisierung geht so weit, daß immer mehr Leute immer mehr von immer weniger verstehen, bis hinterher alle alles von nichts wissen. Tragisch. Aber kommen wir einmal auf Dein Publikum zu sprechen. Wie würdest Du Dein Verhältnis zum Publikum charakterisieren?

Nun – kürzlich habe ich in Rom gespielt. Debussy-Préludes, zweite Hälfte, zweites Stück. Plötzlich reißt eine Dame die Tür auf, marschiert aufs Podium zu und drückt mir einen Zettel in die Hand. Ich dachte: vielleicht will sie ein Autogramm, aber warum jetzt? Es stellte sich heraus, daß die Dame ein Geschäft in der Nähe des Konzertsaaes hatte. Wie immer wollte sie nach Ladenschluß nach Hause fahren, ihr Auto war aber durch Konzertbesucher blockiert. Sie knallt also in den Saal, guckt, wo sitzt der Boß, sieht da jemand sitzen – sie interessierte das Konzert ja gar nicht – und drückt mir den Zettel mit dem entsprechenden Autokennzeichen in die Hand. „Lesen Sie das mal vor“, und ich lese: Fiat Uno bianco, cinque, quattro ... Alle Leute dachten am Anfang, das sei eine Reklame für Fiat. Aber dann ist ein Mann aufgestanden und mit ihr rausgegangen. Ich habe das alles auf Band: Plötzlich stirbt das Präludium ab, und dann kommt diese Durchsage. Aber um ernsthaft auf die Frage zurückzukommen. Es entsteht hier ja ein enormes Kapital: Manchmal ist es so, daß sich 3000 Leute am Abend Zeit nehmen, auf ein gutes Fernsehprogramm verzichten, sich die besten schwarzen Schuhe anziehen, sich ins Auto setzen oder in die Tram, ins Konzert kommen, Karten kaufen, dann eineinhalb Stunden ausharren, klatschen. Das ist ein enormes Kapital. Kapital in Führungszeichen. Eine Dankbarkeit, die so groß ist, daß sie das aufwiegen könnte, gibt es nicht. Weiter: Ich brauche das Publikum. Ich warte

ja auch auf den Abend, um Kunst zu erleben. Ich weiß, ich habe das Programm geübt, ich liebe die Musik, aber ich erlebe erst eine Erfüllung, wenn ich sie für jemanden aufführen kann. Deswegen bin ich auf das Publikum angewiesen. Mein drittes Gefühl in Verbindung mit dem Publikum ist, daß das Publikum die Musik sehr stark beeinflusst. Ich meine hier ein Publikum, das aus einer oder 10000 Personen bestehen kann. So hatte ich zum Beispiel folgenden Erlebnis, als ich zum ersten Mal Rubinstein getroffen habe. Da kommt also ein kleiner Mann, gibt mir die Hand; ich bin überrascht, daß er so klein ist, und dann sagt er: „Ich geh' mal in die Küche und mach' Kaffee, und Du spiel mir etwas, eine Mazurka.“ Ich habe mich hingesetzt und wußte nach dem ersten Takt, daß alles, was ich erarbeitet hatte, über den Haufen zu werfen war, daß das alles völlig anders klingen muß.

Plötzlich war mir klar, was ich mit der Musik eigentlich ausdrücken wollte. Und jetzt frage ich mich: War das der Rubinstein, der das bewirkt hat, oder hat er mir durch seine Anwesenheit geholfen, den Weg zu meinem Inneren freizusetzen? Ich komme oft zu dieser Erfahrung zurück, da sie mir hilft, wenn ich mir über eine Stelle nicht im klaren bin. Dann probiere ich, mir vorzustellen, da sitzt dieser Mann in meinem Studio, und jetzt spiele ich das für ihn. Sehr oft spüre ich dann, daß ich die Sache plötzlich im Griff habe. Das heißt also, daß ich in diesem Moment unbewußte Kräfte freisetze.

Rubinstein war also in diesem Moment die Verkörperung einer Frage an Dich selbst?

Die Psychologie hat ja bewiesen, daß man den Menschen mittels Hypnose in ein früheres Alter versetzen kann. Da sind Erfolge erzielt worden, die schon fast unglaublich sind. Man hat Menschen in ein Kindesalter versetzt, wo sie eine Sprache konnten, die sie mittlerweile völlig vergessen hatten. In dieser Hypnose ist es einigen Psychologen gelungen, den

Menschen in diese Zeit zurückzusetzen, so daß er die Sprache beherrschte, die er seit 40 oder 50 Jahren vergessen hatte. Kurz: Wir haben ein viel größeres Potential, als wir eigentlich nutzen. Einen Weg zu diesem Vermögen zu finden, wäre sicherlich eine der größten Sachen, die die Psychologie heute leisten könnte. Das sind unheimlich interessante Probleme, und ich glaube, in Situationen, die so eine große Herausforderung darstellen wie ein Konzert (1000 Leute, Nerven, Adrenalinausstoß), ist man in der Lage, manche Kräfte freizusetzen, von denen man bisher gar nicht wußte, daß sie in einem stecken. Ich weiß, wenn ich aufs Podium gehe, bin ich ein anderer Mensch.

Aber Du hast davor keine Angst, Du genießt es, ein anderer Mensch zu sein?

Nein, das ist ja kein anderer Mensch, das bin ja wieder ich. Ich habe ca. 1000 Konzerte hinter mir, das sind 1500 Stunden, die ich da oben zugebracht habe. Diese Stunden gleichen einer viel größeren Zahl der Stunden, die ich anderswo verbringe. Wo bin ich eigentlich ich, hier oder da?

