



„Das wäre mein Traum“

Mit Bachs f-Moll-Konzert gab die Pianistin **Beatrice Rana** mit neun Jahren ihr Orchesterdebüt. Auf ihrem neuen Album präsentiert sie gleich vier Bach-Konzerte

Von Arnt Cobbers

Der zweite Preis und der Publikumspreis beim Van-Cliburn-Wettbewerb 2013 brachten der damals zwanzigjährigen Italienerin Beatrice Rana den Durchbruch. Wenig später wurde sie Exklusivkünstlerin von Warner Classics. Dass sie eine hochvirtuose, aber fein gestaltende Musikerin ist, bewies sie eindrucksvoll mit einem Mendelssohn-Abend beim Festival Le Piano Symphonique im Januar in Luzern. Nach dem ersten Klavierkonzert bedankte sie sich ungewöhnlich herzlich beim Luzerner Sinfonieorchester, und auch im Interview wirkt sie sehr nett. Beatrice Rana hat zwar in Hannover bei Arie Vardi studiert, dort aber so gut wie kein Deutsch gesprochen, weder mit ihrem Lehrer noch mit ihren Studienkollegen, wie sie sagt. Vor Kurzem habe sie sich aber ein Buch mit Sprachübungen gekauft.

Frau Rana, lassen Sie uns über die Aufnahme der vier Bach-Konzerte sprechen.

Das Projekt geht aufs Jahr 2019 zurück, da habe ich zum ersten Mal mit der Amsterdam Sinfonietta zusammengespield, zwei Bach-Konzerte, das war mein erstes Orchesterkonzert überhaupt ohne Dirigent. Es war eine unglaublich intensive Probewoche, wie haben viel gearbeitet, jeder Musiker hat sich eingebracht, es war wirklich wie Kammermusik. Danach haben wir zwei weitere Konzerte erarbeitet und sind 2022 auf Tour durch Mitteleuropa gegangen. Das war noch in der Pandemie, als die Konzertsäle gerade wieder offen waren, aber die Leute noch Angst hatten. Es war trotz aller Schwierigkeiten irgendwie magisch, auch dank Bachs Musik, und hat uns zusammengeschweißt. Und

am Ende haben wir die vier Konzerte aufgenommen. Eigentlich sollte es immer so sein, dass man die Werke vorher vor Publikum gespielt hat. Wir hatten in ganz verschiedenen Akustiken gespielt und Erfahrungen gesammelt.

Haben Sie vom Klavier aus dirigiert?

Nein, das braucht man mit solchen wunderbaren Musikern nicht. Und bei Bach spielt man auch im Continuo mit, da hat man nicht die Hände frei. Es ging sehr viel über Augenkontakt, wie bei Kammermusik.

Und warum nur vier der sieben Bach-Konzerte?

Die anderen können auf eine zweite Aufnahme kommen. (lacht) Das würde ich sehr gern machen. Vier Konzerte zu proben, war erst mal genug.

Sie haben ja eine besondere Beziehung zum f-Moll-Konzert.

Stimmt, das war mein Orchesterdebüt. Mit neun Jahren war das eine echte Herausforderung für mich. Und das bleibt es auf eine andere Weise auch. Die Musiksprache ist so delikat, das Werk ist wie ein Edelstein. In seinen Moll-Konzerten hat Bach neue Wege gesucht. Die Konzerte in D-Dur und E-Dur sind auch toll, aber sie bleiben in der Struktur des damals üblichen Konzerts, da ist das Cembalo Teil des Tutti. Aber in den Konzerten in d- und f-Moll übernimmt das Klavier eine andere Rolle, da entwickelt Bach eine neue Struktur des Solokonzerts, die dann wegweisend wurde. Ich finde das f-Moll-Konzert unglaublich bewegend, vor allem der zweite Satz ist genial. Und das d-Moll-Konzert hat eine große Tradition ausgelöst. Viele wichtige, dramatische Klavierkonzerte stehen in d-Moll, Brahms' erstes, Rach 3. So wie jedes großartige Violinkonzert in D-Dur steht. Ein Konzert in diesen Tonarten ist einfach ein Statement, das sich in eine Tradition stellt.

Im PR-Material zur Aufnahme wird wieder die Frage aufgeworfen, ob man Bach auf dem modernen Flügel spielen kann.

Ich fände es schlimm, wenn man das nicht dürfte. Natürlich ist der moderne Flügel nicht das Instrument, für das Bach diese Werke geschrieben hat. Aber sie werden heute in ganz anderen Konzertsälen gespielt, vor viel mehr Publikum. Das würde mit dem Cembalo nicht funktionieren.

Eine Aufnahme hört man ja nicht in einem großen Konzertsaal.

Aber ich bin nun mal Pianistin. Ich liebe den Klang des Cembalos, aber das ist ein völlig anderes Instrument.

Viele Geiger spielen gleichzeitig Bratsche. Warum kann man nicht zwischen dem modernen Flügel und dem Cembalo wechseln?

Wir sind so verwöhnt von der Effizienz der heutigen Klaviaturen. Die sind so perfekt, und wir haben so fantastische Klaviertechniker. Jede winzige Abweichung im Anschlag irritiert mich. Im Spiel auf dem Klavier geht es um Egalität, die Läufe müssen gleichmäßig perlen. Beim Cembalo ist das ganz anders. Wenn man Arpeggien spielt, klingt jeder Ton anders – was aber auch eine Inspiration für die Komponisten war. Deshalb habe

„Bachs Musik ist so absolut und universal, dass sie auf jedem Instrument funktioniert.“

ich mich intensiv mit dem Cembalo beschäftigt. Man muss wissen, dass es wie eine Übersetzung in eine andere Sprache ist, wenn man diese Musik auf dem modernen Klavier spielt. Ich finde es auch so dumm, dass Pianisten oft kritisiert werden, wenn die linke und die rechte Hand nicht hundertprozentig zusammen sind. Das sei alter Stil usw. Aber beim Cembalo ist das immer so. Das ist einfach eine weitere Ausdrucksmöglichkeit, und ich finde es sehr interessant, das vom Cembalo aufs Klavier zu übertragen. Abgesehen davon ist Bachs Musik so absolut und universal, sie ist so stark, dass sie eigentlich auf jedem Instrument funktioniert, man kann sie selbst in Jazz und Rock übertragen. Chopin zum Beispiel funktioniert für mich nur auf dem Klavier. Oder Brahms' Kammermusik, die funktioniert nur auf Streichinstrumenten.

Sie sind in einem Haus mit fünf Klavieren aufgewachsen. Gab es da überhaupt die Chance, nicht Pianistin zu werden?

Meine Schwester ist Cellistin geworden, sie war der Rebell. Ich fand es großartig. Meine Eltern sind Pianisten, für mich war Musik immer ein selbstverständlicher Teil meines Lebens. Mein Vater ist Korrepetitor in der Oper in Lecce, ich war oft in Proben und Vorstellungen und im Konzert. Aber es gab nie Druck. Meine Eltern haben mich ermuntert, Musik zu machen. Aber es war nie das Ziel, dass ich Musikerin werden sollte. Und sie haben mich auch nicht selbst unterrichtet, das war auch wichtig, glaube ich.

Und dann sind Sie aus Ihrem Dorf bei Lecce nach Hannover gegangen. Das war ein Kulturschock, oder?

Oh ja, das war schwierig. (lacht) Aber auch toll. Ich konnte es nicht erwarten, sozusagen in der Musik zu leben. Ich hatte auf dem Konservatorium von Monopoli studiert, aber in Lecce gewohnt, eine Stunde Zugfahrt entfernt. Und in Hannover war ich plötzlich nur noch von Leuten umgeben, die Musik machten. Ich hatte so tolle Mitstudenten, Claire Huangci zum Beispiel war in meiner Klasse. Ich war vier Jahre in Hannover, aber als ich anfang, hatte ich gerade den Wettbewerb in Montreal gewonnen, ich begann also schon zu reisen. Und dann kam der Van-Cliburn-Wettbewerb, und danach war ich noch viel mehr unterwegs. Wenn ich in Hannover war, war ich nur an der Hochschule.

Es gibt ja viele Beispiele, dass der zweite Preisträger erfolgreicher wird als der erste.

Na ja, ich hätte schon gern den ersten Preis gewonnen! Für mich war das ein Riesenschub. Ich kam zwar aus einer musikalischen Familie, hatte aber überhaupt keine Kontakte. Die kamen alle über die beiden Wettbewerbe.

Ist Musik für Sie mit Ländern oder Landschaften oder Städten verbunden? Bach mit Leipzig etwa?



Bach ist eher abstrakt, glaube ich. Was er alles komponiert hat, ohne die Welt wirklich gesehen zu haben! Er war wie ein Pfarrer, der jeden Tag zur Kirche geht und ehrlich arbeitet. Es ist unglaublich, was er für ein Werk geschaffen hat, dazu seine Arbeit mit den Kindern und die Tradition, die über seine eigenen Kinder fortgesetzt wurde. Ich denke, es ist wichtig, sich mit dem Leben der Komponisten zu beschäftigen. Als ich „Anna Karenina“ gelesen habe, dachte ich: Das ist

Tschaikowsky. Mehr zu wissen, eröffnet einem mehr Perspektiven. Auch den Zuhörern. Es ist zum Beispiel so absurd: Als Beethoven taub wurde, ging er zum Arzt. Und der sagte: Verlassen Sie Wien, es wird zu anstrengend für Sie hier in der großen Stadt. Ich frage mich, wie laut es damals in Wien war? Es gab keine Autos, keine Motoren, keine Radios. Was für Geräusche waren das, vor denen er aufs Land flüchten sollte?

Mir kommt es vor, als hätten Sie in letzter Zeit die deutschen Romantiker entdeckt, die Schumanns, Beethoven, Mendelssohn, Brahms ...

Das stimmt. Ich fühle mich immer mehr zu dieser Musik hingezogen. Das war lange Zeit nicht so. Bach war mir schon immer nahe, Schumann auch schon länger, aber Beethoven und Brahms habe ich mich nur als Zuhörerin verbunden gefühlt, nicht als Interpretin. Es ist ein schreckliches Gefühl, wenn man eine Distanz

zu der Musik spürt, die man spielen möchte.

Wie fühlt es sich an?

Als ob du eine Sprache mit einem so starken Akzent sprichst, dass die anderen nicht alles verstehen, was du sagst. Du übst und übst, aber der Akzent geht nicht weg. Das ging

halb bin ich sehr vorsichtig bei der Auswahl des Repertoires. Ich bin kein Arzt, der Leben rettet. Ich muss nicht etwas Bestimmtes spielen. In der Kunst kann man auswählen. Aber die Situation in der Kultur ist schwierig, die Veranstalter machen sich Sorgen um ihre Einnahmen, das Repertoire wird mehr und mehr eingeengt. Ich

„Es ist unsere Aufgabe als Künstler, Neues zu präsentieren. Deshalb ist die Wahl des Repertoires so wichtig.“

mir mit der „Appassionata“ so. Das ist vermutlich das Stück, das ich am häufigsten geübt habe in meinem Leben. Aber sobald ich auf der Bühne war, hatte ich das Gefühl, es ist nicht richtig. Und dann habe ich entschieden, diese Werke nicht mehr zu spielen. Das Repertoire, das übrig bleibt, ist immer noch riesig. Und durch die Wettbewerbe und die Konzerte danach hatte ich nie wirklich Zeit, intensiv neues Repertoire zu erarbeiten. Dann kam die Pandemie – und ich dachte, jetzt kann ich endlich an etwas arbeiten. Ich habe mir Beethoven und Brahms vorgenommen, nichts anderes, und gedacht: Gucken wir mal, wie es geht. Und ich habe gemerkt, wie ich mit dieser Musik gewachsen bin. Man spielt und übt und hat irgendwie das Gefühl, es funktioniert. Das geht ganz subtil, ich weiß nicht, warum. Und irgendwann denkst du: Wow, jetzt fühlt es sich richtig an. Bei Schubert hab ich das noch nicht. Das vermisste ich, aber noch funktioniert es nicht. Ich habe noch nie Schubert gespielt im Konzert.

Aber fühlt es sich nicht wie ein Betrug an, die „Appassionata“ vor Publikum zu spielen, wenn man das Gefühl hat, man macht es nicht richtig?

Ich hab sie nur während des Studiums gespielt, später nicht mehr. Des-

denke, das ist ein großer Fehler. Man kann nicht alle verpflichten, dasselbe Repertoire zu spielen. Außerdem leben wir in einer Zeit, wo wir alles hören können, jederzeit. Wer also ins Konzert geht, tut das, um den Künstler zu erleben – um zu hören, was der Künstler zu sagen hat durch die Wahl des Repertoires.

Respektieren die Veranstalter das?

Es ist komisch, manchmal höre ich: Oh nein, Prokofjew ist zu schwer für unser Publikum. Aber ist Brahms einfacher? Ich denke nicht. Es ist ein großer Unterschied zwischen Kunst und Unterhaltung, Entertainment. Da geht man hin, um sich selbst zu vergewissern, da fühlt man sich wohl. Kunst dagegen kann und soll einen auch mal schockieren, aus der Komfortzone herausholen. Das „Sacre“ von Strawinsky war ein großer Schock, und das hat unsere Kultur verändert. Natürlich ist Beethoven nicht Unterhaltung. Aber in gewisser Weise doch, weil wir viele Werke so gut kennen. Es ist unsere Aufgabe als Künstler, Neues zu präsentieren. Deshalb ist die Wahl des Repertoires so wichtig. Die Geschichte bewegt sich in Kreisen. Die kurzen Mendelssohn-Stücke, die ich hier in Luzern spiele, wurden früher oft gespielt von Leuten wie Cziffra, Horowitz, Richter, Gilels – und heute spielt das niemand mehr.

Dabei geht es überall in Richtung kurze Stücke, überschaubare Architektur, leicht zu hören. Ich schätze, Mendelssohn wird wieder populärer werden. Aber um auf die Frage zurückzukommen: Mir ist es als Pianistin unglaublich wichtig, eine Beziehung zu den Stücken aufzubauen, die ich spiele, schließlich muss ich die Zuhörer davon zu überzeugen, dass dies die beste Musik ist, die sie hören können. Da darf es keine Distanz geben zwischen mir und der Musik.

Hätten Sie es gern, wenn auf der Konzertankündigung nur noch Ihr Name stehen würde?

Das wäre mein Traum! (lacht) Was ich am anstrengendsten finde in meinem Beruf, ist, ein Programm drei Jahre im Voraus anzugeben. Manchmal denke ich: Ich werde nicht fürs Spielen bezahlt, sondern dafür, mich drei Jahre vorher für ein Programm zu entscheiden.

Sie sind eine der wenigen Pianistinnen, die bei einem Major-Label unter Vertrag sind. Das ist ein Privileg. Ist es auch ein Druck, jedes Jahr ein Programm zu entwickeln?

Das ist der größte Druck überhaupt, ein Programm zu entwickeln, von dem ich glaube, dass es mich in ein oder zwei Jahren repräsentiert, damit kämpfe ich jedes Mal. (lacht) 

Aktuelles Album

Bach: Klavierkonzerte BWV 1052-54 u. 1056; Beatrice Rana, Amsterdam Sinfonietta; Warner Classics

