



Wege zu Beethoven

Ein Gespräch
mit Wilhelm Kempff

In diesen Tagen bringt die Deutsche Grammophon Gesellschaft eine Kassette mit den 32 Klaviersonaten Beethovens in der Interpretation durch Wilhelm Kempff heraus. Über sie werden wir im nächsten Heft kritisch berichten. Vorab hier aus Anlaß dieser Veröffentlichung ein Gespräch, das unser Mitarbeiter Jürgen Meyer-Josten vor kurzem mit dem 70jährigen Pianisten führen konnte.

Anfang September hatte ich Gelegenheit, Wilhelm Kempff bei Fernsehaufnahmen für das Studienprogramm des Bayerischen Rundfunks persönlich kennenzulernen. Es war eindrucksvoll, ihn aus nächster Nähe zu erleben: wie er trotz seiner übertechnisierten, wenig inspirierenden Umgebung frei musizierte und wie er darüber hinaus jeden, auch den abgebrühtesten Studiotechniker, durch seine freundliche Souveränität gewann. Sein sofortiger Kontakt zu jedem

Publikum — gleich welcher Art —, seine menschliche und künstlerische Ausstrahlung sind ungewöhnlich.

Der 70jährige Pianist, mittelgroß, schlank und beweglich, ist aufgeschlossen und natürlich im Umgang mit Menschen der verschiedensten Alters- und Bildungsstufen. Trotz seiner außerordentlichen künstlerischen Sensibilität ist er nervlich besonders glücklich disponiert. Er meistert die Strapazen seines Reiselebens — noch immer gibt er etwa achtzig Konzerte jährlich in aller Welt — oder die Begegnung mit der aufwendigen Fernsichttechnik überlegen, mit feinem, schlagfertigen Humor.

Kempff spielte für das Fernsehen Schumanns „Kreisleriana“ und „Kinderszenen“ sowie die „Mondscheinsonate“ von Beethoven. Dabei ging er — genauso wie bei seinen Schallplattenaufnahmen — stets vom Werkganzen aus. Das Musizieren in einem Zug ist für ihn das Wichtigste. Nur der Fernsichttechnik zuliebe spielte er die „Kreisleriana“ in zwei „takes“, jeweils vier Stücke zusammenfassend, Nr. 1—4 und 5—8. Jeden dieser Abschnitte musizierte er zweimal, die gelungenste Fassung wurde danach ausge-

wählt. Genauso verfuhr Kempff bei der „Mondscheinsonate“ und den „Kinderszenen“; zweimal erklangen die Werke ohne Unterbrechung.

Dabei wurde das frei atmende, gleichsam improvisierende Musizieren Kempffs besonders offenkundig. Denn jedesmal war seine Wiedergabe in einigen Details verschieden von der vorangegangenen Fassung: souverän gestaltet und nicht bis zur Erstarrung fixiert. Dieses „Nichtfestgefahrensein“, die überlegene Improvisation, der geistige Überblick sind ebenso typisch für den Gesprächspartner Kempff, den echten Humanisten. So sensibel, wie er etwa die „Innenschau“ (Kempffs Formulierung) der Schumannschen „Kreisleriana“ beispielhaft hörbar macht, nähert er sich allen Fragen seiner Kunst. Nach der Fernsehproduktion führten wir über künstlerische Probleme eine lange Unterhaltung, aus der die folgenden Abschnitte stammen:

M-J.: „Herr Professor Kempff, Sie haben einmal im Scherz erwähnt, Ihre Auffassung Beethovenscher Kompositionen stamme direkt von Beethoven, denn Ihr Lehrer Hein-

rich Barth habe bei Bülow und Tausig studiert, diese bei Liszt, Liszt bei Czerny, Czerny bei Beethoven. Worin sehen Sie die Besonderheiten adäquater Wiedergaben der Werke Beethovens?"

Kempff: „Diese Bemerkung, die ich einem Kritiker gegenüber gemacht habe, der nicht ganz mit meinem Beethoven-Spiel einverstanden war, muß man natürlich als Scherz auffassen. Ich wollte damit aber andeuten, daß man — um in Beethovens Werk einzudringen — immerhin ein wenig in die Kultur eingetaucht sein muß, die die Beethovensche war. Es genügt nicht, nur eben den ‚Gradus ad parnassum‘ von Clementi ausgezeichnet zu spielen — der immer noch ein gutes Studienwerk ist —, sondern man muß sich die ganze Atmosphäre, die das große 19. Jahrhundert ausmachte, wirklich aufs neue heute wieder erobern.“

M-J.: „Es ist heute vielleicht notwendiger denn je, Beethoven-Interpretationskurse durchzuführen. Beethoven ist Allgemeingut geworden. Mit diesem Status ist aber eine große Gefahr verbunden, weil jeder meint, nun seinen Beethoven so spielen zu können, wie es ihm gerade in den Sinn kommt. Worauf legen Sie bei Ihren Kursen, die Sie für eine kleine Gruppe begabter junger Pianisten in Positano abhalten, besonderen Wert?"

Kempff: „Das ist gar nicht so leicht zu beantworten, ohne daß Sie diesen Kursen beigewohnt hätten; was aber leider nicht möglich ist, da wir keine Zuhörer zulassen. Es sind höchstens fünfzehn Pianisten, die meist von mir ausgewählt werden. Auf meinen mannigfachen Reisen habe ich natürlich Gelegenheit und auch großes Interesse, mich umzusehen, was wir heute für Talente haben.“

Ich möchte nur erwähnen, daß mir auch mit 14 Jahren Dinu Lipatti in Bukarest vorgespielt hat; danach jedes Jahr, wenn ich hinkam — im Hause von Georges Georgescu, dem ausgezeichneten Dirigenten. Da habe ich also das große Erlebnis gehabt, eines der größten Talente in seinem Werden kennenzulernen. Daß Dinu Lipatti so früh diese Erde verlassen hat, ist einer der ganz großen Verluste, die unsere pianistische Welt betroffen hat.

Damals waren diese Kurse noch nicht eingerichtet. Edwin Fischer, Walter Gieseking, Eduard Erdmann, Elly Ney und ich haben aber früher zusammen unterrichtet im Deutschen Institut für Ausländer in Potsdam; Professor Schünemann war der Direktor. Das war auch ein freies Institut. Ich wollte es durchsetzen, daß die Lehrer, die dort unterrichteten, nicht an einer Hochschule oder an einem Konservatorium tätig waren, damit sie nicht in die Lage kamen, Maßstäbe anzulegen, die an Konservatorien gelten. Ich hatte etwas daran gedacht, daß sich die Talente — so wie bei Liszt in Weimar — nur in einer Freizeit versammelten und schon als junge Kollegen behandelt wurden. Wie Liszt mit d'Albert, mit Tausig und der ganzen damaligen Generation. Und so war's damals in Potsdam. Meine Schüler konnten bei Edwin Fischer, bei Erdmann, Gieseking oder Elly Ney zuhören. Wir kannten in diesem großartigen Team nicht irgendwelche Gefühle, die uns befähigt hätten, etwa nun den Rat zu geben: ‚Hört nicht zuviel bei unseren Kollegen zu.‘ Im Gegenteil — wir haben es für sehr gut gehalten. Man kann nicht genug große Interpreten hören, um zu sehen, wie vielfältig die Möglichkeiten sind, zu Beethovens Werk zu kommen. Darauf kommt es nämlich an, weil Beethoven an und für sich eine seltsame Einzelpersönlichkeit ist.

Wir können ihn nicht mit irgendeinem anderen vergleichen, weil er — für mich — größer als Persönlichkeit ist denn als Musi-

ker. Daß Mozart vielleicht ein viel begabter und geradezu vollendeter Musiker gewesen ist, das hat Beethoven auch selbst gefühlt. Die beiden sind Antipoden, Gegenpole. Einen Interpretationskurs für Mozart würde ich nicht so für notwendig halten wie eben für Beethoven. Beethoven muß interpretiert werden.“

M-J.: „Wenn Sie zum Beispiel eine oder zwei der letzten Sonaten mit den jungen Künstlern durchgehen, worauf kommt es Ihnen dabei am meisten an?"

Kempff: „Es kommt mir wohl am meisten darauf an, in ihnen die Ehrfurcht zu erwecken für das, was die letzten Quartette und Sonaten Beethovens an geistigen Werten enthalten. Ich mußte manchmal sehr deutlich werden, wenn ganz junge Menschen, auch Pianistinnen aus allen Ländern mit der Bitte kamen, mir op. 106 vorzuspielen. Dabei zeigte sich, daß auch ein noch so begabtes Wunderkind nicht in die Tiefe der Opus 106 eindringen kann. Es wäre auch falsch...“

M-J.: „Das ist von einem jungen Menschen nicht zu erschöpfen.“

Kempff: „Und es ist auch eine so nach innen gekehrte Musik.“

Ich möchte nun nicht ausschließen, daß ein 20jähriger auch die letzte Sonate spielen könnte, doch glaube ich, er müßte dann aber eine ganz geniale Begabung besitzen. Er müßte eben in einer Weise menschlich reif sein, daß ich wirklich Angst hätte für ihn, ob er sich weiterentwickeln könnte. Es ist viel gesünder, dann noch nicht diese Dinge zu spielen und sie sich aufzusparen. Ein ganz großer Pianist unserer Zeit hat gesagt: ‚Ich fange jetzt an, die letzten Sonaten zu studieren, weil ich einfach den Eindruck hatte, es war noch nicht so weit mit mir.‘

Und das ist viel größer, als wenn man sich auf die Dinge stürzt und nur ein paar einfache Noten sieht, wie etwa bei dem Schlußbrando von op. 90, und glaubt: ‚Das kann ich.‘“

M-J.: „Herr Professor Kempff, wenn man Ihre Interpretationen von Klaviermusik verschiedenster Provenienz hört, dann fällt auf, daß Sie in einem ganz besonderen Maße die Kunst des Legatospiels beherrschen. Und Sie machen — um beim Beispiel Beethoven zu bleiben — die innere Konzentration, die Vieltimmigkeit der Musik trotz scheinbarer Homophonie ungewöhnlich deutlich hörbar. Glauben Sie, daß so etwas auf junge Künstler übertragbar ist; auch die Fähigkeit, ein solches Legato zu erfüllen?"

Kempff: „Sie sprechen das Legato an. Ich bin darin in einem Vorteil zu vielen anderen, deren Vorfahren keine Organisten gewesen sind. Es gibt ein Pseudolegato: Durch einen sehr raffinierten Pedalgebrauch kann ein Pianist einem noch nicht so musikgebildeten Publikum ein Legato vortäuschen. Doch ich mache mir die große Mühe, gerade diese Dinge zu studieren, und habe es immer so gehalten — gerade bei Stellen, die eigentlich für andere Menschen den Eindruck erwecken: ‚Ach das sind ja nur Viertelnoten, das kann ich.‘ Dabei ist es das Schwerste, was es gibt, nicht wahr, eine 16taktige Periode durch ein Legato zum Leben zu bringen. Dieses Legato ist bei Beethoven unbedingt erforderlich, nicht einmal so sehr bei Bach. Bei ihm — das rührt vom Clavicembalo her — kommen Sie auch mit einem Nonlegato sehr gut aus, wie auch zum Beispiel Bachs Suiten weniger die Vertiefung des rein Menschlichen ver-

langen als ein gutes Form- und Klanggefühl, ein wirklich sehr gutes Formgefühl!“

Doch denken Sie an Casals: Er spielt diese Suiten so einzigartig, weil er eben hinter diesen sogar manchmal bei Bach konventionell geschriebenen Allemanden und Couranten das Tiefste entdeckt und empfindet. Das hört man heute nicht so gern. Aber, Gott sei Dank, haben wir, glaube ich, die moderne kühle, nüchterne Sachlichkeit im Bach-Spiel schon überwunden.“

M-J.: „Sie haben eigentlich jede musikalische Form selbst auch kompositorisch geschaffen, und ich könnte mir denken, daß dieses ureigen Schöpferische doch sehr Ihre Kunst der Interpretation beeinflusst.“

Kempff: „Wenn wir ins 17., 18. Jahrhundert zurückgehen, dann sehen wir, daß dort jeder Musiker auch komponierte, das war einfach notwendig. Deshalb sind ja die Takte für die Kadenz in den Klavier- oder Violinkonzerten freigelassen. Die Komponisten haben Bahn gelassen für einen schöpferisch-nachschöpferischen Solisten. Heute sind diese Solisten meist Spezialisten und so auf ihr Klavierspiel geeicht, daß sie natürlich nicht dazu in der Lage sind. Weil sie täglich fürchterlich viel üben müssen, haben sie sich mit diesen Formprinzipien, mit Formenlehren, mit der Komposition, mit Kontrapunkt und Tonsatz, reinem Tonsatz usw. nie beschäftigt.“

Da habe ich wieder meinen Vorfahren zu danken. Mein Vater fuhr mit mir zu Georg Schumann, dem damaligen Direktor der Singakademie, um mich — ich war neun Jahre alt — vorzustellen. Der gab mir eine sehr schwere Aufgabe. Das hat dann dazu geführt, daß er Joseph Joachim einen Brief schrieb: ‚Hier kommt ein Potsdamer Knabe.‘ Und Joachim hat mir gleich zwei Stipendien, nicht nur für Klavier, sondern auch für Komposition gegeben.

So habe ich meine guten Kompositionsstunden gehabt bei Robert Kahn, einem Brahms-Schüler. Er war ein ganz wunderbarer Mensch, der für mich große Bedeutung gehabt hatte. Ebenso Heinrich Barth, der preußischer Hofpianist war und auch Artur Rubinstein unterrichtet hatte. Er hat eine ganze Garde von jungen Pianisten sehr streng beaufsichtigt. Er war, wie man so sagt, ein Preuße durch und durch, auch von Gestalt. Ich habe ihm sehr viel zu verdanken. Er ist mein einziger Lehrer gewesen, und er sagte immer: ‚Junge, das, was ich dir nicht geben kann, das muß vom Himmel kommen.‘

Und dieses sage ich auch bei der Komposition. Ich bilde mir nichts ein als Komponist. Ich habe Freuden gehabt. Eine der größten Freuden, die ich als Komponist hatte, das war, daß Wilhelm Furtwängler meine zweite Sinfonie im Gewandhaus uraufführte und daß meine Oper ‚Familie Gozzi‘ auf vielen Bühnen erschien. Neulich hat Dietrich Fischer-Dieskau Lieder von mir, ich möchte sagen: dadurch verewigt, daß er sie der Grammophonplatte anvertraute, mit meiner Begleitung. Das sind Freuden. Aber ich bin gerade so begabt als Komponist, daß ich nicht dem Werke, das ich als Pianist wiedergeben will, irgendwie im Wege stehe. Das wäre nämlich die große Gefahr.

Wenn eine rein schöpferische Begabung da ist, so soll sie sich auch rein schöpferisch ausleben. Und wir sind berufen, die Werke zu interpretieren.

Man muß auch die Bibel immer wieder neu auslegen. Die Weihnachtsgeschichte — zum Beispiel — kann man auf sehr viele Arten erzählen, nicht wahr!? Wenn man sie ohne Komma oder ohne Punkt nur so herunterrasselt, dann ist sie für uns auch nichts. Aber wenn wir sie von einem frommen Kind vorgetragen hören, dann ist sie die schönste Geschichte, die es gibt. Und so ist es mit den großen Werken Bachs und Beethovens auch.“