

"WARUM SOLLTE MAN SICH  
MUSIKALISCHER VIELFALT BERAUBEN?"

**Mit dem Pianisten Volker Banfield sprach Marion Diederichs-Lafite**

*Herr Banfield, Sie arbeiten als Solist und als Pädagoge und setzen sich in beiden Bereichen mit gleicher Intensität für die Musik des 20. Jahrhunderts wie für die früheren Epochen ein. Welches war Ihre ursprüngliche Motivation, sich mit der Musik unseres Jahrhunderts zu beschäftigen und welche Hürden hatten Sie bzw. hat man da zu überwinden?*

Ich bin traditionell aufgewachsen, mit Mozart und Bach in der Hauptsache, etwas Haydn und Beethoven. Ich habe in meiner Kindheit auch sehr viel Orgel gespielt, und Bach war der Komponist, der meine frühe Erfahrung mit Musik bestimmt hat. Meine Mutter war Sängerin und hat sehr viel Schubert-Lieder gesungen, sodass mir diese Literatur sehr vertraut ist; mit Beethoven habe ich mich erst während meines Studiums beschäftigt. Als ich als vierzehnjähriger Orgel- und Klavier-Schüler dann so meine Schwierigkeiten mit der traditionellen Klavier-Literatur hatte, und meine Lehrerin - schon fast in Verzweiflung - mich mit Debussy-Préludes konfrontierte, ging bei mir plötzlich die Sonne auf. Das war eine Welt, die mich vom Klang und von der Harmonik her dermaßen fasziniert hat, dass ich dann die Orgel sehr schnell fallen ließ und mich in diese Klavier-Literatur der Jahrhundertwende einarbeitete.

Für mich ist Chromatik, die spätromantische Chromatik im Wagner-Umkreis, beginnend mit Schumann, Chopin, bis hin zu Mahler und spätem Skrjabin, wie ein Schlüssel zur Musik. Ich habe anscheinend die Chromatik schon mit der Muttermilch aufgesogen, habe schon als Kind mit Polytonalität experimentiert, etwa Mozarts "facile" mit der einen Hand in C- und der anderen über Kreuz in Cis-dur gespielt, sehr zum Entsetzen meiner Lehrer! Ich liebe komplexe Harmonik, je komplexer desto besser. Der Schwerpunkt meines Interesses liegt in der Zeit von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, dennoch habe ich in letzter Zeit auch andere Bereiche exploriert, etwa Scarlatti für mich entdeckt.

*Die Brücke war für Sie die Musik der Jahrhundertwende in Frankreich und vermutlich auch die russische Musik; Sie haben Skrjabin erwähnt ...*

Ja, Skrjabin kam etwas später. Ich glaube, ich war zwanzig, als ich zum ersten mal die 9. Sonate von Skrjabin - bezeichnenderweise von einer englischen Studentin - gespielt hörte, denn damals - 1963/64 - war Skrjabin im deutschsprachigen Raum kaum bekannt. Diese Musik hat mich sehr fasziniert und ich habe sie mir dann praktisch im Selbststudium angeeignet, weil meine Lehrer sich damit gar nicht beschäftigen wollten. Nachdem ich dann viele Jahre in Amerika war und an der Juilliard School in New York sehr viel mit Skrjabinscher Musik in Berührung gekommen war, habe ich in München zusammen mit einem amerikanischen Pianisten-Kollegen zum 100. Geburtstag von Skrjabin 1972 den wohl ersten Skrjabin-Abend in Deutschland gegeben. Dann bin ich seinem Werk treu geblieben. Ich war beim Skrjabin-Gesamtwerk-Symposium des Westdeutschen Rundfunks 1978 dabei, und eigentlich ist in allen meinen Solo-Programmen eine Sonate von Skrjabin enthalten. Skrjabin hat ja in seinem Spätwerk abgesehen von der Harmonik auch eine interessante Collage-Technik entwickelt - verschiedene Dinge laufen neben- bzw. übereinander ab, ohne sich gegenseitig zu beeinflussen. Ligeti lernte mich dann über meine Skrjabin-Interpretation kennen und studierte in der Folge vieles an Skrjabin für ihn kompositorisch Interessante weiter.

*Von Debussy und Skrjabin ausgehend, ging dann der Weg historisch nach vorne weiter?*

Nein, eher im Zick-Zack. Ich hatte dann eine große Prokofieff - Zeit; aber mein Verhältnis zu Prokofieff ist kompliziert, seine Musik hat mich nicht auf Dauer fasziniert. Ich halte ihn für einen guten, nicht aber für einen großen Komponisten. Seine Musik ist mir nicht vielschichtig genug.

*Aber er ist vielleicht die ideale Überbindung zur Beschäftigung mit neuerer Musik?*

In gewisser Weise sicher. Er ist einfacher zu hören als Strawinsky, dessen Klaviermusik ja sehr trocken ist, und die Klavierwerke von Schostakowitsch halte ich für nicht so gut wie die von Prokofieff, während das symphonische Werk von Prokofieff sicher weit hinter dem von Schostakowitsch zurücksteht.

*Welche Funktion hatten Ihre amerikanischen Jahre innerhalb dieses Zick-Zack-Weges zur Moderne?*

Ich habe zunächst in Amerika russische Klavierschule gelernt, das ist die dort vorherrschende, eine amerikanische in dem Sinne gibt es ja nicht, und habe mich sehr mit der traditionellen Virtuosenliteratur - Chopin, Rachmaninow, Tschaikowsky - beschäftigt. Später kam ich zu einem Exponenten der Schnabel-Schule, der mich als erster Lehrer wirklich musikalisch geprägt hat. Bei ihm habe ich fast nur Klassik studiert, Hauptakzent Beethoven. Auf diese Weise konnte ich mich doch ernsthaft mit der Klassik auseinandersetzen, was ich in Deutschland sehr schwierig gefunden hatte, weil dort in den sechziger Jahren diese Tradition - sagen wir die große Berliner Tradition - einfach nicht mehr zu finden war.

Ich habe dann während dieser Zeit Kontakte zu lebenden Komponisten aufbauen können. Ich weiß das "pädagogische Gesamtkunstwerk" an amerikanischen Universitäten sehr zu schätzen: es gibt dort die composers- und artists-in-residence und vor allem sind dort die Musikabteilungen nicht von den wissenschaftlichen Abteilungen abgespalten. Man besucht die musiktheoretischen Kurse zusammen mit den Musikwissenschaftlern, ich habe beispielsweise auch einen Medienkurs mit zukünftigen Filmregisseuren belegt. Es gab auch ein elektronisches Studio, durch das ich zur Zusammenarbeit mit einer Gruppe für Neue Musik kam. Wir haben Stockhausens "Kontakte" aufgeführt und ich habe Werke von Studenten gespielt.

Aus dieser Zeit stammt mein Kontakt mit Komponisten, den ich in vieler Hinsicht wichtig fand. So fördere ich diesen Kontakt mit Komponisten auch heute in meiner pädagogischen Arbeit, auf die wir ja noch zu sprechen kommen werden, weil ich meine, dass

der Umgang mit dem Notenbild nur erlernbar ist, wenn man Komponisten kennt und dadurch in ihre Arbeitsweisen direkt Einblick nehmen kann. Ich habe sogar mit so sorgfältig notierenden Komponisten wie Ligeti noch Diskussionen gehabt - jetzt gerade anlässlich der 8. Etüde -, wo meine Interpretation sich seinem Bild des Werkes nicht so recht nähern wollte. Nach vielen Diskussionen hat sich dieser Dissens doch als Notationsproblem entpuppt und gelöst. Eine Partitur ist ja nur eine Kurzschrift, die von vielen Faktoren abhängig ist, die sowohl auf Seiten des Komponisten wie auch des Interpreten zu suchen sind. Ich denke, dass jemand, der keinen Kontakt zu Komponisten hat, mit der Aufgabe der Dechiffrierung von Notenschrift nicht zurechtkommen wird.

*Dieser Kontakt zu den Komponisten war also eine positive Frucht Ihrer amerikanischen Zeit?*

Ja, dasselbe gilt dann auch für die folgende Münchener Zeit, in der ich als stellvertretender Vorsitzender der Reihe "Musik unserer Zeit" intensive Komponisten-Kontakte weiterpflegte.

*Würden Sie, auf Ihre Beschränkung mit Debussy, Skrjabin und Prokofieff zurückkommend, der These zustimmen, dass der Weg in unser Jahrhundert über die französische und russische Musik eher nachvollziehbar ist als über die Tradition der Zweiten Wiener Schule? In Osteuropa wurden ja eher Elemente der musikalischen Volks- und Umgangssprache aufgegriffen, auch das pädagogische Feld wurde von den osteuropäischen Komponisten mehr beachtet.*

Ja, aber nicht so viel mehr, das ist nur scheinbar. Eine Kabalewski Sonatine ist natürlich keine Neue Musik. Ich finde, die Fuge der Hammerklaviersonate ist ein wesentlich moderneres und schwieriger zu verstehendes Werk als jedes Klavierkonzert beispielsweise von Kabalewski oder Medtner. Unsere Kriterien für "modern" und "kompliziert" sollten nicht mit der Chronologie verbunden sein. Es gibt Werke aus dem Mittelalter, die heute noch hochmodern sind, etwa die sagenhaften Männerchöre in Georgien mit ihrer strengen Polyphonie, die es sonst nur noch bei Strawinsky gibt. Deswegen bin ich immer vorsichtig zu sagen, die Moderne Russlands z. B. würde es dem Verständnis leichter machen. Ich glaube, man muss die Richtungen für sich betrachten. Denn es gab ja noch eine andere russische Moderne – z.B. Roslawets, Wischnegradsky, Mossolov - die hier größtenteils unbekannt geblieben ist, erst jetzt langsam wieder entdeckt wird und die in der stalinistischen Zeit verpönt war. Die Musik, die heute als die moderne Musik Russlands gilt, ist nicht modern und daher auch nicht direkt mit der Zweiten Wiener Schule vergleichbar. Diese Musik will etwas ganz anderes, beruht auf anderen Prinzipien. Sie ist unter dem Diktat des sozialistischen Realismus entstanden, unter dem Zwang Spielmusik zu sein ich denke an Kabalewski oder manche späte Werke von Prokofieff, der sich ja öffentlich des Modernismus für schuldig bekennen musste.

*Wie ja Schostakowitsch auch.*

Schostakowitsch auch, der aber viel mehr darunter gelitten hat. Prokofieff war schon ein weltberühmter Mann, dem es wahrscheinlich leichter fiel, ein paar sozialistische Pflichtübungen abzuliefern.

*Im Gegensatz dazu ist doch die Zweite Wiener Schule notwendigerweise stärker in die Esoterik hineingegangen, um dort die Musik um ihrer selbst willen weiter zu denken.*

Ja, und ich sehe darin ein Problem, das nach wie vor existiert. Die Tendenz eines großen Teils der Neuen Musik sich abzukapseln, ist ein ganz wichtiger Punkt. Gedankenspiele weniger für wenige gab's ja auch zu anderen Zeiten - "Musica reservata", "Ars nova", keine dieser Musikrichtungen wollte Musik für's Volk sein, und man muss sich natürlich fragen: "Was erwarte ich von Musik?" Ich selbst bin da etwas gespalten, denn ich bin als Pianist, als Künstler, der auf die Bühne geht, jemand, der Resonanz gerne hat. Andererseits bin ich als Persönlichkeit elitär genug, um nicht jeden Preis für diese Resonanz zu zahlen. Ich glaube, dass die Zweite Wiener Schule und was aus ihr gefolgt ist, nämlich der Boulez'sche totale Serialismus, der sich über Webern entwickelt hat, eine sehr separate Entwicklung ist. Das ist eine Entwicklung, die folgerichtig ansetzt, dann aber in ihrer intellektuellen Begrenztheit - ich würde sagen: Starrheit - ihr Publikum verlassen hat.

*Aber diese Starrheit würden Sie doch erst nach 1945 ansetzen, in der Darmstädter Zeit.*

Ja, sicher; aber die Wurzeln liegen natürlich weiter zurück. Es handelt sich um ein Kompositionssystem, das, um sich selbst zu rechtfertigen, gewissen starren Regeln folgen muss. Das Postulat der Dodekaphonie funktioniert nur mit einer absoluten Absage an das System der traditionellen Harmonik.

*Was aber keine Absage an thematische Zusammenhänge bedeutet.*

Nein, das nicht. Aber ohne Debussy wäre das Postulat der Klangfarbenmelodie nicht möglich gewesen. Ich kann mich da, in Abgrenzung vom abgeschlossenen, intellektuellen System der Dodekaphonie, eher mit Messiaen identifizieren, der ja auch mit dem Serialismus experimentiert hat, ja sogar als der "Erfinder" der Serialisierung aller Parameter - Tonhöhe, Tonlänge, Dynamik und Klangfarbe - gilt. Aber er hat sich dann davon entfernt. Ich weiß von Komponisten wie Messiaen oder Ligeti, dass bei ihnen Sinnlichkeit das letzte Kriterium ist. Es sind hochintelligente Künstler, die formale Strukturen entwickeln können, die aber dann, wenn sie finden, dass das scheußlich klingt, es eben anders machen, mit dem System brechen. So würde ich mich auch als Interpret nicht als "Pianist Neuer Musik" bezeichnen wollen. Ich bekomme jetzt zwar laufend Anträge, Neue Musik zu spielen, aber ich bin kein Spezialist und will auch nur die Neue Musik spielen, die mir wirklich etwas sagt.

*Das leitet über zu den Hürden, die Sie als Pianist im Konzertleben zu nehmen haben, um gleichwertig neuere und ältere Musik spielen zu können. Es ist doch so, dass die Zäsur zwischen den "Großen", die nur die großen Werke der Klavierliteratur spielen, und der Handvoll "Alternativer", die sich - meist im Rahmen von Festivals Neuer Musik - für neue Werke einsetzen, im Bereich Klavier besonders krass ist.*

Das ist richtig. Die wenigen Ausnahmen sind schnell aufgezählt: Pollini, Zimmermann, Kocsis, die Kontarskys. Ich habe immer wieder die Schwierigkeit empfunden, neue Musik in "normalen" Programmen unterzubringen. So argumentierte mein Münchener Veranstalter immer: "Lass doch den Skrjabin endlich mal raus, dann kommen noch hundert Leute mehr." Eine Uraufführung von Detlev Müller-Siemens haben wir einmal klammheimlich, ohne sie als Uraufführung zu bezeichnen, zwischen zwei "pianistische Schlachtrösser" eingebettet, weil der Veranstalter Angst hatte, dass Leute wegbleiben.

Ich mache diese Erfahrung noch mehr in Konzerten mit Orchester, und das bedaure ich ganz besonders, weil etwa das 2. Bartók Klavierkonzert oder das 2. Prokofieff Konzert Werke sind, die ich wahnsinnig gerne spiele. Da trifft man auf zwei Probleme: das eine ist die allgemein bekannte Resistenz der Modernität gegenüber, das andere hat mit der für komplexere, neuere Werke nicht ausreichenden Probenzeit zu tun. Aber hier bessert sich die Situation etwas, die Orchester sind im Umgang mit dieser Musik allmählich routinierter geworden. Es gibt aber jetzt ein neues Phänomen, das mich eigentlich noch mehr ärgert: man macht mir neuerdings Schwierigkeiten, alte Musik zu spielen. In den letzten sieben Jahren habe ich häufiger Werke heutiger Komponisten - Ligeti, Killmayer, Müller-Siemens - uraufgeführt, und da es nur wenige Leute gibt, die diese Werke spielen, die ja sogar auf eine große Akzeptanz beim Publikum stoßen, werde ich jetzt zunehmend auf Festivals Neuer Musik eingeladen, und da wird etwa ein so fulminantes Werk wie "Rudepoäma" von Villa-Lobos vom Veranstalter abgelehnt, weil es schon 1925 komponiert wurde. Ich mag klug gemischte Programme: ich will z. B. ganz bewusst den Spuren, die sich in Ligetis Etüden finden, folgen und der Tradition bei Schumann und Debussy gegenüberstellen. Ich finde das wahnsinnig interessant, und die wenigsten Veranstalter gehen bisher darauf ein.

*Neben diesen Schwierigkeiten mit den Veranstaltern, wie groß sind tatsächlich die Schwierigkeiten mit dem Publikum? Wie reagierte beispielsweise das Publikum auf das vorhin erwähnte "hineingeschmuggelte" Werk von Müller-Siemens?*

Kein Problem, das hat die Leute interessiert. Ich meine, dass es eine junge Generation gibt, die hungrig ist nach Neuer Musik und sich wirklich dafür interessiert - der Erfolg von "Wien modern" kommt ja auch nicht von ungefähr. Es gibt z. B. in Ulm, einer mittleren Stadt, eine Reihe nur mit Neuer Musik, die hat ein ganz junges Publikum. Nach jedem Konzert gibt es eine Diskussion. Dabei zeigte sich Ratlosigkeit nur bei der älteren Generation, die ja durch die Nazi-Zeit und das Kulturdiktat des Faschismus, das jegliche Modernität verdammt hat, depraviert ist. Ich gebe zu, dass dieser aufgeschlossene Kreis junger Leute nicht die große Masse repräsentiert, die lässt sich einfach in den Discos betäuben. Aber die jungen Leute, die ernsthaft ins Symphoniekonzert gehen, die auch mal ein Buch oder eine Partitur zur Hand nehmen, die interessieren sich im Allgemeinen auch für Neue Musik.

*Welches sind die Veranstaltungsschienen, auf denen Sie mit Ihren gemischten Programmen am ehesten ankommen?*

Das ist ein ganz schwieriges Kapitel. Es ist nach wie vor so, dass ich, wenn ich in der traditionellen Schiene fahre, das moderne Werk trickreich hineinschmuggle. Natürlich gibt es da auch im Publikum klischeehafte Reaktionen, Leute, die meinen, wenn sie einen Namen wie Messiaen, Boulez oder Rihm lesen, gequält zu werden und dann lieber zu Hause bleiben. Aber man muss sich fragen, wie wichtig einem diese Leute letztlich sind. Es gibt ja beispielsweise den sehr unternehmungslustigen Dirigenten Eberhard Kloke, früher Freiburg, jetzt Bochum. Ihm sind dreihundert Abonnenten weggelaufen, was für eine Stadt wie Freiburg sehr viel ist, aber er hat dreihundertfünfzig neue dazu bekommen! Es hat eine Umschichtung des Publikums stattgefunden. So soll und braucht man keine Angst davor zu haben, wenn ein Pianist Skrjabin spielt. Ich habe beispielsweise in einer Stadt wie Erlangen, der Siemens-Stadt, vor stockkonservativem Abonnement-Publikum Waldstein-Sonate, Ligeti-Etüden, Debussy "Images" und Schumann 3. Klaviersonate f-moll gespielt - die Resonanz war phänomenal!

Im Übrigen meine ich überhaupt, dass man sich bei der Programmgestaltung und Interpretation nicht von möglichen Publikumsreaktionen leiten lassen sollte, sondern nur von der eigenen Überzeugung. Wenn ich beispielsweise ganz statische Stücke komponierte Entrücktheit, komponierte Jenseitigkeit - wie "Katakomben" aus "Bilder einer Ausstellung" oder das zweite Stück aus dem zweiten Heft der "Images" von Debussy "Et la lune descend sur le temple qui fut . . ." spiele und Angst habe, dass sich die Zuhörer langweilen könnten, projiziere ich nur meine eigene Angst ins Publikum. Wenn ich aber dieses Stück mit voller Überzeugung spiele, ist es mucksmäuschenstill vor Konzentration im Publikum. Ich glaube, dass heute einiges im Fluss ist; es ist ja auch nicht von ungefähr, dass meine Karriere in diesen Jahren erst richtig in Gang kommt,

*Stockhausen hat 1955 gesagt: "Es wird nicht so bleiben, dass junge Pianisten bestenfalls Schönberg, Webern oder Messiaen an versteckten Orten spielen". Sie würden dem zustimmen und sagen, dass sich bis 1990 schon einiges gebessert hat?*

Ja; die Moderne hat ja ein ganz neues Repertoire für mittelgroße Ensembles geschaffen, also wie "die reihe" in Wien, "Ensemble modern" in Frankfurt und viele andere, als Vorreiter natürlich die "London Sinfonietta". Sie sehen daran das Interesse an Neuer Musik, denn diese Ensembles entstanden, um Neue Musik zu spielen.

*Aber das Klavier für sich ist demgegenüber doch noch im Hintergrund.*

Ja, das stimmt. Diese Ensembles haben zwar alle auch ihre Pianisten, da ja in vielen Werken das Klavier eine große Rolle spielt, aber mit der Neuen Musik am Klavier solo ist es wieder ein bisschen anders, weil hier die Komplexität eine große Rolle spielt. Ligeti oder Messiaen scheinen, zumindest wenn man das zum *ersten Mal sieht*, wahnsinnig schwer zu sein - und wir haben zwar eine aufgeschlossene, aber auch eine bequeme Jugend, darüber darf man nicht hinwegsehen. Aber es gibt da Möglichkeiten einzusteigen.

*Damit wären wir bei der Pädagogik und den Hürden, die hier zu bewältigen sind.*

Bei mir ist Impressionismus Pflichtprogramm, dann gibt es in Messiaens "Vingt regards.." Stücke, die nicht so schwer sind. Ich zwingt die Leute aber nicht dazu Neue Musik zu spielen, sie müssen allgemein sehr viel bei mir lernen. Man muss ja auch ein Brahms-Intermezzo phrasieren können, oder eine Beethoven-Sonate - und das ist nach wie vor das Zentrum der Klavierausbildung,

weil ich meine, dass man da Grundprinzipien lernen kann, die einen Grundstock bilden, mit dem man dann auch mit der Musik des 20. Jahrhunderts umgehen kann. Ich bin z. B. nicht der Ansicht, dass man für Musik des 20. Jahrhunderts eine spezielle Übe-Technik braucht.

*Auch hier gilt also die vorhin genannte These "ich bin kein Spezialist". Sie bilden dementsprechend Ihre Schüler auch nicht in eine bestimmte Richtung hin aus.*

Nein, das hielte ich für ganz verfehlt. Das, was ich steuere, ist, dass der Schüler auch Dinge lernt, für die er sich erstmal weniger interessiert, und das geht quer durch die Jahrhunderte. Ich denke, in der Ausbildung sollte man alles zumindest kennen lernen, alle Richtungen in wenigstens einem repräsentativen Werk studiert haben, um die Techniken, die Gedanken, die dahinter stehen, zu verstehen. Wenn ich Schumann spiele, muss ich etwas über die Romantik auch als "intellektuelle" Zeit wissen; ich verweise die Studenten auch auf Bücher, oder schicke sie ins Museum. Ich sprach eingangs über die Schwierigkeiten, mit einer abstrakten Partitur bzw. Notenschrift umzugehen. Wenn man herausfinden möchte, was das auf dem Papier zu bedeuten haben mag, dann muss man auch wissen, wie dieser Mensch gedacht hat. Ich finde es z. B. hochinteressant, Komponisten-Biographien oder -Briefe zu lesen.

*Und das halten Sie für ebenso wichtig wie die analytische Betrachtung, die thematische Entwicklung eines Werkes?*

Nein, das wichtigste ist schon, dass man mit dem musikalischen Material selbst zurechtkommt. Das Umfeld ist nur das zweitwichtigste. Analytische Betrachtung läuft bei mir auf zwei verschiedenen Schienen ab: es gibt die rein musikwissenschaftliche Analyse, die sich mit motivischen Strukturen und mit formalen Verhältnissen beschäftigt. Dann betreibe ich etwas, das ich so gerne als Interpretationsanalyse bezeichne; der Akzent liegt hier mehr in Richtung Klang und seiner Polyphonie.

*Welche Rolle spielt sowohl in ihrer eigenen Biographie als auch im Unterrichten Ihrer Schüler die Wettbewerbs-Mühle, durch die man gehen kann, oder auch nicht?*

Ich mag Wettbewerbe nicht - obwohl ich ab und zu in einigen Jurys sitze. Ich selbst habe als Wettbewerbskandidat ganz schlechte Erfahrungen gemacht, weil meine Entwicklung zu sehr im Zick-Zack verlaufen ist und ich damals nie alle fünf Epochen gleich ordentlich parat hatte. Man kann sich natürlich fragen, ob ein junger Mensch von zwanzig Jahren schon so fertig sein soll, dass er in allen Aspekten runde Ergebnisse liefert. Entweder, er ist ein Genie, dann braucht er keine Wettbewerbe, oder er ist zu früh abgeklärt. Wettbewerbe können testen, ob einer ordentlich Klavier spielt - aber die Betonung liegt auf ordentlich.

Es gibt heute mehr Pianisten, aber auch mehr Möglichkeiten zu spielen; das Gedränge ist nicht größer geworden. Ich selbst habe Wettbewerbe immer für unter meiner Würde erachtet, fand es einfach furchtbar. Das hat mir sicher geschadet.

*Aber Sie haben es so auch geschafft. Es hat Sie doch höchstens retardiert.*

Retardiert, und die Dinge nicht leichter gemacht. Aber inzwischen finde ich das auch ganz richtig. Bei mir hat sich ja dann ergeben, dass meine speziellen Interessen sich auch als "Marktlücken" erwiesen haben.

*Dieser Bedarf, etwa an Skrjabin, für den Sie ja der einzelne Vorkämpfer waren, hat sich aber doch erst im Laufe der Zeit entwickelt?*

Richtig, da bin ich auch ein bisschen stolz darauf, dass es ein paar Werke gibt, die auch durch meinen Einsatz herumgekommen sind - Skrjabin, Ligeti, auch Villa-Lobos; Messiaen hat mich zwar nicht "gebraucht", aber ich habe doch seine Stücke an Orten gespielt, wo man sie noch nicht kannte. Das freut mich, und andererseits ist es auch gut für mich gewesen - eine Wechselbeziehung, die ich als sehr glücklich ansehe. Ich denke, bei der Pädagogik ist das wie bei der Kindererziehung: man kann sich den Mund fusselig reden und es ist alles völlig witzlos, wenn man es nicht selbst vorleben kann. Ich glaube, diese Vorbildfunktion ist sehr wichtig. So kann beispielsweise der Einsatz des Lehrers für wenig bekannte Werke einem jungen Menschen Mut machen, sich ebenso für Werke, die ihm wichtig sind, einzusetzen. Wichtig ist die Überzeugung - und deshalb ist auch ein karrierebedachtes Nutzen von "Marktlücken" nicht erfolgversprechend. Das Konzertpodium ist doch ein ziemlich unbestechlicher Prüfstein dafür, ob ein Werk um seiner selbst willen oder im Dienste von Profilierungsstreben gespielt wird.

*Wie groß sind die so wichtigen Begegnungsmöglichkeiten von Jungpianisten mit Komponisten heute?*

Das kommt natürlich ganz auf die Einzelinitiativen an und ist daher sehr unterschiedlich. Ich studiere z. B. immer wieder mit meinen Schülern neue Stücke von Kompositionsstudenten ein, die dann im nächsten Komponisten-Konzert aufgeführt werden. Hier darf es keine Berührungängste geben und ich habe damit gute Erfahrungen gemacht. In Hamburg gibt es da eine gute Tradition von Zusammenarbeit zwischen den einzelnen Abteilungen der Hochschule dank György Ligeti und Diether de la Motte, der ja jetzt in Wien lehrt.

*Und was halten Sie davon, dass man dieses "kontaktfreudige" Klima auch aufs Konzert überträgt, also Gespräche mit dem Komponisten, Erläuterungen zum Werk etc. mit einbezieht?*

Ich finde das im Prinzip interessant. Es gibt mehrere Möglichkeiten, so etwas zu machen. Die erste, und mir eigentlich liebste, ist, dass ein wirklich gutes Programmheft vorliegt, das man übrigens - die Idee kommt mir gerade - schon beim Kartenkauf mitkaufen könnte, um sich auf das Konzert vorbereiten zu können.

Beim Gesprächskonzert finde ich es persönlich schwierig, gleichzeitig spielend und sprechend aufzutreten. Die Konzentration ist eine andere, wenn man spielt oder wenn man spricht. Die Gefahr ist sehr groß, dass man ins Populär-Feuilletonistische abrutscht.

Ebenso kann die Konzentration auf ein Stück, das Sich-Einlassen auf ein Konzert dadurch gestört werden, dass zwischendurch gesprochen wird.

Im Übrigen glaube ich, dass man auch Musik, die man nicht versteht, sehr intensiv erleben kann. Ich habe selbst diese Erfahrung gemacht. Ligetis Klavierkonzert ist ein Stück, das ich vielleicht zwanzigmal gespielt habe, aber ich würde lügen, wenn ich behauptete, ich hätte es zu hundert Prozent verstanden. Erlebnisfähigkeit ist wichtig, und die kann auch durch Halbbildung gestört werden. Am liebsten sind mir natürlich die Leute, die soviel Ahnung haben, dass sie alles verstehen, und trotzdem erlebnisfähig sind, beispielsweise jemand wie Alfred Brendel. Der Wert von Informationen kann also zweischneidig sein. Die Gefahr des Entertainment ist groß, und man ist da schon halb im Fernsehen, was bewusst abwertend gemeint ist, denn meine diesbezüglichen Erfahrungen sind sehr negativ.

Ich bestehe auf dem Einsatz des Zuhörers, ich bin kein Unterhalter für Leute, die dasitzen und sich nur zurücklehnen wollen. Ich halte es für wichtig, sich von einem Konzert oder einer Operaufführung "gefangen-nehmen zu lassen". Ich selbst habe als junger, studentischer Zuhörer, der fast jeden Abend im Konzert war, diese Erfahrung in Abenden mit Richter, Gilels, dem jungen Ashkenazy, dem alten Horowitz gemacht und fand es faszinierend, dass diese Künstler einen nicht haben weglaufen lassen. "Einstein on the beach" war - aus einem anderen Bereich - für mich auch in dieser Weise faszinierend; ich war sozusagen fünf Stunden dem Alltag entrückt, ein Erlebnis, das mir sonst nur in "Boris" oder "Wozzeck" widerfährt.

Aber ich denke, das kann man auch haben, wenn man jemandem zuhört, der einen anstrengt. Diese Art von Erlebnis wird durch ein Gespräch gestört, das ist dann der populistische "Künstler zum Anfassen"; das kommt einer Verweltlichung gleich, die dieses subjektive oder transzendente Musikerlebnis nur behindern kann. Der Weg der Popularisierung ist sicher nicht der richtige.

*Sie haben sicher sehr recht mit der Gefahr der Zerstörung eines transzendentalen Musikerlebnisses. Aber auf der anderen Seite macht man doch sehr gute Erfahrungen mit Gesprächen, die ein Umfeld für ein Konzert vorbereiten, wie es beispielsweise bei "Wien modern" geschah. Wahrscheinlich ist es besser, Gespräche um ein Konzert herum, als in dieses hinein zu packen.*

Ja, damit habe ich sehr gute Erfahrungen gemacht - mit Diskussionen oder Vorträgen um ein Konzert, oder ab und zu auch mit dem Gespräch nach dem Konzert.

*Zusammenfassend würden Sie schon sagen, dass verschiedene Arten von "flankierenden Maßnahmen" wie kluge Programmzusammenstellungen und Programmhefte, zusätzliche Gesprächsveranstaltungen, sinnvolles Einbeziehen in ein Festival u. a. stattfinden müssen, um bessere Aufführungsgegebenheiten zu schaffen?*

Ja, denn das "Konzept Donaueschingen" ist für mich tot. Ein Festival nur mit Uraufführungen finde ich rasend langweilig, denn es gibt einfach nicht genügend gute Uraufführungen in einem Jahr, um sie sozusagen als geballte Ladung zu hören. Das Konzept von "Wien modern" hingegen halte ich für sehr gut, und die Resonanz war ja fantastisch; im Moment ist Wien, was die Aufführungen Neuer Musik anbelangt, dem, was in München oder Hamburg passiert, haushoch überlegen. Das Geheimnis des Konzepts liegt da auch in der Breite des Spektrums; ich sehe nicht ein, warum ein Festival moderner Musik nicht das ganze 20. Jahrhundert umfassen sollte. Die Klavierkonzerte von Bartók beispielsweise halte ich in ihrer Kompromisslosigkeit nach wie vor für höchst aktuell, für moderner als die Klavierkonzerte mancher junger Komponisten. Warum soll man sich dieser Vielfalt berauben?