

NELSON GOERNER

FOTOS: JEAN-BAPTISTE MILLOT

Aufgewachsen ist Goerner in San Pedro, einem Städtchen in der Nähe von Buenos Aires. Noch bevor er drei Jahre alt war, brachte er sich als Wunderkind selbst das Lesen und Schreiben bei. Mit 17 Jahren spielte er vor Martha Argerich und erhielt mit ihrer Hilfe ein Stipendium in Europa. Auf ihren Rat hin ging er zur weiteren Ausbildung zu der schon damals legendären Maria Tipo. Er gewann den Concours de Genève und übernahm schließlich sogar Maria Tipos Klasse am Genfer Konservatorium. Auf Einladung von Daniel Barenboim gab er in jüngster Zeit auch zwei Jahre Unterricht an dessen Barenboim-Said-Akademie in Berlin, aber der Fokus von Nelson Goerner liegt vor allem im Konzertieren, und darauf darf das Publikum sich freuen.

Maria Tipo war in Argentinien nicht eine Unbekannte.

„Nein, sie war eine Ikone und spielte überall, nicht nur in Buenos Aires. Als ich meine Aufnahmeprüfung in Genf machte, hatte ich gleich das Gefühl, dass etwas Unglaubliches auf mich wartete.“

Sie war als Lehrerin sehr anspruchsvoll.

(lacht) „Sehr, bei allen Schülern flossen schon einmal die Tränen. Sie war enorm kritisch, auch sich selbst gegenüber, und war selten zufrieden mit ihrem Spiel. Sie unterrichtete sehr gern, vergaß nie eine Verabredung. Wir verbrachten viel Zeit zusammen, und sie sorgte wirklich für ihre Schüler. Nachdem sie selbst stundenlang unterrichtet hatte, machte sie sich selbst noch ans Üben.“

Tiefe enthüllt

Nelson Goerner ist eine Art „weißer Rabe“ auf der Konzertbühne. Jedes seiner Konzerte ist ein außergewöhnliches Erlebnis. Seine jüngsten CDs mit großen Werken von Brahms, Godowski und Paderewski sind schlichtweg atemberaubend. Wir haben ihn in Groningen zu einem Gespräch über die Aufnahmen getroffen, über die Sicht auf seine Kunst und über Maria Tipo, bei der er studierte.



Großzügig wie sie war, überließ sie mir eines ihrer Konzerte, weil ich trotz des prestigeträchtigen Wettbewerbs in Genf erst wenig Auftrittsmöglichkeiten hatte. Meine Karriere kam langsam in Gang. Sie wusste, dass es lange dauern würde, bevor ich ein wichtiges Engagement in Italien erhielt, und deshalb durfte ich an ihrer Stelle spielen.“

Ganz anders als die Dozenten, die ihren Schülern sogar noch Konzerte abspenstig machen.

„Ja, das möchte ich betonen. Sie erschien bei dem Konzert, ließ auch beim Veranstalter durchblicken, dass sie nicht wegen eines besseren Engagements abgesagt hätte oder dass sie es loswerden wollte. Das war ein ganz außergewöhnliches Verhalten. Ich spielte die Hammerklaviersonate von Beethoven. Sie war sehr genau bei der Struktur, dem Zusammenhang und dem dynamischen Aufbau der Fuge. Es durfte vor allem nicht wie ein Stunt klingen. Sie war eine sehr natürliche Pianistin, schon allein sie spielen zu sehen, war eine Lehrstunde für sich. Sie hatte ein unglaubliches Legato, wie das von einem großen Sänger, und ihr Pedalgebrauch war ganz außergewöhnlich, alle Kritiker schrieben darüber. Sie mischte Klänge auf magische Weise, sehr unorthodox.“ Man muss die Tasten streicheln, wie ihre Mutter immer sagte, Ersilia Cavallo, die zunächst bei einem Rubinstein-Schüler studierte und später bei Busoni. Ihr Klang war nie hart oder aggressiv, so wie man es heute so häufig hört, und das ist unausstehlich. Hören Sie sich einmal ihre Scarlatti-Aufnahmen an, die sie 1955 auf einen Schlag berühmt machten. So verfeinert, es sind wirklich Tänze, und sie imitiert das Cembalo nicht, gebraucht aber die Möglichkeiten des Klaviers in Gänze, mit Geschmack, Charakter und Vorstellungskraft. Jede Sonate hat ihren eigenen Charakter.“

Als ich gestern ihren Proben lauschen durfte, fiel mir auf, wie Sie an den Klangverhältnissen in einem Akkord arbeiten, zwischen Melodie, Bass und Mittelstimmen.

„Ja, es ist schwierig, einen Akkord zum Singen zu bringen, die Balance zwischen den verschiedenen Stimmen ist so wichtig, man trainiert seine Finger, aber mehr noch seine Ohren. Schließlich kann man dann auch auf einem mittelmäßigen Klavier Unglaubliches vollbringen, und diese Sensibilität für Klang versuche ich auch bei meinen Schülern zu entwickeln.“

Auf ihren letzten CDs sind Stücke von Paderewski, Godowski und Brahms. Fühlen Sie den Pianisten hinter dem Komponisten?

„Immer, und vor allem bei Pianisten wie Godowski mit einer solch allumfassenden Technik. Auch Paderewski war ein sagenhafter Pianist. Seine Aufnahme seines eigenen Nocturne op. 16 Nr. 4, das ich auch aufgenommen habe, ist unglaublich, aber auch La leggerezza von Liszt und die f-Moll-Variationen von Haydn bewundere ich sehr, genau wie beispielsweise die Ballade von Grieg und Etüden von Chopin, gespielt von Godowski.“

Sie sagen, dass Godowski bei Aufnahmen immer nervös war.

„Ja, wir haben von ihm leider keine Aufnahme in großer Form, aber das gilt für viele Künstler. Ich habe Arthur Rubinstein nie live gehört, aber einige Live-Aufnahmen geben einen Eindruck davon, wie er in Wirklichkeit klang, und diese Unmittelbarkeit fehlt mir doch ein wenig auf seinen Studioaufnahmen.“

Deshalb ist die kürzlich entdeckte Aufnahme von Rachmaninow auch so umwerfend.

„Genau, er war sich nicht bewusst, dass er aufgenommen wurde. Denn der Gedanke, dass etwas für die Ewigkeit gemacht wurde, machte auch ihn nervös. Aber eine Aufnahme ist nur eine Momentaufnahme in deiner Entwicklung.“

Deshalb spielen Sie das Programm einer CD zunächst im Konzert?

„Unbedingt, das ist essentiell, nicht umgekehrt, um einfacher CDs zu verkaufen! Eine CD ist das Ergebnis eines langen Prozesses des Studiums, schauen nach der Bedeutung jeder einzelnen Note, ein Prozess, der auch in Konzerten weitergeht, wo sich, wenn man sich auf der Bühne frei fühlt, vieles offenbart, was man daheim in seinem Musikzimmer nicht entdeckt. Nur so geht es. Mit der dritten Sonate von Brahms lebe ich schon seit 25 Jahren, mein halbes Leben. Das ist ein so unglaubliches Stück, da steckt alles drin, Kraft, Zärtlichkeit, Dramatik, jugendlicher Optimismus. Brahms war noch jung, aber schon im Besitz all seiner Fähigkeiten. Zudem ist er auch sehr originell für seine Zeit.“

Und doch ist nicht jede Aufnahme das Ergebnis eines so langen Prozesses.

„Nein, die Variationen und Fuge über ein eigenes Thema von Paderewski spielte ich auf Bitten des Chopin-Instituts, in dessen Beirat ich sitze, und es war Liebe auf den ersten Blick. Ich spiele das Klavierkonzert von Paderewski mit großem Vergnügen, aber die Variationen sind tiefergehend, in gewissem Sinne obskur, psychologisch sehr vielschichtig, und die Fuge ist grandios. Die Leute sehen Paderewski als Miniaturist, aber dies ist etwas vollkommen anderes. Ich hoffe, auf bescheidene Weise etwas zur Bekanntheit dieser Variationen beizutragen.“

Und das Gefühl von Freiheit während eines Konzerts?

„Ja, das suche ich auch im Studio, aber das ist sehr schwierig, denn während eines Konzerts teilt man die Musik mit Hunderten von Menschen. Dieses Gefühl ist sehr speziell. Deshalb mache ich auch so viele Live-Aufnahmen wie möglich. Im Studio ist man mehr auf der Suche nach einem Ideal.“

Gibt es das denn?

„Zu einem gewissen Zeitpunkt schon, aber die Idee davon entwickelt sich fortwährend weiter, und deshalb höre ich auch nicht gern meine eigenen Aufnahmen an.“



Nelson Goerner und Martha Argerich

„Ich lebe schon
25 Jahre mit der
dritten Sonate
von Brahms.“

NELSON GOERNER

Gestern bei der Probe fiel mir auf, wie eine einzige Note die Struktur eines Stückes verdeutlichen kann und unerwartete Dimensionen entstehen.

„Das habe ich von den großen Pianisten gelernt, wie Josef Hofmann und Ignaz Friedman. Sie legen auf eine so unmittelbar erkennbare Weise den psychologischen Inhalt der Musik frei, ohne ihre Persönlichkeit zu verlieren und ohne ihr eigenes Ego in den Vordergrund zu stellen. Ich hörte erst kürzlich Josef Hofmann mit der vierten Ballade von Chopin. So extrem, persönlich und überwältigend, von einer dämonischen Kraft, mit einer intensiven Lyrik, und vollkommen im Geiste von Chopin. Erst neulich war mir sein Schüler, Shura Cherkassky, darin ein Vorbild.“

Brahms' Paganini-Variationen in einem Konzert zu spielen betrachten viele als Wagnis.

(lacht) „Das ist es auch. Sie sind berüchtigt schwer, aber ihre Virtuosität ist nicht die von Liszt, der, im besten Sinne des Wortes, auch ein Performer war. Der macht einige Konzessionen an den Geschmack dieser Zeit, in der das Klavier seinen Platz als König der Instrumente eroberte. Ich bin absolut gegen die noch oft gehörte Auffassung, dass Liszt oberflächlich gewesen wäre, aber leider wählen noch viele Pianisten die oberflächliche Virtuosität.“

Mit Rachmaninow ist es eigentlich dasselbe.

„Das dritte Konzert darf man nicht spielen wie eine große Show. Hören Sie sich Rachmaninow selbst an, er hat so viel Grandeur, und es ist so nobel, so reich und auch so emotional. Er zeigt niemals seine Technik um der Technik willen. Man kann sein Vorbild unmöglich negieren.“

Sie halten nichts von großem Aufwand.

„Ich habe gelernt, das vollkommen zu vermeiden, ein sehr wichtiger Punkt, denn das hält einen von der wirklichen Bedeutung der Musik fern, und man sieht das auch bei den wirklich großen Pianisten, sie tun nichts, um das Publikum zu verführen, mit einer großen Geste beispielsweise. Wenn man das macht, ist man mehr mit sich selbst beschäftigt und weniger mit der Musik. Bewusst oder unbewusst, beides ist schlecht. Ich sehe das auch als eine Aufgabe für mich als Lehrer, echte Talente darauf hinzuweisen. Man muss sich der Musik von innen heraus annähern, ich setze nichts von außen her fest. Das bleibt eine ewige Suche, sonst wird man zur Kopie seiner selbst.“

ERIC SCHOONES

Die neuen CD's

von Nelson Goerner werden auf den Seiten 93 und 95 besprochen.

www.nelsongoerner.com