

„Ich beobachte, daß man mit der Inszenierung des Wunderkinds immer noch riesige Mengen von Geld machen kann und viele Talente ruiniert“, sagt Pierre-Laurent Aimard in seinem singenden Deutsch. Es gibt ihn doch: den Franzosen, der aus freien Stücken deutsch spricht, den Musiker, der sich nicht scheut, im Interview in einer Fremdsprache Klartext zu reden. Pierre-Laurent Aimard ist ein Weltbürger, für den es selbstverständlich ist, wenn möglich, die Sprache jenes Landes zu sprechen, das er bereist. Er fühlt sich als Gast, der dem Gastgeber Respekt zollt, wenn er als Pianist in den Konzertsälen der westlichen Welt auftritt und immer häufiger auch als Moderator seiner Programme. Musik spricht zwar von Herz zu Herz, aber auch von Kultur zu Kultur und muß – davon ist Pierre-Laurent Aimard überzeugt – vermittelt werden: „Das Publikum, das sich für klassische Musik interessiert, ist im Grunde genommen äußerst konservativ. Aber wenn es einem gelingt, mit ihm in Kontakt zu kommen, kann man auch auf eine große Neugier stoßen“, sagt er in charmanter Zurückhaltung, die er, wenn nötig, auch aufgeben kann: „Wenn man sich die Zeit nimmt, die fremde Sprache Neuer Musik zu erklären, kann man das Publikum sehr dafür gewinnen. Übrigens viel leichter, als es bei professionellen Musikern der Fall ist, deren Ressentiments in der Regel gefestigter sind.“ Hier spricht der Zeitgenosse, der dem Musikbetrieb, allem persönlichen Erfolg zum Trotz, kritisch gegenübersteht. Tastenlöwen interessieren ihn nicht, Starkult ist ihm fremd, in die „Hierarchie unter den großen Solisten“ will er sich nicht einreihen. Er selbst war einst Preisträger und mit zwölf Jahren einer der jüngsten Studienanfänger des Conservatoire Supérieur in Paris, in einer Zeit, in der man noch abgeschirmt groß werden konnte. Heute setzt der Markt auf die kurzfristige Verwertbarkeit des Erfolgs, Durststrecken, wie sie jede Musikerbiographie kennt, darf es nicht geben. Kaum jemand spricht über die Folgen der narzißtischen Konditionierung, selten wird an das Tabu der Einsamkeit gerührt. „Deshalb wollte ich vermeiden, nur Solist zu sein. Die Einsamkeit war für mich katastrophal, ich wollte immer auch mit anderen zusammenspielen.“

Pierre-Laurent Aimard ist 1957 in Lyon geboren und wächst in einer katholischen Familie auf, in der man den Kanon von Religion und Kultur gleichermaßen pflegt. Das

Klavier ist nicht Selbstzweck, sagt er, sondern „nur eine Gelegenheit, um die Musik zu umarmen“. Nie ist es die Technik, der Widerstand des Instruments, was er überwinden will. Mit zwölf Jahren begegnet der hochbegabte Junge, der es sich und anderen verbietet, ein Wunderkind zu werden, den wesentlichsten Persönlichkeiten seiner musikalischen Adoleszenz: Bei der Pianistin und Pädagogin Yvonne Loriod studiert er in Paris Schlüsselwerke wie Claude Debussys *Images* oder Isaac Albéniz' *Iberia*. Dabei lernt er auch den Komponisten Olivier Messiaen kennen, den Ehemann von Yvonne Loriod. „Ich habe der großen Dame des Klaviers sehr viel zu verdanken. Sie bot mir die Chance, daß Messiaens Musik wie eine Muttersprache für mich wurde. Beide hatten eine ungeheuer große Illumination. Messiaen war ein sehr berührender Mensch, sehr naiv im besten Sinne, erfüllt von seiner eigenen Musik und seinem Glauben. Seine unabhängige Haltung, seine Disponibilität für Musik wie für Menschen waren für mich prägend.“ Zwischen Messiaen und dem jungen Pianisten gibt es mehr als nur die Musik als Anknüpfungspunkt. Messiaen war nach eigener Aussage unerschütterlich, wenn auch auf eine sehr persönliche Weise katholisch. Bis zu seinem Tod im Jahr 1992 war er Titularorganist an der Kirche Sainte-Trinité in Paris. Aimard sagt von sich, daß er in seiner Pubertät sehr viel in der Bibel gelesen und damals mit ebenso religiösem Eifer Richard Wagners Musik gehört habe. Die Erfahrung mit langen Werken wie Wagners *Ring* habe ihn außerdem für die mentale Kondition sensibilisiert, die man für einen kapitalen Klavierzyklus wie etwa Messiaens *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* braucht.

Die Laufbahn als Pianist ist nicht eindeutig vorgezeichnet, für ihn steht auch zur Diskussion, in ein Kloster einzutreten. „Ich habe mehrmals Sinnkrisen erlebt, meine bisher größte mit 26 Jahren. Das war der Moment, die wichtigen Fragen auf den Tisch zu legen. Will ich wirklich mit Musik durchs Leben? Ich ging nochmals ganz an den Anfang zurück und versuchte, eine Verbindung zum Klavier zu bekommen.“ Klavierspielen ist

auch Arbeit mit dem eigenen Körper, ist Auseinandersetzung mit der begrenzten Körperlichkeit. „Mit welcher Energie spiele ich das, wie werde ich so flexibel in der Verbindung zum Instrument, daß ich den unterschiedlichen Stilen gerecht werde und nicht nur einen Klang habe, sondern ganz viele?“ Pierre-Laurent Aimard entdeckt damals die japanische Bewegungskunst und beginnt sich Kinomichi anzueignen, eine Weiterentwicklung von Aikido, das den Atemfluß und den Energieaustausch mit dem Gegenüber ins Zentrum stellt, Kontakt statt Konfrontation mit dem Partner sucht. „Mit dieser Erfahrung hatte ich dann meine Wiedergeburt am Klavier“, sagt der Pianist, der Musik als Interaktion versteht. Dabei will er nicht nur Emotionen vermitteln, sondern auch Informationen, nicht zuletzt „historische“. Auch das verbindet den Interpreten mit einem Komponisten wie Messiaen, der seine bisweilen mystisch-romantisch geprägte Tonsprache mit einer vielschichtigen ametrischen Rhythmik und einer ebensolchen modalen Harmonik versah, der in seiner spirituell ausgerichteten Musik Fenster für Vergangenes und Zukünftiges öffnete. 1944 griff er in *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* das Erbe von Liszt, Debussy und Albéniz auf und nahm im Umgang mit Parametern wie Tonvorrat und Dynamik vorweg, was Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen nach 1945 zu entwickeln begannen.

Die meisten Interpreten bewegen sich, wenn überhaupt, von der Alten zur Neuen Musik hin, bei Pierre-Laurent Aimard verhält es sich umgekehrt. Sein Weg führte in einem ersten Schritt zur zeitgenössischen Musik und in einem zweiten wieder zurück zum traditionellen Repertoire. Er erinnert sich, Arnold Schönbergs *Sechs kleinen Klavierstücken op. 19* mit sieben Jahren erstmals begegnet zu sein, und dankt es noch heute seiner ersten Klavierlehrerin, die ihn Neue Musik spielen ließ. Anders Maria Curcio, eine Meisterschülerin des komponierenden Pianisten Artur Schnabel, die ihm nach dem Studienabschluß das unaufgeregte Rubatospiel des ausgehenden 19. Jahrhunderts und das entsprechende Repertoire vermittelte. Selbstverständlich interessiere ihn auch der Erard-Flügel dieser Zeit, sagt Pierre-Laurent Aimard, der inzwischen in einem Dirigenten wie Nikolaus Harnoncourt einen Partner für die Klavier-

musik Beethovens und auch Dvořáks gefunden hat. „Es wäre dumm, für Monsieur Harmoncourt Ligeti zu spielen“, überlegte er sich vor dem ersten Rendezvous mit dem berühmten Dirigenten der Alten Musik, „also habe ich eine Beethoven-Sonate vorgetragen.“ Wie kaum ein anderer Pianist spannt er sein Repertoire von der Vergangenheit bis in die unmittelbare Gegenwart und gesteht, daß der Kontakt zu lebenden Komponisten „geradezu eine Obsession“ ist, „denn die großen Komponisten sind zweifellos die interessantesten Menschen im Musikleben“. Und auch die anspruchsvollsten, verliefen doch seine achtzehnjährige Zusammenarbeit mit Pierre Boulez und die noch längere Arbeitsbeziehung und Freundschaft mit György Ligeti keineswegs nur reibungslos.

Als Pierre Boulez 1976 in Paris das Ensemble Intercontemporain gründet, ist auch der neunzehnjährige Aimard dabei, der dem Maître und seiner Institution lange Jahre als „guter Soldat“ erhalten bleibt. Das Verhältnis ist kein einfaches. „Die Strahlkraft war riesig, fast unerträglich. Als ich einmal nach einer Probe nach Hause kam, habe ich nur noch geweint. Ein junger Mensch wie ich hätte sich schützen müssen, um seine eigene Welt, seine eigene Sensibilität zu erhalten.“ Nur: Wenn sich Pierre-Laurent Aimard entscheidet, dabeizusein, dann mit Haut und Haar: „Das ist meine Haltung. Ich habe alles gegeben.“ Pierre Boulez war bis in die neunziger Jahre der einflußreichste Musiker Frankreichs, der den Großteil von Geldern der öffentlichen Hand für die zeitgenössische Musik an das IRCAM in Paris zu binden wußte. Eine Machtkonzentration wie diese ist historisch bedingt: Frankreich ist stolz auf die Renommierprojekte in der Hauptstadt und wollte sich bis vor kurzem nicht mit den Folgen zentralistischer ausgerichteter Förderung befassen. Aimard gehört zu den Gewinnern dieser Politik, ohne sie kritiklos hinzunehmen. „Gewiß“, sagt er, „Boulez ist komplex. Weil er mehrere Funktionen hat: Komponist, Dirigent, Intellektueller, früher auch Leiter von Institutionen. Dabei ist mir sein Genie als Komponist wichtiger als das Genie des Dirigenten.“ Ganz anders steht er zu György Ligeti – „die vielleicht wichtigste musikalische Verbindung in meinem Leben“.

Ligeti verfügte nie über einen Machtradius wie sein französischer Kollege und mußte als Jude zunächst vor den Nationalsozialisten, später vor den Kommunisten fliehen und fing 1957 in Köln von vorn an: als freier Mitarbeiter im elektronischen Studio des Westdeutschen Rundfunks. „Herr Ligeti ist sehr anders als Herr Boulez, weil er keine institutionelle Verantwortung trägt. Deswegen kann er sehr direkt sagen oder machen, was er denkt“, meint Pierre-Laurent Aimard, der sich Ligetis Klaviermusik nach eigener Aussage erkämpfen mußte und heute der bedeutendste Interpret dieses Werks ist. „Ligeti erwartet sehr viel von seinen Interpreten“, sagt er diplomatisch und weist auf die Perfektionsansprüche des Komponisten hin, der sehr genaue klangliche Vorstellungen von dem hat, was er zu Papier bringt, und sich erlaubt, was andere Komponisten sich verbieten: sich in die Freiheit des Interpreten einzumischen. In den Jahren der Gesamtaufnahme von Ligetis Musik kam es mehrmals zum Bruch, der Dirigent Esa-Pekka Salonen etwa resignierte. Ligetis Pianist hingegen ist geblieben, hat Erfahrungen mit dem *Klavierkonzert* und den stetig wachsenden *Etüden* gesammelt, die in ihrer Klangsinnlichkeit zum Faszinierendsten gehören, was das Klavierrepertoire zu bieten hat. Zudem knüpfen die *Etüden* an der kritisch-europäischen Tradition an, in deren „Verkettung“ sich Ligeti selbst sieht. Er hat sich einerseits mit außereuropäischen Musiktraditionen beschäftigt und ist andererseits begeistert von den Godowsky-Bearbeitungen der Chopin-*Etüden*, die ihn neben Debussy und Rachmaninow ebenfalls beeinflusst hätten. „Ich glaube nicht, daß die Musik am Nullpunkt anfangen muß“, betont Ligeti, drei Komponisten hätten dies getan – Cage, Stockhausen, Xenakis – und behauptet: „Was bisher war, zählt nicht.“ Dem widerspricht Ligeti: „Es gibt eine Kontinuität der Geschichte.“ Das ist eine Aussage, wie sie auch von Pierre-Laurent Aimard stammen könnte, der in Ligeti einen Seelenverwandten gefunden hat.

Pierre-Laurent Aimard kommt auf die Vermittlung zurück, die er für zentral hält. Er unterrichtet vorzugsweise junge Menschen, die Mentoren brauchen, um zu sich selbst zu finden. Er weiß, daß das Prinzip „Meister und Schüler“ gesellschaftlich ausgedient hat, aber in den Köpfen nach wie vor gegenwärtig ist. „Man kann jemanden sehr lieben und muß trotzdem andere Perspektiven ent-

wickeln“, sagt der Musiker, der auch Pädagoge ist. Der klassische Musikbetrieb konserviert Menschenbilder, die überholt sind, und generiert Musiker, die über wenig Autonomie verfügen. Ausnahmen gibt es, sie melden sich nicht selten bei Pierre-Laurent Aimard, der eine untypische Laufbahn vorzuweisen hat und dessen Erfolg sich erst vor zehn Jahren, Mitte Dreißig, einzustellen begann. Der Pianist ist ein stiller Star geblieben, der seinen Glanz auch mit anderen teilt. Zum Beispiel mit der 1973 geborenen Pianistin Tamara Stefanovich aus Belgrad, die an der Musikhochschule Köln bei ihm studierte und erstmals 2003 mit ihm zusammen auftrat. Sie bestritten damals die Geburtstags-tournee für György Ligeti und feierten 2005 Pierre Boulez' achtzigsten Geburtstag, indem sie seine Klaviermusik integral aufführten. Aimard kommentierte launig das Marathonprogramm, das vor vollen Rängen gut vier Stunden dauerte. Die musikalische Interpretation war von visionärer Kraft, Tamara Stefanovich dem erfahrenen Pianisten ebenbürtig. Sie entwickelte dabei ein pianistisches Temperament, das überbordende Energie versprühte. Das Publikum, über die Maßen gefordert, nahm an einer musikalischen Partnerschaft teil, die über den Tag hinaus leuchtet: Selten hörte man die in Strukturen gebändigte Musik eines Boulez derart körperhaft gespielt, kaum ein zweites Mal wird man die Gelegenheit haben, eine Gesamtschau wie diese zu erleben.

Pierre-Laurent Aimard ist überzeugt, daß „Interpretation nicht nur mit Arbeit zu tun hat, sondern sehr viel mit der Konzeption des eigenen Lebens“. Er wünscht sich, die Integrität gegenüber Menschen und Werken hochzuhalten, den Prozeß niemals für beendet zu erklären: „Dann lieber keine Musik mehr.“ Davon kann nicht die Rede sein, wenn man ihn über den Glücksfall der achtziger Jahre erzählen hört, die dem Klavier neue Musik von Pierre Boulez, Elliott Carter, György Ligeti und Marco Stroppa bescherten. „Seit Bartók hat es so etwas nicht mehr gegeben“, sagt er mit Blick auf die überraschende Dichte dieser Jahre. „Diese Werke sind dabei, ins Repertoire zu kommen. Es ist wunderbar, in einem Meisterkurs einen jungen Pianisten aus Holland zu haben, der Ligetis erste sechs *Etüden* auswendig spielt. Das ist Leben.“