Ist Neugier wichtiger als Disziplin beim Üben, Nicolas Namoradze?

TL;DR: Mehr entdecken, bewusster üben

Die wichtigsten Erkenntnisse aus dem Gespräch mit Nicolas Namoradze:

- **Neugier statt starrer Vorgaben:** Ein grober Überblick über Repertoire und Termine hilft. Die tägliche Arbeit richtet sich jedoch danach, was musikalisch und körperlich tatsächlich gebraucht wird.
- **Kurz und häufig statt lang und selten:** Verteilte Übe-Einheiten, Pausen und wechselnde Stücke sind eine hilfreiche Strategie. Ein gelungener Durchlauf unmittelbar nach intensivem Üben bedeutet noch nicht, dass das Stück auch beim späteren Wiedereinstieg sicher abrufbar ist *(„Illusion of Mastery“)*.
- **Das Klangideal führt die Technik:** Die Frage „Wie würde meine ideale Interpretation ohne technische Grenzen klingen?“ schafft musikalische Prioritäten, ohne die Interpretation endgültig festzulegen.
- **Wirklich zuhören ist entscheidend:** Spielgefühl und tatsächliches Klangergebnis können auseinanderliegen. Aufmerksames Hören während des Spielens, Üben mit geschlossenen Augen und später auch Aufnahmen helfen, diese Lücke wahrzunehmen.
- **Verstehen stärkt das Gedächtnis:** Wer musikalische Zusammenhänge und kompositorische Entscheidungen nachvollzieht, merkt sich nicht nur eine Folge von Tönen, sondern eine sinnvolle Entwicklung.
- **Mentales Üben gehört dazu:** Musik innerlich hören, ganze Stücke gedanklich durchspielen und die Partitur abseits des Instruments studieren sind zentrale Bestandteile der beschriebenen Praxis – und der wichtigste Rat an das jüngere Ich.
- **Ein Werk ist nie endgültig fertig:** Übezimmer und Bühne beeinflussen einander. Auch vertrautes Repertoire bleibt durch neue Fragen, Klangfarben und Perspektiven lebendig.
- **Vorbereitung ermöglicht Freiheit:** Automatisierte technische Abläufe schaffen Aufmerksamkeit für Gestaltung und Spontaneität. Risikobereitschaft ersetzt gründliche Vorbereitung nicht.

Die erste Frage, mit der wir immer beginnen, lautet: Vervollständige bitte folgenden Satz. Üben bedeutet für dich …?

Oh, das wird eine lange Antwort! Aber Üben bedeutet für mich Atmen, in gewisser Weise sogar Leben. Für mich ist das Üben ein so wesentlicher Bestandteil dessen, was es bedeutet, Musiker zu sein.

In vielen Gesprächen mit Kolleginnen und Kollegen habe ich über die Jahre festgestellt, dass oft eine bestimmte Haltung vorherrscht: *„Ach, wenn ich doch einfach das fertige Ergebnis haben könnte! Wenn ich auf der Bühne so spielen könnte, wie ich es tue, ohne vorher all diese Stunden üben zu müssen, ohne Tag für Tag so viel Zeit mit meinem Instrument im Übezimmer zu verbringen.“*

Wir lieben die Musik, wir lieben diese Werke, wir lieben es, aufzutreten – aber das Üben selbst lieben wir eigentlich nicht.

Bei mir war das nie so. Der körperliche Kontakt mit dem Instrument war für mich schon immer unglaublich wichtig. Wenn er fehlt, fühle ich mich beinahe wie auf Entzug. Als wäre man an eine bestimmte Empfindung gewöhnt, fast wie an eine Droge, und plötzlich fehlt sie. Meine Hände beginnen regelrecht, den Kontakt mit dem Klavier zu vermissen.

Und der Übeprozess kann für mich so vieles sein: eine künstlerische Entdeckungsreise, eine Meditation, eine Möglichkeit, mich selbst besser kennenzulernen.

Ich empfinde das Üben deshalb nie als bloßes Wiederholen. Es ist vielmehr ein Prozess, in dem ich mein Verständnis immer weiter vertiefe und der Musik selbst, dem Komponisten und seiner Denkweise immer näherkomme.

Üben ist für dich also eher ein Prozess, eine bestimmte Geisteshaltung, als eine konkrete Methode oder ein Werkzeug. Du verstehst es tatsächlich eher als eine innere Haltung, oder?

Absolut. Tatsächlich genieße ich das Üben besonders dann, wenn ich nicht zielorientiert vorgehe. Wenn ich nicht denke: „Bis zu diesem Zeitpunkt muss ich das geschafft haben, und diese Seite muss jetzt wirklich perfekt sitzen.“

Solche Vorgaben können natürlich hilfreich sein, weil sie eine klare Richtung vorgeben. Aber viel lieber übe ich ohne Fristen und ohne dieses Gefühl, dass etwas jetzt unbedingt fertig werden muss. Stattdessen denke ich: „Gut, ich habe jetzt diese Zeit zur Verfügung. Mal sehen, wohin sie mich führt. Mal sehen, was passiert.“ Dieses Gefühl, etwas zu entdecken, macht mir viel mehr Spaß.

Als beispielsweise die Pandemie begann und wir keine Konzerte mehr hatten, habe ich das Üben tatsächlich sehr genossen. Denn plötzlich musste ich für nichts Bestimmtes üben. Ich habe einfach um des Übens willen geübt. Nicht, um mich auf irgendeinen konkreten Auftritt vorzubereiten, sondern schlicht, weil es mir Freude gemacht hat.

Ich musste keinem bestimmten Plan folgen. Ich musste kein bestimmtes Stück bis zu einem bestimmten Datum vorbereiten. Wenn ich wollte, konnte ich so viele unterschiedliche Werke spielen, wie ich Lust hatte. Schließlich musste ich nicht mehr abwägen, wie viel Zeit mir zur Verfügung stand und welches Repertoire ich vorbereiten musste. Also habe ich einfach 15 oder 20 Klavierkonzerte gleichzeitig gelernt – weil ich es konnte! Es gab keinerlei Einschränkungen. Und das hat unglaublich viel Spaß gemacht.

Für mich ist Üben deshalb am schönsten, wenn ich um des Übens selbst willen übe und nicht, um damit irgendeinen anderen Zweck zu erfüllen.

Das finde ich unglaublich interessant. Denn die meisten Musikerinnen und Musiker, mit denen ich bisher gesprochen habe, beantworten diese Frage ganz anders. Sie sind eher zielorientiert und haben das Gefühl, beim Üben ein Ziel verfolgen zu müssen. Sie beschreiben es nicht als Entdeckungsreise oder als die Geisteshaltung, von der du gerade sprichst. Das ist wirklich spannend.

Ich bin sicher, dass wir im Laufe unseres Gesprächs noch tiefer darauf eingehen werden. Gibt es eigentlich gerade Musik, die du in Dauerschleife hörst?

Es gibt bestimmte Stücke, die ich tatsächlich immer und immer wieder höre. Meistens hängen sie irgendwie mit den Projekten zusammen, an denen ich gerade arbeite.

Anfang dieses Jahres habe ich beispielsweise mein Beethoven-Album aufgenommen. Dabei habe ich allerdings nicht die Stücke gehört, die ich selbst eingespielt habe. Wenn ich ein Werk gerade übe oder aufführe, höre ich mir grundsätzlich keine Interpretationen anderer Musiker davon an.

Stattdessen habe ich mir immer wieder sämtliche späten Streichquartette von Beethoven angehört. Unterschiedliche Interpretationen, historische Aufnahmen und verschiedene Einspielungen desselben Quartetts. Nehmen wir zum Beispiel das Végh-Quartett: Es hat mehrere Aufnahmen beziehungsweise Einspielungszyklen dieser Werke gemacht.

Momentan tauche ich für einige Projekte im kommenden Jahr sehr intensiv in die Musik von Ravel ein. Deshalb höre ich immer wieder *Daphnis et Chloé*, sein Ballett, oder sein Streichquartett. Diese Werke begleiten mich dann wirklich über einen längeren Zeitraum.

Wenn ich ein bestimmtes Repertoire spiele, möchte ich grundsätzlich möglichst viel vom übrigen Schaffen des jeweiligen Komponisten kennenlernen. Am liebsten würde ich praktisch alles gehört haben, was er geschrieben hat, und sämtliche Wissenslücken schließen.

Dabei suche ich ganz bewusst auch nach weniger bekannten Werken. Denn gerade sie können ein interessantes neues Licht auf die Musik werfen, mit der ich mich selbst beschäftige. Je besser ich das Gesamtwerk eines Komponisten aus der

Vogelperspektive überblicke, desto besser verstehe ich auch die einzelnen Stücke, die ich spiele.

Entweder-Oder-Fragen

Ich habe ein paar Entweder-oder-Fragen vorbereitet, damit dich auch die Hörerinnen und Hörer kennenlernen können, die bisher noch nichts von dir gehört haben. Du hast einen Joker: Bei einer Frage darfst du die Antwort verweigern. Bei allen anderen bin ich sehr gespannt, wie du dich entscheidest. Morgens üben oder spätabends?

Morgens.

Bach oder Skrjabin?

Oh, das ist schwierig! Du hast ausgerechnet meine beiden Lieblingskomponisten ausgesucht! (Beide lachen.) Ich muss mich wohl für Bach entscheiden. Seine Musik ist universeller. Bach ist für mich einfach immer der König.

Kontrolle oder Neugier?

Neugier.

Kurz und häufig oder lang und selten?

Ganz allgemein? Oder aufs Üben bezogen? Oder einfach als abstrakte Idee?

Das darfst du entscheiden. Aber natürlich sprechen wir übers Üben.

Kurz und häufig.

Kannst du beschreiben, wie wenig Zeit du mindestens mit einem bestimmten Thema verbringst, damit du das Gefühl hast, dich wirklich damit beschäftigt zu haben?

Das kommt ganz darauf an. Wenn ich mich beispielsweise auf einen Auftritt vorbereite, kann es schon ausreichen, ein Stück ein einziges Mal durchzuspielen.

Dass ich mich für „kurz und häufig“ statt „lang und selten“ entschieden habe, ist allerdings kein Zufall. Das hängt ganz konkret auch mit den neurologischen Grundlagen des Übens zusammen.

Wenn du häufig in kürzeren Einheiten übst, nutzt du nämlich auch die Zeit zwischen diesen Einheiten. Das Gehirn verarbeitet und integriert das, was wir gerade geübt haben, kontinuierlich weiter.

Nehmen wir an, du möchtest zwei Stunden an einem bestimmten Musikstück arbeiten. Natürlich wäre es wenig sinnvoll, daraus 120 Einheiten von jeweils einer Minute zu machen. In einer Minute hast du gar nicht genug Zeit, um dich wirklich in die Musik zu vertiefen.

Aber zwei getrennte Einheiten von jeweils einer Stunde oder vier Einheiten von jeweils einer halben Stunde sind hilfreicher als ein einziger zweistündiger Übeblock. Es sei denn natürlich, du hast den Luxus, mehrere zweistündige Einheiten unterzubringen, weil dir insgesamt mehr Zeit zur Verfügung steht.

Wenn wir aber von einer begrenzten Gesamtzeit ausgehen, passiert Folgendes: Nachdem du eine halbe oder ganze Stunde gearbeitet hast, verarbeitet dein Gehirn das Gelernte weiter. Eine erholsame Nacht kann dabei unglaublich viel bewirken. Wenn du anschließend zum Stück zurückkehrst, kannst du einen Schritt weitergehen.

Gerade am Anfang, wenn man ein neues Werk lernt, kann es natürlich wunderbar sein, sich einmal zwei Stunden am Stück vollständig darin zu vertiefen.

Aber besonders in der Vorbereitung auf einen Auftritt ist es enorm hilfreich, zwischen verschiedenen Stücken zu wechseln. Dadurch gewöhnst du dich nämlich auch daran, sehr schnell in ein Stück hineinzufinden. Und das ist auf der Bühne entscheidend.

Im Konzert hast du schließlich nicht den Luxus, dich erst eine halbe Stunde lang mit einem Stück warmzuspielen, bevor du es aufführst. Du musst unmittelbar von einem Werk zum nächsten wechseln können. An diesen Wechsel muss man sich gewöhnen.

In der Aufführungspsychologie wird das manchmal als *Interleaved Practice* bezeichnet, also als verschachteltes Üben.

Wenn du dich auf einen Auftritt vorbereitest, beschäftigst du dich beispielsweise nur 20 oder 30 Minuten mit einem Stück und wechselst dann zu einem anderen.

Denn wenn du längere Zeit an einem Stück übst und es anschließend durchspielst, entsteht leicht eine sogenannte *Illusion of Mastery*, eine Illusion der Beherrschung.

Du hast dich gerade intensiv damit beschäftigt und glaubst deshalb, dass du es wirklich gut kannst. Viel aufschlussreicher ist es aber, nach einer ganz anderen Beschäftigung wieder in das Stück einzusteigen. Erst dann zeigt sich, wie sicher du es tatsächlich beherrschst – wenn du ganz frisch hineinspringst. Dahinter stecken also durchaus neurowissenschaftliche Erkenntnisse.

Das ist unglaublich interessant, dass du das ansprichst. Wir hatten Molly Gebrian im Podcast, die Neurowissenschaftlerin und Bratschistin. Du kennst sie bestimmt. Sie bezeichnet genau das, was du gerade beschrieben hast, auch als „Illusion of Mastery“.

Man beschäftigt sich eine Stunde lang mit einem bestimmten Thema und glaubt anschließend, es wirklich zu beherrschen. Am nächsten Tag kann man sich aber kaum noch etwas von dem abrufen, was man in dieser Übeeinheit erarbeitet hat. Deshalb plädiert auch sie für kurze, häufige Übeeinheiten statt langer, seltener. Spannend, das auch von dir zu hören.

Das ist tatsächlich ziemlich gut erforscht. Ja, auf diesem Gebiet gibt es inzwischen zahlreiche Studien. Es gehört zu den Dingen, für die wir eine recht solide wissenschaftliche Evidenz haben.

Planen oder reagieren?

Reaktives Planen, würde ich sagen.

Das ist vielleicht eine kleine Abwandlung deiner Frage. Aber ich glaube, man sollte immer wahrnehmen, was gerade passiert, und darauf aufbauend einen Plan entwickeln. Es geht also eher darum, zu reagieren, als im Voraus alles festzulegen.

Planung kann ausgesprochen hilfreich sein. Aber das hängt auch mit dem zusammen, worüber wir vorhin gesprochen haben: dass ich nicht so zielorientiert üben möchte.

Zu viel Planung und ein übermäßig zielorientiertes Üben erinnern mich ein wenig an Pferde, die seitlich Scheuklappen tragen. Wenn du ganz genau festgelegt hast, wohin du willst, bemerkst du all die Dinge nicht mehr, die links und rechts deines Weges auftauchen. Du wirst viel seltener experimentieren, neue Ideen entdecken oder auf die tatsächliche Situation reagieren. Stattdessen versuchst du, der Situation eine Vorstellung aufzuzwingen, die du dir schon vorher zurechtgelegt hast.

Natürlich ist Planung hilfreich. Wenn man ein großes Repertoire und nur begrenzt Zeit hat, muss man sehr viel planen. Man braucht eine Vorstellung davon, wohin die Reise gehen soll.

Aber ich glaube, dass **Wahrnehmung und Reaktionsfähigkeit** einen noch größeren Teil des Ganzen ausmachen.

Da stimme ich dir zu. Geist oder Körper?

Das ist dasselbe.

Das ist gewissermaßen dein zweiter Joker.

Ich weiß, das ist ein zweiter Joker! Aber letztlich geht es doch bei beidem um Wahrnehmung und Bewusstsein. Es ist ein einziges zusammenhängendes Feld. Und je mehr wir darüber verstehen, desto deutlicher erkennen wir, dass Geist und Körper tatsächlich ein und dasselbe sind. Ich weiß, dass ich hier ein bisschen schummle. Aber immerhin sage ich nicht „keines von beiden“, sondern „beides“!

Ich habe tatsächlich einige Fragen vorbereitet, mit denen ich später noch tiefer in genau dieses Thema einsteigen möchte. Deshalb kann ich mit deiner Antwort gut leben.

Klingt gut.

Sicherheit oder Risiko?

Risiko.

Warum das Üben schon vor der ersten Taste beginnt

Wunderbar. Dann erzähl uns doch einmal: Was ist das Allererste, das du machst, wenn du mit dem Üben beginnst?

Tatsächlich wärme ich mich zunächst ohne Instrument auf.

Vielleicht mache ich morgens ein paar Hampelmänner oder etwas Qigong. Einfach, um den Körper in Bewegung zu bringen.

Ich habe eine Reihe von Übungen, mit denen ich beispielsweise die Beuge- und Streckmuskulatur aufwärme. Dazu gehören Supination und Pronation, also Drehbewegungen der Unterarme. Man kann die Bewegungen auch seitlich ausführen.

Es geht darum, mögliche Verspannungen abzuschütteln und den Kreislauf in Schwung zu bringen.

Das ist für mich ein wesentlicher Bestandteil der Vorbereitung auf die feineren Fingerbewegungen.

Natürlich werden auch diese Bewegungen von der Beuge- und Streckmuskulatur im Unterarm gesteuert. Trotzdem sind sie wesentlich feiner als größere Handbewegungen.

Deshalb möchte ich sicherstellen, dass diese größeren Bewegungsabläufe gewissermaßen schon in der Software des Tages aktiviert sind und die Muskulatur gut durchblutet ist.

Gerade morgens möchte man schließlich vermeiden, dass man sich sofort verspannt. Deshalb ist es wichtig, wirklich aufgewärmt zu sein.

Anschließend gehe ich meistens folgendermaßen vor: Ich habe innerhalb meines Repertoires bestimmte Stücke ausgewählt, die sich besonders gut zum Aufwärmen eignen. Das sind Werke mit Arpeggien, Tonleitern oder sehr leichtem, fließendem Passagenwerk. Solche Stücke eignen sich hervorragend, um die Hände in Bewegung zu bringen.

Ich würde zum Aufwärmen niemals etwas spielen, das beispielsweise schwierige Doppelgriffe, ungewöhnliche Verrenkungen oder komplizierte Akkordpassagen verlangt. Ich suche vielmehr nach Musik, bei der ich so locker wie möglich bleiben und den Aufwärmprozess fortsetzen kann.

Momentan ist das beispielsweise der erste Satz meiner Bearbeitung der zweiten Suite aus Ravels Ballett *Daphnis et Chloé*. Er heißt *Lever du jour*, also „Tagesanbruch".

Das Stück beginnt mit Klängen, die an Morgentau und fließendes Wasser erinnern. Es hat eine wunderbar strömende musikalische Textur und eignet sich deshalb perfekt zum Aufwärmen. Wenn ich mich ausreichend aufgewärmt fühle, spiele ich ziemlich viel Bach. Was auch immer ich gerade von Bach im Repertoire habe, steht dann am Anfang meines Tages. Ich habe wirklich das Gefühl, dass seine Musik die Gedanken ordnet. Sie schafft auf eine ganz besondere Weise Klarheit.

Wenn Bach zu meinem ersten Kontakt mit dem Instrument gehört, habe ich immer das Gefühl, dass der Tag auf ideale Weise begonnen hat. Das klingt vielleicht wie ein Klischee, aber es funktioniert wirklich! (Lacht.) Diese Verbindung aus Komplexität und Harmonie ist für mich einfach die perfekte Einstimmung auf alles, was danach kommt.

Ein Plan, der sich dem Üben anpasst

Der erste Teil deiner Überoutine besteht also gewissermaßen aus einem körperlichen Check-in. Du lockerst alles und nimmst dieses Gefühl, nichts erzwingen zu wollen, mit ans Instrument. Dafür nutzt du bestimmte Stücke aus deinem Repertoire, die du als Aufwärmstücke ausgewählt hast, bevor du mit dem eigentlichen Üben beginnst.

Vorhin hast du etwas sehr Interessantes gesagt: Für dich ist Üben eher eine Entdeckungsreise als ein zielorientierter Prozess. Beginnst du diese Reise also mit einer bestimmten Liste von Zielen, die du an diesem Tag erreichen möchtest? Oder ist das eher ein offener Prozess?

Es ist ein sehr offener Prozess. Was ich allerdings habe, ist eine ungefähre Vorstellung davon, woran ich beispielsweise in der jeweiligen Woche arbeiten muss.

Ich weiß: Diese Konzerte stehen an, dieses Stück muss ich bis zu einem bestimmten Datum im Repertoire behalten, danach werde ich mich einem anderen Werk zuwenden. Solche Dinge habe ich im Blick.

Normalerweise plane ich tatsächlich einen ganzen Monat im Voraus, welche Stücke ich in welcher Woche präsent haben muss.

Da ich den Umfang der einzelnen Werke kenne, habe ich auch eine ungefähre Vorstellung davon, wie viel Zeit ich für die verschiedenen Abschnitte aufbringen kann. Aber das bleibt alles ziemlich grob.

Ich würde niemals aufschreiben: „30 Minuten für diese anderthalb Seiten“ oder „Jetzt arbeite ich 45 Minuten an diesem Abschnitt.“ So etwas mache ich grundsätzlich nicht, weil ich finde, dass man damit nicht ausreichend auf die tatsächliche Situation reagieren kann. Damit sind wir wieder bei deiner Frage nach dem Planen und Reagieren.

Ich glaube, dass wir niemals klug genug vorausplanen können. Denn die Realität dessen, wie wir uns entwickeln und vorankommen, ist immer wesentlich differenzierter als jeder Plan, den wir aufstellen könnten.

Wenn wir zu viel planen, hören wir meiner Meinung nach nicht mehr richtig auf uns selbst. Wir hören nicht mehr genau hin, was wir musikalisch wahrnehmen, was unser Körper uns sagt oder welche Rückmeldungen unsere Hände geben.

Und deshalb passen wir unser Vorgehen nicht mehr flexibel genug an die jeweilige Situation an. Das kann schnell zu starr werden. Ich habe tatsächlich viele Jahre damit verbracht, unterschiedliche Arten der Übeplanung auszuprobieren. Und irgendwie habe ich jedes Jahr eine neue Idee, einen neuen Ansatz.

Momentan bin ich beispielsweise geradezu besessen davon, mit geschlossenen Augen zu üben. Das ist gerade mein großes Thema. Ich versuche, es möglichst häufig und in ganz unterschiedlichen Zusammenhängen einzusetzen.

Für viele Instrumente ist das wahrscheinlich gar keine so große Sache, weil man beim Spielen ohnehin nicht besonders viel von dem sieht, was man tut. Beim Klavier ist das allerdings enorm wichtig.

Das Klavierspiel ist sehr stark visuell geprägt. Es geht dabei auch um räumliche Orientierung, also um das Verhältnis zwischen dem, was wir spielen, und der Position der Töne im Raum. Deshalb beschäftigt mich das Üben mit geschlossenen Augen momentan besonders intensiv. Aber wie gesagt: Ich habe immer wieder unterschiedliche Arten der Planung ausprobiert.

Und inzwischen glaube ich, für mich persönlich den richtigen Mittelweg gefunden zu haben – sozusagen die Goldlöckchen-Zone, in der alles genau richtig ist. Es darf nicht vollkommen chaotisch sein.

Wenn man so viele Konzerte im Jahr spielt, einen derart vollen Terminkalender hat und gleichzeitig sechs Stunden Repertoire präsent halten muss, ist es schlicht unmöglich, alles unter einen Hut zu bekommen, ohne zumindest eine Vorstellung davon zu haben, wie viel Zeit man den einzelnen Werken widmen sollte. Gleichzeitig möchte ich aber lieber zuhören, als etwas vorzuschreiben.

Ich möchte auf die Situation reagieren, statt ihr meine vorgefassten Vorstellungen aufzuzwingen. Deshalb habe ich zwar eine ungefähre Idee davon, was ich an einem Tag schaffen möchte. Aber ganz ehrlich: Das kann sich von Stunde zu Stunde ändern.

Vielleicht merke ich plötzlich: „Oh, dafür habe ich gar nicht so viel Zeit gebraucht. Aber hier brauche ich jetzt mehr.“ Oder ich stelle fest, dass ich gerade besonders gut in eine bestimmte musikalische Richtung finde. Dann folge ich diesem Gefühl. Am Ende fügt sich alles irgendwie zusammen. Ich schaffe es, für alles die nötige Zeit zu finden. Aber ich lasse mich lieber vom Prozess treiben.

Du hast gerade erwähnt, dass du ungefähr sechs Stunden Repertoire ständig präsent halten musst. Ich bin ziemlich sicher, dass du dich nicht jeden Tag mit jedem einzelnen Stück beschäftigst.

Du hast also eine grobe Vorstellung davon, welche Konzerte beispielsweise in der kommenden Woche anstehen und welche Stücke du dafür vorbereiten musst. Dann verteilst du die Werke über die Woche und entscheidest, welches Stück an welchem Tag wieder aufgefrischt werden sollte. Und währenddessen überprüfst du, wie viel Zeit du tatsächlich dafür brauchst. Habe ich das richtig verstanden?

Absolut. Ich habe diese grobe Vorstellung, aber ich schreibe keinen detaillierten Tagesplan auf, in dem steht: „So viel Zeit für dieses Stück, so viel Zeit für jenes.“ Ich gehe nicht so sehr ins Detail. Denn als ich das früher gemacht habe, habe ich mich nie an meine Pläne gehalten. Wirklich nie. Und ich habe festgestellt, dass sie mir überhaupt nicht geholfen haben. Ich begann zu üben und merkte dann: „Dafür brauche ich mehr Zeit, als mein Plan vorsieht. Und für etwas anderes brauche ich viel weniger Zeit, als ich eingeplant habe.“

Ist es dann sinnvoll, stur am Plan festzuhalten, nur weil ich ihn irgendwann aufgeschrieben habe – obwohl ich längst weiß, dass das gerade nicht das Richtige wäre? Irgendwann habe ich verstanden: Nein, es ist vollkommen unnötig, an einer solchen Starrheit festzuhalten.

Stattdessen passe ich mein Vorgehen ständig an das an, was sich tatsächlich zeigt. Natürlich setze ich mich beispielsweise hin, um eine Stunde zu arbeiten.

Normalerweise versuche ich übrigens, nicht länger als eine Stunde am Stück am Instrument zu sitzen.

Danach stehe ich auf, trinke etwas Wasser, bewege mich und verbringe eine Weile im Stehen. Schließlich sitzen wir als Pianisten unglaublich viel. Erst danach setze ich mich wieder ans Klavier. Innerhalb dieser Stunde habe ich durchaus eine Vorstellung davon, was ich machen möchte. Vielleicht möchte ich zwei, drei oder vier Seiten durcharbeiten. Ich möchte ungefähr so viel Zeit investieren, wie tatsächlich nötig ist.

Wenn ich weiß, dass ein bestimmter Abschnitt besonders wichtig ist, werde ich mich länger damit beschäftigen. Andere Passagen kann ich anschließend vielleicht relativ schnell miteinander verbinden. Aber dann entdecke ich möglicherweise etwas Neues.

Vielleicht möchte ich die Hände in einem Abschnitt anders verteilen oder einen anderen Fingersatz ausprobieren. Und plötzlich brauche ich dafür mehr Zeit. Man reagiert also

ständig darauf, wie sich die Dinge entwickeln, und bleibt offen für neue Möglichkeiten. Wie ich meine Übezeit konkret organisiere, hängt außerdem davon ab, in welcher Phase der Arbeit an einem Stück ich mich befinde und wie nah der nächste Auftritt ist.

Wenn das Konzert näher rückt, werde ich das Stück häufiger vollständig durchspielen. Vielleicht werde ich auch etwas strenger mit mir sein, weil die Arbeit dann wesentlich weniger experimentell ist. Zu diesem Zeitpunkt habe ich normalerweise schon herausgefunden, wie die Dinge funktionieren und wo alles seinen Platz hat.

Ich habe mich intensiv mit dem Stück beschäftigt und stehe nicht mehr ganz am Anfang dieser Reise. Vielleicht handelt es sich um ein Werk, das ich schon oft gespielt habe. Dann weiß ich: „Ich muss mich jetzt einfach überall sicher fühlen. Ich habe dieses Stück seit ein paar Wochen nicht mehr gespielt. Also sollte ich vielleicht 15 oder 20 Minuten pro Seite investieren, um sicherzustellen, dass sich alles wieder vollkommen selbstverständlich in meinen Händen anfühlt."

In dieser Phase gibt es also eine deutlich größere Regelmäßigkeit. Ganz anders ist es, wenn ich gerade erst beginne, ein Stück kennenzulernen, meinen Weg darin suche und einfach genieße, wohin mich die Musik führt. Ich habe gelernt, dass sowohl die jeweilige Phase der Arbeit als auch die zeitliche Nähe zum Konzert bestimmen, wie ich meine Zeit einteile und womit ich mich beschäftige.
Inzwischen habe ich ein ziemlich gutes Gespür dafür entwickelt, welches Vorgehen in welcher Situation sinnvoll ist. Und dabei vertraue ich auf meine Erfahrung.

Du hast gerade etwas Interessantes angesprochen. Du unterscheidest zwischen dem Entdeckungsprozess, über den wir vorhin gesprochen haben, und einer zweiten Phase, in der du ein Stück aufführungsreif machst oder ein Werk erneut vorbereitest, das du bereits gespielt hast. Eine Art Auffrischungsphase also. Das heißt, für dich gibt es beim Üben zwei unterschiedliche Phasen.

Warum ein Werk nie wirklich fertig ist

Oh, absolut. Allerdings gibt es beim Üben viele verschiedene Phasen. Ich würde sogar sagen: deutlich mehr als zwei. Und innerhalb jeder Phase kommt es wiederum darauf an, in welcher Situation man sich befindet. Manchmal muss ich beispielsweise ein Stück in letzter Minute lernen. Das passiert durchaus.

Vielleicht hatte ich aus irgendeinem Grund vorher keine Gelegenheit dazu, oder ich werde sehr kurzfristig für einen Auftritt angefragt. Ich habe das Stück noch nie gespielt, sage aber aus irgendeinem Grund trotzdem zu.
Dann muss ich mir den Stoff wirklich in kürzester Zeit aneignen. Das ist ein völlig anderer Prozess, als wenn ich weiß: „In drei Monaten werde ich dieses Stück spielen. Im Moment kann ich mich ganz entspannt damit beschäftigen und einfach schauen, wohin es mich führt."

Auch bei Werken, die ich bereits häufig gespielt habe, hängt mein Vorgehen stark vom jeweiligen Kontext ab. Wenn ich ein Stück längere Zeit nicht gespielt habe und nur wenig

Vorbereitungszeit zur Verfügung steht, werde ich sehr systematisch vorgehen. Dann sage ich mir beispielsweise: „Ich muss mindestens eine bestimmte Anzahl von Minuten pro Seite investieren, damit ich mich überall wirklich sicher fühle und nichts übersehe."

Nehmen wir aber eine andere Situation. Ich bin auf Tournee und spiele ein bestimmtes Werk regelmäßig. Vielleicht habe ich es allein in der vergangenen Woche viermal aufgeführt und werde es in zwei Tagen erneut spielen. Dann brauche ich diese Art von Arbeit nicht.

Ich weiß schließlich, dass ich mich bereits mit allen wesentlichen Aspekten beschäftigt habe. Und genau dann kann ich wieder viel experimenteller werden. Ich kann nach neuen Dingen suchen und versuchen, die Musik frisch zu halten. Denn ich finde es unglaublich wichtig, **dieses Gefühl des Entdeckens auch bei Werken zu bewahren, die wir schon unzählige Male gespielt haben.**

In der Jazzwelt ist das möglicherweise etwas anders, weil Improvisation dort von vornherein ein viel selbstverständlicherer Bestandteil des Musizierens ist. Die klassische Musik hat dagegen eher etwas von einer Museumskultur: Man hat ein bestimmtes Werk vor sich, dem man gerecht werden möchte. Wenn man dieses Werk schon häufig gespielt hat, es allein in der vergangenen Woche viermal aufgeführt hat und in zwei Tagen erneut auf die Bühne bringt, muss man darauf achten, dass die Musik nicht abgestanden klingt.

Man darf nicht einfach nur immer besser darin werden, jedes Mal genau dasselbe zu tun. Ich möchte immer etwas Interessantes entdecken.

Ich möchte einen neuen Blickwinkel auf das Stück finden und erkennen, wie viel ich darüber eigentlich noch gar nicht weiß. Ich möchte etwas Neues entdecken. Und diese Art des Übens kann wieder sehr viel experimenteller sein. Ich muss dabei nicht so starr oder vermeintlich „diszipliniert" vorgehen.

Wenn ich eine Stunde für ein bestimmtes Werk zur Verfügung habe, versuche ich vielleicht, für eine Passage eine vollkommen neue Klangfarbe zu finden. Oder ich experimentiere mit einem anderen Timbre, einer anderen Balance zwischen den Stimmen oder einer anderen Artikulation. Vielleicht entdecke ich auch eine neue Möglichkeit, eine Phrase zu gestalten.

Und weil ich weiß, dass ich das Stück technisch vollkommen beherrsche, kann ich mir diesen Luxus leisten. Ich habe die Freiheit, zu experimentieren. Ich muss nicht ständig alles kontrollieren und überprüfen, ob sich jede Passage sicher und bequem spielen lässt.

Das wäre anders, wenn ich ein Werk nach längerer Zeit unter großem Zeitdruck wieder hervorholen müsste. Es gibt also sehr viele unterschiedliche Faktoren, die den Übeprozess beeinflussen.

Und selbst wenn wir von einem relativ geradlinigen Prozess ausgehen – beispielsweise davon, dass man ein Stück über mehrere Monate hinweg bis zu seiner Aufführung vorbereitet –, gibt es darin zahlreiche verschiedene Phasen.

Am Anfang steht das erste Kennenlernen des Werkes. Später geht es darum, die körperlichen und technischen Anforderungen wirklich zu beherrschen und ein klares Gefühl für den eigenen interpretatorischen Ansatz zu entwickeln. Danach beginnt man vielleicht, das Stück vor Freunden oder in kleineren Konzerten durchzuspielen – sofern man diese Möglichkeit hat.

Ich habe glücklicherweise einige kleinere Veranstaltungsorte und Konzertreihen in meinem Netzwerk, beispielsweise Salonkonzerte. Wenn ich ein neues Werk vorbereite, das ich anschließend auf Tournee spielen möchte, kann ich es dort zunächst ausprobieren.

So sammle ich bereits Erfahrungen damit, das Stück vor Publikum zu spielen, bevor ich es vor einem regulären, zahlenden Konzertpublikum aufführe – oder zumindest vor einem Publikum, bei dem der Auftritt einen größeren Stellenwert hat.

Diese kleineren Konzerte finden in einem informelleren Rahmen statt. Sie ermöglichen es mir, das Stück auszuprobieren, bevor es auf die große Bühne kommt oder beispielsweise im Livestream übertragen wird. Und auch diese Erfahrungen verändern anschließend wieder die Art und Weise, wie ich übe.

Die Arbeit an einem Stück durchläuft also eine ständige Metamorphose, bevor man es schließlich auf die Bühne bringt.

Das finde ich unglaublich spannend. Wie würdest du den Prozess beschreiben, bei dem du in einem Stück, das du bereits früher gespielt hast, neue Nuancen entdeckst und herausarbeitest? Wie gehst du dabei vor?

Indem ich Fragen stelle.

Immer wieder Fragen stelle.

Ich glaube, man muss versuchen, die Musik aus der Perspektive ihres Komponisten, ihres Schöpfers zu betrachten. Man fragt sich: „Warum hat er sich genau dafür entschieden? Was wollte er an dieser Stelle erreichen? Wie ist er zu dieser Lösung gekommen?“

Oder auch: „Gibt es vielleicht etwas in diesem Stück, das dem Komponisten selbst gar nicht bewusst war, das aber trotzdem darin entstanden ist?“

Denn ich glaube tatsächlich, dass ein Musikstück ein Eigenleben entwickelt, sobald wir es in die Welt entlassen. Deshalb versuche ich, jedes Werk, das ich spiele, aus der Perspektive eines Komponisten zu betrachten.

Ich glaube, der größte Einfluss auf meine Arbeit als Interpret war mein eigenes Leben als Komponist. Das war wahrscheinlich der wichtigste Einfluss überhaupt.

Und genau das versuche ich auch meinen Studierenden zu vermitteln. Ich sage häufig: „Ich unterrichte kein Klavier. Ich unterrichte Komposition." Selbst wenn ich Klavier unterrichte, geht es mir darum, zu vermitteln, wie man über den Aufbau und die Entstehung von Musik nachdenkt. Es geht also immer darum, Fragen zu stellen und neue Blickwinkel zu entdecken.

Nehmen wir beispielsweise meine Bearbeitungen von Orchesterwerken, die ich ziemlich häufig spiele, oder von Streichquartetten. In letzter Zeit habe ich oft meine Bearbeitung von Beethovens *Großer Fuge* für Klavier solo gespielt, die ursprünglich für Streichquartett geschrieben wurde. Wenn ich dieses Stück übe, habe ich normalerweise die Streichquartettpartitur vor mir liegen – nicht meine eigene Klavierbearbeitung.

Meine Bearbeitung und sämtliche Töne habe ich schließlich längst verinnerlicht. Stattdessen schaue ich mir die Originalpartitur an und entdecke vielleicht: „Oh, in dieser zweiten Flötenstimme oder in der Piccoloflötenstimme gibt es eine Artikulation, die mir bisher gar nicht aufgefallen ist. Wie könnte ich die auf dem Klavier noch deutlicher herausarbeiten?"

Ich suche also ständig nach anderen Quellen, die eine Veränderung anstoßen können. Meistens entstehen solche Ideen aus dieser Perspektive. Aber manchmal kommen sie auch direkt während eines Konzerts. Vielleicht habe ich ein Stück gerade aufgeführt und dabei eine besondere Erfahrung gemacht. Es gab eine interessante Energie, und plötzlich habe ich in einem bestimmten Abschnitt eine neue Möglichkeit entdeckt.

Während des Spielens ist mir beispielsweise aufgefallen, dass dieser Abschnitt auf eine Weise mit einem früheren Teil kontrastiert, die ich zuvor gar nicht wahrgenommen hatte. Vielleicht möchte ich diesen Gegensatz beim nächsten Mal durch einen etwas anderen Puls oder eine andere Klangfarbe verdeutlichen. Solche Ideen entstehen häufig auf der Bühne.

Anschließend versuche ich, diesen ersten Funken im Übezimmer weiterzuentwickeln und zu erforschen. Es gibt also eine echte Wechselbeziehung zwischen dem Übezimmer und der Bühne – und von der Bühne wieder zurück ins Übezimmer. Das ist keineswegs eine Einbahnstraße. Es geht immer hin und her. Ich betrachte eine Aufführung niemals als das endgültige Produkt oder als einen Zielpunkt.

Selbst eine Aufnahme ist nur eine Momentaufnahme dessen, wo man sich zu einem bestimmten Zeitpunkt befindet. Danach verändert sich alles weiter. Es ist immer ein Prozess.

Deshalb bin ich Zielen gegenüber auch ein wenig skeptisch. Ich stehe dieser Vorstellung eines endgültigen Zielzustands etwas kritisch gegenüber. Ich habe persönlich festgestellt, dass ich ohne solche festen Ziele irgendwie viel weiter komme.

Je weniger starr meine Vorstellung davon ist, wo ich unbedingt ankommen muss, desto wahrscheinlicher ist es sogar, dass ich weit über das hinausgelange, was ich ursprünglich für möglich gehalten hätte. Vorausgesetzt, ich bewahre mir dabei eine gewisse Leichtigkeit.

Ich glaube, wir vergessen manchmal, dass wir Musik eigentlich *spielen* sollen. Dieses Wort – *play*, auf Deutsch *spielen* – ist doch so interessant. Wir verlieren das Spielerische aus den Augen. Stattdessen geht es plötzlich nur noch um die Ausführung.

Und im Englischen hat das Wort *execution* ja auch noch eine ziemlich düstere Bedeutung: Es kann ebenso eine Hinrichtung bezeichnen. Also sollten wir unsere Stücke nicht „hinrichten", sondern sie spielen!

Das ist interessant, denn letztlich ist es ja fast eine philosophische Frage. Man könnte schließlich argumentieren, dass auch Ziele nur einzelne Etappen innerhalb einer fortlaufenden Entwicklung sind. Man kann immer weitergehen. Woher weiß man überhaupt, dass man am Ende angekommen ist?

Was für den einen Menschen bereits ein erreichtes Ziel ist, bildet für einen anderen vielleicht gerade erst die erste Etappe auf dem Weg zu seinem nächsten Ziel.

Insofern könnte man tatsächlich sagen, dass es sich um eine philosophische Frage handelt: Gibt es bei irgendetwas überhaupt einen endgültigen Abschluss?

Wohin üben, wenn es kein endgültiges Ziel gibt?

Ja, absolut. Natürlich können Ziele enorm hilfreich sein.

Aber es gibt inzwischen sehr viel Forschung zu Zielen und Gewohnheiten. Du kennst bestimmt das Buch *Atomic Habits* – das ist ja inzwischen ein Klassiker.

Und dann gibt es die wunderbaren Arbeiten von Oliver Burkeman über Planung und einen bewussteren Umgang mit unserer Lebenszeit. Auch seine Bücher haben mich stark beeinflusst.

Er beschäftigt sich unter anderem mit diesen ganzen Produktivitätstricks und setzt sich kritisch mit der Vorstellung auseinander, dass wir unser Leben mithilfe von To-do-Listen und ähnlichen Methoden immer weiter optimieren müssten. Dabei bin ich selbst bei all den organisatorischen Dingen, die ich erledigen muss, vollkommen auf To-do-Listen angewiesen. E-Mails und all diese administrativen Aufgaben – dafür brauche ich sie unbedingt.

Aber ich versuche, mein Üben und auch mein Komponieren und Schreiben von solchen Listen freizuhalten. Natürlich gibt es ohnehin schon Fristen. Ich habe Abgabetermine für Kompositionen und Konzerte, auf die ich mich vorbereiten muss.

Wenn ich ein vollkommen neues Werk lerne, versuche ich mir beispielsweise vorzunehmen, dass es sich schon einen Monat vor dem Konzert so anfühlen soll, als könnte ich es am nächsten Tag aufführen. Ich möchte also möglichst nicht erst in letzter Minute fertig werden.

Aber das klappt natürlich nicht immer. Das Leben kommt dazwischen. So ist es nun einmal. Eine Sache, die ich als Pianist im Konzertbetrieb lernen musste, ist, auch dann gut zu spielen, wenn ich kaum Zeit hatte, mich vorzubereiten. Ich glaube, das gehört einfach dazu.

Man hat ein großes Repertoire, viele Konzerte, muss kurzfristig einspringen und irgendwie alles unter einen Hut bekommen. Ich habe schon mehrfach Klavierkonzerte mit nur 48 Stunden Vorlaufzeit gespielt, die ich seit Jahren nicht mehr aufgeführt hatte.

Jemand wurde krank, ich wurde gefragt, ob ich einspringen könnte, und ich habe einfach gesagt: „Klar, mache ich." Dann habe ich mir das Stück auf dem Flug zur ersten Probe wieder erarbeitet. Es gibt viele solcher verrückten Situationen. Aber man muss das Selbstvertrauen haben, sich zu sagen: „Ich kann das schaffen." Und dieses Vertrauen ist ein unglaublich wichtiger Teil des Ganzen.

Wir vergessen oft, wie viel beim Üben eigentlich damit zusammenhängt, dass wir uns ausreichend sicher fühlen, um etwas zu tun. Wenn es uns gelingt, unser Gehirn gewissermaßen dazu zu bringen, dieses Selbstvertrauen auch ohne die entsprechende Vorbereitung zu entwickeln, haben wir schon einen erstaunlich großen Teil des Weges zurückgelegt. Mehr, als wir manchmal glauben.

Wir müssen lernen, unserem inneren Wissen und unserem Körper zu vertrauen – gerade dann, wenn wir ein Stück schon einmal gespielt haben. Was meine eigene Übepraxis betrifft, habe ich allerdings festgestellt, dass mir allzu detaillierte Ziele nie besonders geholfen haben. Ich habe mich ohnehin kaum daran gehalten.

Andererseits gibt es etwas, das ich durchaus mache und das sich davon ein wenig unterscheidet. Und ich glaube, dass mir genau das überhaupt erst die Freiheit ermöglicht, von der ich spreche.

Ich habe eine sehr klare innere Klangvorstellung davon, wie ein Stück klingen soll. Mentales Üben spielt in meinem Leben schon lange eine große Rolle. Es ist ein Thema, das mich sehr interessiert und mit dem ich mich auch wissenschaftlich ein wenig beschäftigt habe.

Tatsächlich war es einer der Gründe, weshalb ich mich überhaupt für Themen aus den Kognitionswissenschaften zu interessieren begann. Als ich immer besser darin wurde, Musik innerlich zu hören – also mir Klänge wirklich im Kopf vorzustellen –, habe ich diese Fähigkeit zunehmend verfeinert. Inzwischen kann ich mir eine ganze Aufnahme innerlich sehr präzise anhören. Und irgendwann begann ich, ein bestimmtes Gedankenexperiment auf mich selbst anzuwenden.

Das hat sich bei praktisch jedem Stück, das ich spiele oder neu lerne, als unglaublich hilfreich erwiesen. Ich frage mich: Was wäre, wenn ich übermenschliche Fähigkeiten hätte? Wenn ich eine Art Halbgott wäre und keinerlei technische Grenzen hätte? Denn als Menschen haben wir alle technische Einschränkungen. Wir sind körperliche Wesen, und das gehört nun einmal zu unserer Realität. Man kann eine hervorragende Technik haben oder eine weniger gute. Aber jeder Mensch stößt irgendwo an Grenzen.

Allein aufgrund unserer menschlichen Natur können wir nicht einfach alles tun, was wir uns vorstellen. Aber angenommen, ich hätte diese technischen Grenzen nicht. Angenommen, ich könnte die menschlichen Beschränkungen irgendwie überwinden. Wie würde dann meine ideale Interpretation dieses Stückes klingen? Oder, um noch einmal auf dieses Wort zurückzukommen: Wie würde meine ideale „Ausführung" aussehen?

Wenn ich wirklich alles könnte, wenn ich jeden erdenklichen Klang auf dem Klavier erzeugen könnte – wie würde dann meine vollkommen ideale Version dieses Werkes klingen? Denn das Problem ist doch Folgendes: Wenn wir ein Stück üben, gewöhnen wir uns an unseren eigenen Klang. Wir gewöhnen uns an das, was wir hervorbringen.

Und irgendwann denken wir: „Na ja, das ist eigentlich schon ganz okay. Natürlich könnte es noch ein bisschen besser sein, aber im Großen und Ganzen passt es." Wir werden bequem. Deshalb ist es so wichtig, sich zu fragen: Wie würde dieses Stück klingen, wenn ich keinerlei Einschränkungen hätte?

Wenn ich meine interpretatorischen Entscheidungen nicht danach treffen müsste, was sich angenehmer anfühlt oder technisch leichter spielen lässt? Wie würde die Musik dann klingen?

Sobald du diese Vorstellung entwickelt hast, bekommt dein Üben eine viel klarere Richtung. Du tastest dich nicht mehr vollkommen im Dunkeln voran. Es gibt gewissermaßen ein Licht am Ende des Tunnels. Natürlich kann sich diese innere Vorstellung jeden Tag verändern, sogar jede Stunde. Sie reagiert auf das, was gerade passiert. Aber es gibt ein geistiges Ideal, auf das du hinarbeitest. Und ich finde, dass dieses Ideal dem gesamten Übeprozess eine enorme Orientierung gibt. Es schafft automatisch sehr klare Prioritäten. Du weißt, in welche Richtung du dich bewegen möchtest.

Außerdem zwingt es dich dazu, wesentlich mehr Entscheidungen zu treffen, als du es normalerweise tun würdest. Denn du musst dich tatsächlich auf bestimmte musikalische Vorstellungen festlegen. Natürlich kannst du trotzdem spontan sein und im Moment reagieren. Aber du hast einen Rahmen, innerhalb dessen diese Spontaneität sinnvoll ist – einen Rahmen, der zum Stil des Werkes und zu den musikalischen Parametern passt, die die Komposition vorgibt. Du musst Entscheidungen über Dinge treffen, die du sonst vielleicht übersehen hättest. Dadurch wird deine Vorstellung immer detaillierter.

Ich kenne deshalb kaum ein hilfreicheres Gedankenexperiment, als sich wirklich dazu zu zwingen, die eigene ideale Interpretation eines Werkes zu imaginieren. Denn dadurch entwickelt man eine ganz andere Detailgenauigkeit und Aufmerksamkeit. Man bekommt eine wesentlich klarere Vorstellung von Interpretation und Klang, als man sie sonst vielleicht hätte. Und ich glaube, genau das ermöglicht mir diese Freiheit im Übezimmer. Denn innerlich, in meiner Vorstellung, weiß ich sehr genau, wohin ich möchte.

Wenn ich über meinen Übeprozess spreche, klingt das vielleicht alles ausgesprochen frei. Aber tatsächlich gibt es die ganze Zeit eine sehr, sehr klare Richtung. Weil hinter allem, was ich tue, dieses innere Klangideal steht.

Das ist unglaublich interessant. Du hast vorhin erwähnt, dass du dir während der Vorbereitung auf Konzerte keine Aufnahmen der Stücke anhörst, die du selbst gerade spielst.

Ich stelle mir deshalb vor, dass diese klare innere Klangvorstellung, die dich durch deinen Übeprozess leitet, aus verschiedenen Dingen entsteht: aus dem, was dir die Partitur vorgibt, und aus deinen Erfahrungen mit dem jeweiligen Komponisten.

Es ist also gewissermaßen eine Kombination aus Wissen, Intuition und deiner eigenen musikalischen Persönlichkeit. Würdest du das so unterschreiben?

Absolut.

Meine eigene musikalische Persönlichkeit, meine Beziehung zum Komponisten, mein Verständnis seiner Musik – und natürlich auch meine Beziehung zur Partitur.

Denn ich glaube wirklich, dass bereits zwei Noten auf dem Papier – eigentlich sogar schon eine einzige, aber spätestens zwei Noten – bestimmte musikalische Anforderungen mit sich bringen. Ich finde, Musik hat in dieser Hinsicht sehr viel mit Physik gemeinsam. Zwei beliebige Körper üben eine Gravitationskraft aufeinander aus.

Wie stark diese Kraft ist, hängt von ihrer Masse ab – nicht von ihrer Größe, sondern von ihrer Masse – und davon, wo sie sich im Raum befinden. All diese grundlegenden physikalischen Parameter beeinflussen die Kräfte, die zwischen den Körpern wirken. Und ich glaube, dass es bei musikalischen Tönen ganz ähnlich ist.

Deshalb bin ich nicht der Meinung, dass man jede beliebige Kombination von Noten auf jede beliebige Weise interpretieren kann. Wenn wir die stilistischen Fragen des jeweiligen Komponisten für einen Moment beiseitelassen, glaube ich trotzdem nicht, dass Interpretation vollkommen beliebig ist und jeder einfach machen kann, was er möchte. Nein.

Bestimmte Dinge ergeben Sinn, weil sie gewissermaßen den physikalischen Gesetzmäßigkeiten der Musik entsprechen. Andere liegen außerhalb dieser Gesetzmäßigkeiten. Es kann allerdings Interpretationen geben, die vielleicht sogar dem vollkommen entgegengesetzt sind, was sich ein Komponist für sein Werk auf einem

bestimmten Instrument vorgestellt hat – und die trotzdem musikalisch absolut sinnvoll sind.

Nehmen wir beispielsweise Glenn Gould, den ich sehr verehre. Klingen seine Interpretationen so, wie Bach sich seine Musik vermutlich vorgestellt hätte? Nein, überhaupt nicht. Aber ergeben sie musikalisch Sinn? Absolut. Vielleicht entsprechen sie nicht dem Klang, den Bach von den Instrumenten seiner Zeit erwartet hätte. Und vielleicht entsprechen sie auch nicht der damaligen Aufführungspraxis. Aber werden sie der Musik gerecht? Werden sie den Gravitationskräften und physikalischen Gesetzmäßigkeiten gerecht, die in dem musikalischen Material wirken, das Bach aufs Papier gebracht hat? Unbedingt.

Und Gould macht diese Kräfte auf eine unglaublich klare und wunderschöne Weise hörbar. Auch daraus entsteht mein inneres Klangideal. Aus dem Stil des Komponisten und meinem Wissen über sein Gesamtwerk. Natürlich auch aus früheren Aufnahmen des Stückes, die ich irgendwann einmal gehört habe. Aus meinem eigenen interpretatorischen Ansatz und der Art, wie ich die Noten lese.

Und vor allem daraus, wie ich die musikalischen Parameter verstehe, die innerhalb des jeweiligen Werkes vorgegeben sind.

Aufnehmen, Zuhören und mit geschlossenen Augen spielen

Nimmst du dich während des Übens eigentlich selbst auf, um zu überprüfen, ob du deiner inneren Klangvorstellung näherkommst?

Das ist eine sehr wichtige Frage. Am Anfang nicht. Aber später durchaus.

In den ersten Phasen mache ich das nicht, weil ich mich dann noch sehr stark in einem Entdeckungsprozess befinde. Ich glaube allerdings, dass es absolut entscheidend ist, sich selbst zuzuhören. Und gerade für Pianisten ist es eine Menge Arbeit, wirklich gut zuzuhören. Denn wenn man sie mit anderen Instrumentalisten vergleicht, sind Pianisten erstaunlich schlecht darin, sich selbst zuzuhören. Das ist gewissermaßen ein berufsbedingtes Problem.

Vergleichen wir das Klavier beispielsweise mit einer Geige oder einem anderen Streichinstrument. Allein dadurch, dass du deinen Finger auf das Griffbrett setzt, weißt du noch nicht, ob der Ton sauber intoniert ist. Du musst zuhören, um zu erkennen, ob du die richtige Tonhöhe triffst. Beim Klavier ist das anders.

Du könntest mir eine stumme Klaviatur geben, und ich könnte darauf ein komplettes 90-minütiges Konzertprogramm spielen. Ich würde trotzdem wissen, ob und an welcher Stelle ich eine falsche Taste gedrückt habe. Denn beim Klavier bekommen wir eine unglaublich starke taktile Rückmeldung vom Instrument. Wir müssen uns eigentlich gar nicht hören, um zu wissen, ob wir die richtigen Tasten treffen. Und genau deshalb hören Pianisten sich selbst häufig nicht besonders aufmerksam zu.

Das beobachte ich beispielsweise auch im Unterricht. Wenn ich merke, dass ein Student nicht richtig zuhört, stelle ich ihm oft folgende Frage: „Kennst du das, wenn du dir eine Aufnahme von dir selbst anhörst und sie überhaupt nicht so klingt, wie du glaubtest, gespielt zu haben?“ Und die Antwort lautet praktisch immer: „Oh ja, absolut!“ Dann sage ich: „Natürlich. Das kann ich hören.“

Denn ich erkenne durchaus, dass der Student eine bestimmte musikalische Vorstellung hat. Ich merke, dass er etwas Bestimmtes ausdrücken möchte. Aber das, was er tatsächlich spielt, entspricht dieser Vorstellung überhaupt nicht. Dann frage ich vielleicht: „Was denkst du über diesen Abschnitt? Was ist dir hier musikalisch besonders wichtig?“ Und meistens bekomme ich genau die richtige Antwort. Daraufhin sage ich: „Aber so hast du es nicht gespielt. So hat es nicht geklungen.“ Und der Student hat es selbst nicht einmal bemerkt. Denn seine tatsächliche Ausführung war vollkommen anders als seine Vorstellung. Er hat schlicht nicht zugehört. Vielleicht hatte er sogar eine großartige Zeit. Er war vollkommen in der Musik versunken, hat sich treiben lassen, war ganz im musikalischen Geschehen. Aber er hat das klangliche Ergebnis nicht kontrolliert. Und jetzt sage ich etwas, das vielleicht ein bisschen kontrovers ist:

Derjenige, der beim Musizieren die intensivste musikalische Erfahrung machen sollte, ist nicht der Interpret. Bei allem Respekt: Es ist der Zuhörer. Nicht der Musiker auf der Bühne. Wenn du nur für dich selbst spielen möchtest, ist das vollkommen in Ordnung. Aber wenn du ein Werk an ein Publikum vermitteln möchtest, bist du das Medium, durch das die Musik hindurchgeht. Und wenn wir professionell arbeiten wollen, müssen wir sicherstellen, dass das klangliche Ergebnis, das beim Publikum ankommt, tatsächlich unserer Vorstellung entspricht. Denn der Zuhörer soll diese intensive musikalische Erfahrung machen können.

Wenn wir das nicht gewährleisten, erfüllen wir unsere Aufgabe als Interpreten nicht wirklich. Dann bleibt das, was wir tun, nur eine sehr ungefähre Annäherung. Deshalb brauchen wir eine Art Rückkopplungsschleife. Da ist einerseits der Zuhörer in uns selbst. Dieser innere Zuhörer überprüft ständig, was wir hören. Er hört auf den Saal, auf den Raum und darauf, ob das, was tatsächlich erklingt, unserer Vorstellung entspricht.

Und wenn das nicht der Fall ist, muss diese Information an den ausführenden Teil von uns zurückfließen. An den Teil, der versucht, unsere musikalische Vorstellung zu verwirklichen. Zwischen diesen beiden Seiten muss eine ständige Kommunikation stattfinden. Wenn diese Verbindung fehlt, kannst du beim Spielen zwar eine wunderbare Zeit haben. Aber du klingst möglicherweise überhaupt nicht so, wie du eigentlich klingen möchtest. Deshalb höre ich beim Spielen immer sehr genau hin.

Und das ist übrigens auch einer der Gründe für meine derzeitige Begeisterung für das Üben mit geschlossenen Augen. Mein Gott, man hört so viel besser! Wenn man diese unglaublich reichhaltige Informationsquelle – das Sehen – bewusst ausschaltet, wird das Hören noch einmal deutlich intensiver.

Ich experimentiere dabei sogar mit meiner inneren Wahrnehmung. Ich versuche, die körperliche Seite des Spielens gewissermaßen von der hörenden Seite zu trennen. Dann stelle ich mir vor, dass ich gleichzeitig eine Aufnahme höre.

Manchmal kann das fast ein bisschen unheimlich werden. Aber es ist unglaublich interessant, wie deutlich man diese beiden Aspekte der eigenen geistigen Prozesse voneinander unterscheiden kann.

Anschließend versuche ich allerdings auch das genaue Gegenteil. Ich führe beide Seiten wieder so eng zusammen, dass ich beinahe das Gefühl habe, zwischen Hören und Spielen existiere überhaupt kein Abstand mehr. Das kann eine wirklich faszinierende Erfahrung sein.

Denn als Pianisten sind wir räumlich ein Stück weit von unserem Instrument entfernt. Unsere Hände befinden sich vielleicht einen halben Meter von unseren Ohren entfernt. Es sei denn natürlich, man sitzt extrem nah am Klavier. Aber normalerweise gibt es eben eine gewisse räumliche Distanz.

Und es ist sehr interessant, mit geschlossenen Augen zu versuchen, diese beiden Bereiche im selben körperlichen Raum zusammenzuführen. Man kann sich beispielsweise vorstellen, dass sich die Ohren genau dort befinden, wo die Hände spielen. Dadurch lässt sich die Grenze zwischen beiden Wahrnehmungen ein Stück weit auflösen. Und das kann das Zuhören enorm schärfen.

Jetzt habe ich einen ziemlich großen Umweg gemacht, um deine Frage nach dem Aufnehmen zu beantworten! Aber wie gesagt: Am Anfang nehme ich mich nicht auf. Denn ich möchte mich so weit wie möglich auf mein eigenes Hören verlassen. Ich möchte nicht einfach sagen: „Ich nehme das jetzt auf und höre es mir anschließend an.“ Nein.

Ich möchte schon während des Spielens so aufmerksam zuhören, als würde ich gerade eine Aufnahme hören. Wenn ein Konzert näher rückt, ist das natürlich etwas anderes. Dann spiele ich das Werk vollständig durch, nehme mich dabei auf und verschaffe mir anschließend eine zusätzliche Außenperspektive darauf, wie es geklungen hat.

Und besonders bei den Salonkonzerten, von denen ich vorhin gesprochen habe, oder bei anderen informellen Probedurchläufen nehme ich grundsätzlich auf und höre mir die Aufnahmen anschließend an.

Jetzt hast du noch einmal das Üben mit geschlossenen Augen angesprochen. Das heißt, auswendig zu spielen und zu üben ist bei dir schon sehr früh ein Bestandteil des Lernprozesses?

Sofort. Ich glaube, ich habe noch nie bewusst Zeit damit verbracht, ein Musikstück auswendig zu lernen. Das klingt vielleicht ziemlich merkwürdig. Aber ich habe tatsächlich noch nie ganz gezielt versucht, mir ein Stück einzuprägen.

Irgendwie habe ich festgestellt, dass das bei mir anders funktioniert. Natürlich haben wir alle unterschiedliche Zugänge zum Gedächtnis. Wenn ich ausreichend Zeit mit einem Stück verbringe, es ein paarmal durchspiele und ein wenig daran arbeite, ist es irgendwann einfach in meinem System. Aber wenn wir über das Auswendiglernen sprechen, unterscheiden wir häufig zwischen visuellem, auditivem und kinästhetischem Gedächtnis.

Dabei gibt es einen Aspekt des Erinnerns, über den meiner Meinung nach viel zu wenig gesprochen wird: Das Verstehen. Manchmal habe ich das Gefühl, dass wir an das Auswendiglernen eines Musikstückes herangehen, als müssten wir uns eine zufällige Zahlenfolge merken.

So, als wollten wir die Nachkommastellen von Pi auswendig lernen. Ich habe übrigens noch nie versucht, mir Pi einzuprägen. 3,1 und was dann auch immer kommt!

Aber selbst diese großartigen Gedächtnissportler, die bei Wettbewerben darin gegeneinander antreten, sich solche Zahlenfolgen zu merken, sagen, dass sie sich niemals einfach nur eine zufällige Abfolge von Informationen einprägen. Sie verbinden die Informationen immer mit einer Geschichte. Sie geben ihnen auf irgendeine Weise eine Bedeutung. Und genau darum geht es auch bei der Musik.

Wenn wir versuchen, den Entstehungsprozess eines Werkes gewissermaßen rückwärts nachzuvollziehen und es aus der Perspektive des Komponisten zu betrachten, verstehen wir, warum er bestimmte Entscheidungen getroffen hat.
Warum hat er genau diese Note nach der vorherigen geschrieben? Warum folgt auf diese Harmonie ausgerechnet jene? Wenn wir verstehen, warum der Komponist diese Entscheidungen getroffen hat, erinnern wir uns daran, weil wir die Gründe dahinter verstanden haben.

Dann gibt es nicht mehr dieses Gefühl von: „Moment, könnte es jetzt so weitergehen oder vielleicht doch anders?“ Stattdessen wissen wir: „Ah, ich verstehe, warum er sich an dieser Stelle dafür entschieden hat.“ Es ergibt Sinn. Und deshalb werde ich es auch nicht vergessen.

Wenn wir uns dem musikalischen Material auf diese Weise nähern, geht es nicht unbedingt um eine rein analytische Betrachtung. Es geht vielmehr darum, die Perspektive des Schaffenden einzunehmen. Nicht nur die eines Interpreten, der etwas ausführt oder verwirklicht. Sondern die eines Menschen, der selbst am Entstehungsprozess der Musik beteiligt ist.

Wenn man das Gefühl hat, an der eigentlichen Erschaffung des Werkes mitzuwirken, entwickelt man eine ganz andere Eigenständigkeit und ein viel tieferes Verständnis dafür. Und ich glaube, dass genau das entscheidend ist, um sich beim Auswendigspielen wirklich sicher zu fühlen.

Das Üben mit geschlossenen Augen und die zunehmende Unabhängigkeit davon, ständig in die Noten schauen zu müssen, beginnen bei mir deshalb tatsächlich schon

ganz am Anfang. Gleichzeitig genieße ich es aber auch sehr, abseits des Klaviers mit der Partitur mental zu üben.

Denn wenn man die Noten betrachtet, ohne gleichzeitig am Instrument zu sitzen, sieht und liest man manchmal Dinge, die einem beim Spielen gar nicht auffallen würden. Deshalb finde ich es sehr wertvoll, sich mit diesen unterschiedlichen Bereichen auch einmal ganz getrennt voneinander zu beschäftigen.

Achtsamkeit und Meditation im musikalischen Alltag

Das ist wirklich interessant. Ich bin Anfang dieses Jahres durch deine Deep-Listening-Konzerte auf dich und deine künstlerische Arbeit aufmerksam geworden.

Seitdem habe ich mich gefragt, wie Meditation und Achtsamkeit – oder die Idee des achtsamen Übens und Zuhörens – eigentlich Eingang in deine Musik gefunden haben.

Aber nachdem wir jetzt fast eine Stunde miteinander gesprochen haben, bin ich mir ziemlich sicher, dass das ohnehin schon immer dein natürlicher Zugang zur Musik war.

Wenn ich dir zuhöre, wie du deinen Übeprozess beschreibst, wird deutlich, wie achtsam du dabei vorgehst. Du nimmst sehr genau wahr, wie das Instrument auf dich reagiert und wie du selbst als Körper, als Medium funktionierst – ganz im Sinne dieser Idee von Rick Rubin.

Du scheinst dir all dieser Zusammenhänge sehr bewusst zu sein.

Eigentlich hatte ich also die Frage vorbereitet, wie die Meditation in dein musikalisches Leben gekommen ist. Aber inzwischen glaube ich, dass es eher umgekehrt war: Beide Dinge waren schon da, und du hast lediglich miteinander verbunden, was für dich ohnehin zusammengehörte.

Absolut. Ich empfinde tatsächlich schon das Üben – ganz zu schweigen vom eigentlichen Musizieren – als einen zutiefst meditativen Prozess.

Und je mehr Aufmerksamkeit und Achtsamkeit ich in diesen Prozess einbringen kann, desto besser wird mein Üben und desto intensiver wird auch die Erfahrung. Je stärker diese Rückkopplungsschleife ist, desto besser kann ich reagieren.

Ich nehme genauer wahr, was im jeweiligen Moment tatsächlich geschieht, und kann entsprechend darauf eingehen. Daher kommt übrigens auch meine Skepsis gegenüber einer allzu detaillierten Planung. Denn wenn wir zu viel planen, wird unsere Wahrnehmung durch die Vorstellungen eingeschränkt, die wir uns bereits im Voraus gemacht haben. Es ist eben ein Entdeckungsprozess.

Und um etwas entdecken zu können, braucht man genau diese Form von Aufmerksamkeit. Insofern hat mich die Meditation natürlich tiefgreifend verändert. All die Dinge, die ich gerade beschrieben habe, und die Gedanken, über die wir sprechen, sind sehr stark von dieser Seite meines Lebens und meiner Praxis beeinflusst. Es ist eben eine andere Form des Übens.

Aber letztlich ist Meditation ja ebenfalls eine Übungspraxis.

Wie aus Tonleitern eine Etüde wird

Ja, natürlich. Jetzt bin ich aber sehr gespannt auf die musikalische Übung, die du uns mitgebracht hast.

Du hast eine eigene Übung ausgewählt, eine deiner Kompositionen: die Etüde Nr. 1 über Dur-Tonleitern.

(Klaviermusik)

Kannst du beschreiben, wie du an dieses Stück herangegangen bist, als du es zum ersten Mal gespielt hast? Ich meine, du hast es natürlich selbst geschrieben, es ist deine eigene Übung. Aber wie würdest du grundsätzlich an ein solches Stück herangehen, wenn du es zum ersten Mal spielst?

Wir haben vorhin darüber gesprochen, wie ich mich aufwärme.

Ich hatte damals ein eigenes Tonleitersystem entwickelt, bei dem ich Tonleitern auf dem Klavier in Gegenbewegung gespielt habe. Die Hände bewegen sich dabei also gleichzeitig nach außen und wieder nach innen. Allerdings gab es dabei eine Besonderheit.

Die Klaviatur ist nämlich symmetrisch aufgebaut. Wenn man vom D aus nach außen geht, ergibt sich auf beiden Seiten dieselbe Abfolge von schwarzen und weißen Tasten: schwarz, weiß, weiß, schwarz, weiß, schwarz, weiß, schwarz, weiß, weiß, schwarz, weiß. Es gibt also eine Symmetrieachse auf dem D und ebenso auf dem As.

Die angenehmste Tonleiter für die rechte Hand ist beispielsweise H-Dur. Denn dabei liegen alle langen Finger auf schwarzen Tasten, während der Daumen immer eine weiße Taste spielt. Außerdem sind die Abstände zwischen den Wechseln der Handposition so klein wie möglich. Ein ähnliches Muster aus langen und kurzen Fingern auf schwarzen und weißen Tasten findet man auch bei Des-Dur. Allerdings sind dort die Abstände zwischen den Positionswechseln größer. Für die rechte Hand ist deshalb H-Dur am bequemsten. Für die linke Hand ist es dagegen Des-Dur.

Denn wenn man die Symmetrieachse auf das D legt, sind diese beiden Tonleitern tatsächlich Spiegelbilder voneinander. Anschließend bin ich systematisch durch die verschiedenen Tonarten gegangen. Ich habe also mit H-Dur und Des-Dur begonnen. Beide Tonarten haben fünf Vorzeichen – die eine fünf Kreuze, die andere fünf Bes.

Danach kann man zu Tonarten mit vier Vorzeichen wechseln, dann zu drei, zwei und einem Vorzeichen. Schließlich landet man bei C-Dur in beiden Händen. Und danach kehrt sich das Ganze um.

Dann bekommt die rechte Hand zunehmend Bes, während die linke Hand Kreuztonarten spielt. Mit solchen Dingen habe ich damals sehr viel experimentiert. Diese symmetrischen Tonleitern waren ein fester Bestandteil meines Aufwärmens. Irgendwann kam mir außerdem die Idee, die Reihenfolge der Töne innerhalb einer Tonleiter zu verändern.

Wenn man eine gewöhnliche Tonleiter spielt, verwendet man beispielsweise die Fingerfolge 1–2–3, 1–2–3 und so weiter. Das gilt entsprechend für beide Hände, wenn sie sich nach außen bewegen. Ich dachte mir: Was wäre, wenn ich stattdessen 1–3–2, 1–2–4–3 spielen würde? Nehmen wir beispielsweise H-Dur in der rechten Hand.

Anstatt die Tonleiter auf die übliche Weise zu spielen, verändert man die Reihenfolge der Töne. Dadurch werden die Finger auf eine ganz andere Weise gefordert.

Die Hand muss ihre Position anders wechseln. Und die Bewegung wird tatsächlich deutlich unbequemer, weil man größere Intervalle überspringen muss. Anstatt sich schrittweise von einem Ton zum nächsten zu bewegen, springt man also innerhalb der Tonleiter hin und her. Dadurch trainiert man besonders die Beweglichkeit des Daumens, der sich auf die nächste Handposition vorbereiten muss. Das Ganze ist wesentlich schwieriger zu spielen. Und ich habe diese Übungen dann wiederum in spiegelbildlicher Umkehrung ausgeführt.

Wenn ich also H-Dur und Des-Dur spiegelbildlich kombiniere, ergibt sich ausgehend von unserer Symmetrieachse ein bestimmtes Bewegungsmuster. Beide Hände bewegen sich dabei nach außen. Mit der veränderten Tonreihenfolge entsteht dann ein ziemlich ungewöhnlicher Klang. Das klingt fast ein bisschen funky! Das war zunächst die Variante mit fünf Vorzeichen.

Anschließend kann man dasselbe mit vier Vorzeichen machen, dann mit drei und so weiter. Es ist also ein ziemlich ungewöhnliches System. Meine erste Etüde habe ich inzwischen vor mehr als zehn Jahren geschrieben. Damals dachte ich mir: Wäre es nicht interessant, aus diesen Tonleitern ein richtiges Musikstück zu machen? Aus diesen unterschiedlichen Tonfolgen und den verschiedenen Möglichkeiten, sie miteinander zu kombinieren?

Also habe ich ein Stück geschrieben, das sowohl gewöhnliche Tonleitern als auch Tonleitern mit veränderter Tonreihenfolge verwendet. Allerdings sind die Bewegungen nicht durchgehend symmetrisch. Erst ganz am Ende gibt es tatsächlich eine vollkommen symmetrische Bewegung beider Hände nach außen. Davor verwende ich ganz unterschiedliche Kombinationen. Ich habe verschiedene Systeme entwickelt, nach denen die beiden Hände unabhängig voneinander durch die Tonarten wandern.

Dabei war ich natürlich stark von Ligeti beeinflusst. Ich hatte schon während meiner gesamten Jugend seine Etüden gespielt. Und ich liebte dieses Konzept, das man bei Ligeti häufig findet: Ein Stück beginnt mit einer bestimmten Ordnung, mit einem klaren System. Doch irgendwann beginnt diese Maschine auseinanderzufallen. Plötzlich passiert etwas, das nicht mehr ganz mit dem ursprünglichen System übereinstimmt. Es entsteht eine kleine Verschiebung. Und aus dieser winzigen Abweichung entwickelt sich nach und nach ein vollkommenes Chaos. Fast wie beim Schmetterlingseffekt. Mich haben Fraktale schon immer fasziniert.

Ebenso die Vorstellung, dass ein winziger Prozess immer größere Auswirkungen haben kann. Genau damit habe ich in dieser Etüde gearbeitet. Am Anfang wechseln beide Hände gleichzeitig ihre Bewegungsrichtung. Sie bewegen sich nach oben, nach unten, wieder nach oben und wieder nach unten. Doch irgendwann beginnen sie, ihre Richtung zu unterschiedlichen Zeitpunkten zu wechseln. Dann geraten die Bewegungen zunehmend aus dem ursprünglichen Muster. Und schließlich wird das Ganze vollkommen chaotisch. Alles bewegt sich kreuz und quer. Daraus entsteht gewissermaßen die innere Dramaturgie des Stückes. Es ist eine sehr humorvolle Komposition. Sie steckt voller musikalischer Witze. Ich hatte mir damals die Herausforderung gestellt: *Wie kann ich aus einer Aufwärmübung eine musikalische Erzählung machen? Wie lässt sich daraus ein musikalisches Drama entwickeln?* So entstand schließlich ein Stück, mit dem ich mich selbst regelmäßig aufgewärmt habe.

Und diese Etüde wurde zum Ausgangspunkt einer ganzen Reihe weiterer Etüden. Inzwischen habe ich sieben geschrieben. Jede davon untersucht bestimmte Aspekte der Klaviertechnik, bestimmte pianistische Ideen oder musikalische Texturen. Die nächste, die ich geschrieben habe, beschäftigte sich beispielsweise mit gebrochenen Akkorden. Wobei – wenn ich gerade an die Reihenfolge denke, in der sie veröffentlicht wurden, ist das eigentlich die vierte Etüde. Ich habe auch eine Etüde mit dem Titel *Mostly Triads* geschrieben. Darin beschäftige ich mich mit unterschiedlichen Arten von Dreiklängen. Dann gibt es *Moving Mirrors*, in der es um symmetrische oder parallel verlaufende Formen geht. Eine weitere Etüde beschäftigt sich mit Doppelgriffen.

Und eine andere mit der Stimmführung beziehungsweise damit, einzelne Stimmen innerhalb eines musikalischen Satzes hervorzuheben. Ich suche also immer nach bestimmten technischen Herausforderungen. Und dann frage ich mich, wie ich innerhalb dieser Herausforderungen eine musikalische Dramaturgie oder eine Geschichte entdecken kann. Die jüngste Etüde, die ich geschrieben habe, beschäftigt sich mit Arpeggien.

Ich bin also ständig auf der Suche nach interessanten musikalischen Ideen, die sich aus solchen technischen Fragestellungen entwickeln lassen. Aber so ist diese erste Etüde entstanden. Letztlich ging alles vom Üben und vom Aufwärmen aus. Die Etüde selbst ist aus meiner eigenen Übepraxis hervorgegangen.

Musik als Geschichte: vom großen Bogen zum Detail

Es ist interessant, dass du diesen erzählerischen Aspekt so stark betonst. Denn ganz am Anfang unseres Gesprächs hast du gesagt, dass du eigentlich nie bewusst ein Stück auswendig lernst.

Stattdessen versuchst du zu verstehen, warum ein Komponist bestimmte Entscheidungen getroffen hat und warum er sich gegen andere Möglichkeiten entschieden hat.

Wenn du dieses Warum verstehst, fällt es dir leichter, die Komposition nachzuvollziehen und sie schließlich auch auswendig zu spielen.

Und die Idee hinter deiner ersten Etüde folgt eigentlich genau demselben erzählerischen Prinzip.

Du hattest ein bestimmtes „Problem“ im Kopf, mit dem du dich kompositorisch beschäftigen wolltest. Und dann hast du eine Geschichte darum herum entwickelt, um daraus schließlich Musik zu machen.

Absolut. Ja, und ich glaube, dass dieser erzählerische Ansatz mein gesamtes Komponieren und Musizieren prägt. Dabei hatte auch mein Kompositionslehrer John Corigliano einen enormen Einfluss auf mich.

Er hat mir beigebracht, das große Ganze auf eine völlig andere Weise zu betrachten. Von ihm habe ich gelernt, dass man ein Musikstück zunächst allein anhand der Geschichte planen kann, auf die man die Zuhörer mitnehmen möchte. Und zwar noch bevor man auch nur eine einzige Note hat. Bevor es eine Melodie gibt.

Bevor man überhaupt eine konkrete musikalische Idee oder irgendein musikalisches Material entwickelt hat. Stattdessen nimmt man beispielsweise mehrere Blätter Papier, klebt sie aneinander und beginnt zu zeichnen. Man überlegt sich: „Gut, hier möchte ich einen Abschnitt mit einem bestimmten Charakter haben.“ „Danach soll die Spannung ansteigen.“ „Anschließend möchte ich einen langsameren Teil, der nach dieser Spannung einen Moment der Ruhe bietet.“ „Dann soll es eine Art Achterbahnfahrt geben.“ „Und danach vielleicht einen sehr rhythmischen Abschnitt mit Schlagzeug.“ Was auch immer. Ich denke mir diese Beispiele gerade einfach aus. Aber es geht darum, sich zunächst vorzustellen, auf welche Reise man die Zuhörer mitnehmen möchte. Wie möchte ich sie durch das Stück führen?

Und erst danach suche ich nach dem musikalischen Material, mit dem ich diese einzelnen Abschnitte ausgestalten kann. Das ist ein ganz anderer Ansatz, als mit einer einzelnen Note zu beginnen, dann die nächste hinzuzufügen und danach wieder die nächste. Ich fand diese Denkweise unglaublich interessant. Und sie hat auch beeinflusst, wie ich Musik betrachte, die ich selbst interpretiere.

Mein Lehrer hat häufig einen Vergleich mit der Bildhauerei gezogen. Ein großer Bildhauer beginnt bei einem Marmorblock zunächst damit, eine grobe Form herauszuarbeiten. Er versucht zuerst, die Gesamtgestalt der Skulptur zu finden. Er würde niemals damit anfangen, die Details eines Fingernagels oder einer Hand auszuarbeiten, während der Rest noch aus einem riesigen unbearbeiteten Marmorblock besteht.

Zuerst braucht man die übergeordnete Form. Und ich glaube, dass man dafür auch ein gutes Gleichgewicht zwischen den beiden Dingen braucht, über die wir vorhin gesprochen haben: Planen und Reagieren. Man beginnt also mit einem großen Plan. Dann arbeitet man mit dem musikalischen Material.

Und manchmal zeigt einem dieses Material plötzlich, dass es eigentlich in eine etwas andere Richtung möchte. Dann reagiert man darauf. Man folgt dem Material und schaut, wohin es einen führt. So entsteht ein ständiger Austausch zwischen der übergeordneten Struktur und den kleineren Details. Zwischen Mikro- und Makroebene. Aber im Mittelpunkt steht für mich immer die Geschichte, die ich erzählen möchte.

Gehört diese erste Etüde eigentlich immer noch zu deinem Aufwärmrepertoire?

Im Moment nicht. Ich habe sie schon eine ganze Weile nicht mehr in meinen Konzertprogrammen gespielt. Aber natürlich habe ich auch jetzt andere Stücke, mit denen ich mich aufwärme.

Diese Etüde war jedenfalls über einen ziemlich langen Zeitraum mein bevorzugter Einstieg in den Tag.

Das finde ich interessant. Denn vorhin hast du beschrieben, wie wichtig dir beim gesamten Aufwärmprozess dieses Gefühl der Lockerheit ist. Dass du nichts erzwingen und die Musik nicht mit Gewalt aus deinen Fingern herauspressen möchtest.

Jetzt sprechen wir aber über eine Aufwärmübung, aus der schließlich ein Konzertstück geworden ist.

Verändert das die Art und Weise, wie du dich beim Üben mit diesem Werk beschäftigst?

Oder würdest du sagen, dass dieses Gefühl, nichts erzwingen zu müssen, und die Idee einer gewissen Leichtigkeit auch beim alltäglichen Spielen und beim Üben großer Klavierkonzerte eine Rolle spielen?

Ja, natürlich. Wenn ich ein Stück ausreichend oft gespielt habe, kann ich diese Leichtigkeit und Mühelosigkeit auch beim Üben bewahren.

Aber nehmen wir noch einmal ein anderes Beispiel. Ich bin einmal mit nur 48 Stunden Vorlaufzeit für Brahms' zweites Klavierkonzert eingesprungen, obwohl ich es seit Jahren nicht mehr gespielt hatte. Ich war gerade erst in eine neue Wohnung in New York

gezogen. Überall standen noch Umzugskartons. Dann musste ich sofort wieder nach Europa fliegen. Und während der Reise erfuhr ich auch noch, dass das Konzert auf Mezzo und Medici übertragen werden würde. In dieser Situation hatte ich überhaupt keine *Leichtigkeit*. Weder im Übezimmer noch auf der Bühne. Ich war vollkommen darauf konzentriert, mich bloß nicht zu verlieren. Es war ein enormer Druck. Überall Kameras, unglaublich wenig Vorbereitungszeit.

Ich konnte es mir schlicht nicht leisten, entspannt zu sein, weil das Stück noch nicht wieder ausreichend in meinem System verankert war. Ich hatte buchstäblich gerade genug Zeit, mir während des Transatlantikfluges mithilfe der Partitur wieder in Erinnerung zu rufen, wie das Stück überhaupt ging. Dann kam ich an und musste direkt zur ersten Probe. Das hat unglaublich viel geistige Kapazität beansprucht. Ich musste mich ständig darauf konzentrieren, alles unter Kontrolle zu behalten.

Denn einer der Gründe, warum wir üben, besteht ja gerade darin, möglichst viele Abläufe zu automatisieren. Wir üben, damit wir nicht mehr über jedes winzige Detail nachdenken müssen. Damit wir nicht jede einzelne körperliche Bewegung bewusst steuern müssen. Nicht jeden Sprung, jede Passage oder die Stimmverteilung innerhalb jedes Akkordes.

Wir verinnerlichen diese Dinge, damit die geistige Kapazität, die uns im entscheidenden Moment zur Verfügung steht, für die wirklich wichtigen Fragen frei wird. Für die größeren interpretatorischen Zusammenhänge. Und nicht für jedes kleinste technische Detail der Ausführung. Wenn man allerdings nur sehr wenig Vorbereitungszeit hatte, wird ein viel größerer Teil dieser geistigen Kapazität allein dafür benötigt, die technischen Abläufe zu bewältigen. Das ist einfach die Realität. Natürlich versucht man trotzdem, mit einer gewissen Leichtigkeit zu spielen. Aber genau deshalb üben wir ja überhaupt. Und deshalb bereiten wir uns, wann immer es möglich ist, so gründlich wie möglich vor.

Wie leise darf man spielen, um einen ganzen Saal zu fesseln?

Das ist etwas, das ich an dir als Musiker besonders interessant finde: diese scheinbaren Gegensätze.

Auf der einen Seite steht deine Bereitschaft, im Konzert Risiken einzugehen.

Ich habe vor einigen Jahren ein wunderschönes Interview mit dir beim SWR gehört. Darin wurden auch einige Ausschnitte aus deinem Spiel vorgestellt.

Und dein Pianissimo am Klavier ist wirklich außergewöhnlich.

Mich beeindruckt, welches Risiko du eingehst, um einen solchen Klang zu erzeugen. Gleichzeitig bewahrst du dir diese Spontaneität, während du auf der anderen Seite sehr genau weißt, was du tun möchtest, und von der klaren inneren Klangvorstellung geleitet wirst, über die wir gesprochen haben.

Diese Verbindung finde ich an dir als Musiker besonders faszinierend.

Du hast den Mut, das auch im Konzert zuzulassen.

Natürlich kann ich mir vorstellen, dass es bei diesem Brahms-Konzert weniger darum ging, bewusst musikalische Risiken einzugehen. Da hast du wahrscheinlich eher gehofft, dass du irgendwie gemeinsam mit dem Orchester durch das Stück kommst.

Aber diese grundsätzliche Risikobereitschaft hat mich bei der Beschäftigung mit deiner Musik während meiner Interviewvorbereitung wirklich beeindruckt.

Na ja, allein die Entscheidung, dieses Brahms-Konzert überhaupt zu spielen, war eines der größten Risiken, die ich in meinem Leben eingegangen bin. Einfach zu sagen: „Ich mache das. Ich werde es schon schaffen. Das wird irgendwie funktionieren." Das war definitiv ein enormes Risiko.

Und was das Pianissimo betrifft: Ich glaube, in einigen Rezensionen wurde ich sogar schon einmal als *Pianissimist* bezeichnet. Das ist tatsächlich etwas, das ich unglaublich gerne erforsche. Ich sage beispielsweise manchmal scherzhaft, dass ich die Vorstellung von klanglicher Projektion für eine Verschwörung halte. Das ist eine meiner etwas provokanteren Thesen. Aber ich meine das durchaus ernst.

Ich halte die Idee für vollkommen unsinnig, dass man beim Spielen einen bestimmten Mindestpegel an Lautstärke erreichen müsse, um die Aufmerksamkeit des Publikums aufrechtzuerhalten. Meiner Meinung nach könnte nichts weiter von der Wahrheit entfernt sein. Du kannst so leise spielen, wie es überhaupt nur möglich ist.

Wenn du diesen Klang kontrollieren und die musikalische Spannung aufrechterhalten kannst, gelingt es dir, selbst den dreitausendsten Zuhörer ganz hinten auf dem Balkon eines großen Konzertsaals gedanklich bis auf einen halben Meter an dein Instrument heranzuziehen.Es kommt ganz darauf an, wie du mit der Aufmerksamkeit des Publikums umgehst.

Ich habe häufig festgestellt, dass die Zuhörer gerade dann am konzentriertesten sind, wenn man sehr leise spielt – vorausgesetzt, man tut es auf eine ausgesprochen kontrollierte Weise. Wenn man die musikalische Argumentation aufrechterhält und vollkommen klar vermittelt, wohin sich die Musik entwickelt, sitzen die Menschen buchstäblich auf der Stuhlkante und warten gespannt darauf, was als Nächstes passieren wird. Und wenn ich verschiedene Klaviere ausprobiere, interessiert mich meistens vor allem, wie leise ich auf ihnen spielen kann. Natürlich gibt es Ausnahmen.

Wenn man beispielsweise ein großes Klavierkonzert spielt und sich gegen ein Orchester durchsetzen muss, das zu laut spielt – was Orchester meistens tun, das ist einfach die Realität –, muss man manchmal ziemlich kräftig in die Tasten greifen, um in einem großen Tutti überhaupt gehört zu werden. Aber abgesehen von solchen Situationen interessiert mich an einem Klavier vor allem, wie leise es spielen kann. Wie zuverlässig ist das Klavier im untersten Bereich seines dynamischen Spektrums? Das interessiert mich immer besonders. Denn letztlich geht es darum, wie man in diesem Moment mit

der Aufmerksamkeit der Zuhörer umgeht.Aber weißt du, eine Sache sage ich auch immer wieder gerne: Etwas, das ich wirklich zuverlässig gut kann, ist, mir das eigene Leben schwer zu machen. Ich sage ständig zu viel zu.

Ich habe unmögliche Abgabetermine, nehme einen Kompositionsauftrag an, während ich gleichzeitig an einem Aufnahmeprojekt arbeite, in derselben Saison viel zu viele Klavierkonzerte spiele und nebenbei noch ein völlig verrücktes Soloprogramm vorbereite. Das mache ich wirklich ständig. Und anschließend versuche ich herauszufinden, wie ich das alles irgendwie hinbekomme. Ich finde das unglaublich aufregend.

Es ist fast so, als würde ich mir selbst eine Aufgabe stellen, die zunächst unmöglich erscheint, um anschließend herauszufinden, wie weit ich mich tatsächlich treiben kann. Denn dabei lerne ich immer etwas Neues über mich selbst.

Ich entdecke Ideen, Techniken und Herangehensweisen, auf die ich niemals gekommen wäre, wenn ich es mir zu bequem gemacht hätte. Aber damit das funktioniert, ist es entscheidend, sich beim Üben diese Leichtigkeit und diesen Freiraum zu bewahren.

Man darf nicht das Gefühl bekommen, von all dem Druck und den Fristen regelrecht erdrückt zu werden. Es ist also ein interessantes Spiel.

Und wieder kommt es darauf an, wie man mit jedem einzelnen Moment umgeht.

Natürlich kann man diese Ziele haben und eine grundlegende Vorstellung davon, was man erreichen möchte. Aber wie beeinflusst das, was du gerade tust? Und was bedeutet es für den nächsten Moment? Und den übernächsten? Wie präsent bist du gerade tatsächlich beim Üben? Es ist ein ziemlich interessantes Spiel. Fast so, als würde man auf einem Tandem fahren und ständig darauf achten, nicht umzukippen.

Das erinnert mich an dieses wunderschöne Zitat von Miles Davis, der einmal gesagt hat, dass man es sich niemals zu bequem machen sollte. Das passt sehr gut zu dem, was du gerade beschrieben hast. Ich finde diesen Gedanken wirklich schön.

Was bleibt: Vertrauen, mentale Praxis und neue Herausforderungen

Ich würde gerne den Kreis schließen und noch einmal zu unserer ersten Frage zurückkehren.

Ganz am Anfang hast du gesagt, dass Üben für dich Atmen bedeutet. Du hast es als Entdeckungsreise und als eine bestimmte Geisteshaltung beschrieben.

Nachdem wir jetzt eine Stunde darüber gesprochen haben: Würdest du diese Frage immer noch genauso beantworten? Bedeutet Üben für dich nach wie vor Atmen?

Ja. Dann würde ich dir gerne noch zwei Fragen stellen, die ich allen meinen Gästen zum Abschluss stelle.

Was lernst oder übst du gerade, das du noch nicht kannst? Das muss übrigens nichts mit Musik zu tun haben.

Oh, das ist interessant! Was übe ich gerade, das ich noch nicht kann? Nun, es hat tatsächlich mit Musik zu tun, allerdings nicht auf die naheliegendste Weise.

Es geht um ein Stück, das ich gerade komponiere. Momentan arbeite ich an meiner ersten Klaviersonate. Es handelt sich um einen Kompositionsauftrag der BBC und der Wigmore Hall. Die Uraufführung wird im Dezember von einem wunderbaren Kollegen von mir gespielt, Alan Besambayev. Und der Abgabetermin rückt ziemlich schnell näher.

Wenn man für ein Instrument schreibt, das man selbst sehr gut kennt, ist das immer ein interessanter Prozess. Besonders dann, wenn man ein anspruchsvolles und virtuoses Werk komponiert.

Es entsteht ein ständiger Austausch zwischen der geistigen Vorstellung, die man von dem Stück hat, und der Frage, wie man diese Vorstellung so umsetzen kann, dass sie auf dem Instrument tatsächlich spielbar ist. Und zwar auf eine Weise, die den Möglichkeiten des Instruments entspricht und sich möglichst angenehm spielen lässt.

Ich möchte schließlich nicht, dass die Interpreten leiden müssen, wenn sie meine Musik lernen. Natürlich darf ein Stück schwierig sein. Aber es sollte nicht unnötig schwierig sein. Ich habe mich selbst schon unzählige Male darüber geärgert, wenn ich Musik spielen musste, die für den Interpreten unnötig kompliziert geschrieben war. Ein Stück darf meinetwegen so schwierig sein, wie es nur sein kann. Aber diese Schwierigkeit sollte sich irgendwie lohnen.

Wenn etwas dagegen aus irgendeinem Grund einfach nicht instrumentengerecht geschrieben ist oder die Notation unnötig schwer verständlich ist, fühlt es sich beinahe so an, als hätte der Komponist das Stück absichtlich geschrieben, um einen zu ärgern. Für solche Dinge habe ich wirklich sehr wenig Geduld. Denn ich glaube, dass Komponisten die Zeit der Interpreten respektieren müssen. Sie sollten die Aufmerksamkeit, die ein Musiker ihrer Musik widmet, nicht unnötig beanspruchen oder ausnutzen. Deshalb befinde ich mich beim Komponieren ständig in einem Lernprozess. Ich versuche, Dinge zu lernen, die ich selbst noch nicht spielen kann – oder die ich noch nicht einmal vollständig aufgeschrieben habe.

Ich habe beispielsweise eine musikalische Idee und probiere sie am Instrument aus. Dann versuche ich mir vorzustellen: „Angenommen, ich hätte ausreichend Zeit, das zu üben. Würde es funktionieren? Wäre es tatsächlich spielbar?“ Ich muss also ständig in die Zukunft denken. Ich kann mich schließlich nicht hinsetzen und viele Stunden damit verbringen, das Stück selbst zu lernen. Ich muss es komponieren und anschließend jemand anderem schicken, der es dann einstudiert. Das ist eine wirklich interessante Erfahrung. Man schreibt für das eigene Instrument, aber nicht für sich selbst, sondern

für einen anderen Pianisten. Deshalb muss ich immer wieder überprüfen: „Gut, das ist anspruchsvoll. Im Moment kann ich es selbst nicht spielen, weil ich es noch nicht geübt habe. Aber ich kann mir vorstellen, dass es mit ausreichend Übung machbar ist."

Wenn man sehr virtuose Musik für ein Instrument schreibt, das man selbst spielt, muss man also ständig solche Vorhersagen treffen. Und genau in dieser interessanten Grauzone befinde ich mich momentan. Ich weiß ungefähr, was spielbar ist, kann es aber selbst noch nicht spielen.

Damit sind wir eigentlich wieder beim Thema Risiko. Du gehst also auch beim Komponieren ein Risiko ein, indem du etwas schreibst, ohne schon genau zu wissen, ob es tatsächlich spielbar sein wird.

Und damit kommen wir zu meiner letzten Frage: Welchen Rat würdest du deinem jüngeren Ich geben? Vielleicht dem Musikstudenten im ersten Semester? Was hättest du damals gerne schon gewusst?

Nun, wenn ich an mein erstes Semester zurückdenke, erinnere ich mich noch gut an die Fragen, die mich damals beschäftigt haben.

Und an die Schwierigkeiten, mit denen ich mich auseinandergesetzt habe, wenn es darum ging, was es eigentlich bedeutet, ein Interpret zu sein.

Ich glaube, dass ich zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht verstanden hatte, welche große Rolle das mentale Üben einmal für mich spielen würde.

Gerade zu Beginn meines Bachelorstudiums war mir das noch überhaupt nicht bewusst. Und damit meine ich nicht einfach nur mentales Üben im Sinne von: Man nimmt die Partitur zur Hand und beschäftigt sich ein wenig mit dem Notentext. Ich meine, dass man ganze Stücke im Kopf durchspielt. Dass man sich vorstellt, wie sie klingen. Wie es sich anfühlt, sie zu spielen. Dass man all diese Dinge in seiner Vorstellung tatsächlich durchlebt.

Deshalb würde ich meinem jüngeren Ich wahrscheinlich raten, sich schon viel früher mit diesem Thema auseinanderzusetzen. Ich würde ihm empfehlen, möglichst früh damit anzufangen und sich diese Fähigkeiten anzueignen. Denn Sportler arbeiten so viel intensiver mit mentalem Training, als wir es in der Musik tun. Und ich glaube, dass wir von ihnen unglaublich viel darüber lernen können, wie wir an unsere eigene Arbeit herangehen.

Das ist ein wirklich schöner Abschluss für diese Folge. Nicolas, vielen herzlichen Dank! Es war unglaublich interessant, dir zuzuhören, und es hat großen Spaß gemacht, mit dir zu sprechen. Ich hatte eine wirklich schöne Zeit. Vielen Dank!

Vielen Dank, Patrick!