



In Klausur mit Bach

Thomas Zehetmair hat zum zweiten Mal Bachs Werke für Violine solo aufgenommen. Diesmal auf zwei Barockgeigen.

Von Arnt Cobbers



Der gebürtige Salzburger Thomas Zehetmair ist einer der meistrespektierten Geiger unserer Zeit. Er spielt mit gleicher Hingabe die großen romantischen Violinkonzerte wie Werke von Holiger und B.A. Zimmermann, er leitet seit 1994 sein eigenes Streichquartett, trat auch als Bratscher auf und dirigiert. Seit 2016 ist er Chefdirigent des Musikkollegiums Winterthur, seit der laufenden Saison auch des Stuttgarter Kammerorchesters. Nur Interviews hat er lange Zeit kaum gegeben, eine eigene Homepage hat er auch nicht. „Ich merke, Sie haben wesentlich mehr Interviews hinter sich als ich“, sagt er lachend während unseres Gesprächs in seinem idyllischen Haus am Berliner Stadtrand. Und entschuldigt sich, dass er auf manche Fragen „keine schnellen Antworten parat“ hat. Es wirkt fast, als wundere er sich, über sein Tun Auskunft geben zu sollen. Zugleich ist der 58-Jährige ein sehr netter Gastgeber.

Herr Zehetmair, warum haben Sie zum zweiten Mal Bach eingespielt?

Ich bin immer wieder gefragt worden, wann ich endlich eine neue Bach-Aufnahme mache – ich habe ja

für ECM die beiden anderen großen Zyklen für Solo-Violine aufgenommen, Paganini und Ysaye. Bei meiner ersten Bach-Aufnahme war ich etwas über 20, das ist eine Jugendaufnahme, auch wenn ich damals sehr viel positives Echo bekommen habe. Ich hab die Stücke oft im Konzert gespielt, aber eine neue Aufnahme immer vor mir hergeschoben. Aber schließlich habe ich mir gedacht, jetzt nehme ich mir einen Sommer und gehe in Klausur. Ich wollte einen Schritt weitergehen und es mit der Barockgeige machen – und habe es dann mit zweien aufgenommen. Ich habe eine sehr schöne Barockgeige von Johann Udalricus Eberle, und ein sehr guter Freund hat mir eine Barockgeige zur Verfügung gestellt, die ich auch sehr schön finde.

Warum zwei?

Meine Geige hat mir alle Ausdrucksmittel gegeben, ich wollte die gesamte Aufnahme mit ihr machen. Dann habe ich diese wunderbare Barockgeige des Freundes ausprobiert, und ich fand den Klang so betörend und geradezu ideal für den Charakter der Partiten. Meine eigene Geige hat die Klarheit der Sonaten unterstützt. Dazu kommt, dass die Tiroler Geige meines Freundes etwa 1685 gebaut

wurde und meine Geige 1750 – genau die Lebensspanne Bachs, das war wie ein Zeichen. Die Bögen sind Kopien nach Modellen von 1720.

Können Sie kurz umreißen, wie sich Ihre Sicht auf die Werke verändert hat?

Da ist zunächst der Klang, der Zugang zum Instrument. Ich habe mich monatelang nur mit der Barockgeige

Grundlage für Improvisationen anzusehen – natürlich im vorgegebenen Rahmen. Sonst habe ich mich an Bach gehalten, z. B. hat er in der g-Moll-Sonate nur ein $\flat$ vorgezeichnet und jedes Es mit einem Extrazeichen versehen. Es gibt zwei Noten, die stillschweigend in allen Ausgaben von E nach Es korrigiert sind, eines im Adagio und eines in der Fuge, beides ziemlich am Anfang. Da habe ich das Original bevorzugt. Es gibt ja das wunderschöne Manuskript. Danach hab ich schon bei meiner ersten Aufnahme gearbeitet – ich kam damals frisch von meiner Zusammenarbeit mit Harnoncourt. Ich habe ja in Salzburg studiert und hatte die Gelegenheit, zu den Vorlesungen von Nicolaus Harnoncourt zu gehen. Und als ich plötzlich für Salvatore Accardo bei Bach einspringen sollte, hab ich Harnoncourt angerufen, und wir haben einen gesamten Tag mit Bach verbracht. Das erste, was er gesagt hat, war: Naja, wir sind eh auf einer Wellenlänge. Und dann hat er keinen Stein auf dem anderen gelassen – das war faszinierend. Er hat mich dann auch eingeladen, im Concentus musicus zu spielen. Das hab ich öfters gemacht, mit der Barockgeige. Neben Alice Harnoncourt – da hab ich wichtige Erfahrungen gesammelt.

Sie spielen also schon lange barocke und moderne Geige?

Ich hab immer die Geige ans Orchester angepasst, mit dem ich gespielt habe. Bei meiner Arbeit mit Frans Brüggen, die für mich auch bahnbrechend war, habe ich eine Geige mit klassischer Einrichtung gespielt und einen Bogen aus den 1780er-Jahren bei unseren Mozart-Aufnahmen. Bei der Aufnahme des Beethoven-Violinkonzerts habe ich mit einem Tourte-Bogen gespielt, den gab es 1806 schon. Ansonsten hab ich Beethoven auf der modern eingerichteten Geige gespielt, aber mit Darmsaiten.

Es heißt immer, eine moderne und eine Barockgeige seien wie zwei unterschiedliche Instrumente.

beschäftigt. Und nicht nur das: Ich habe auch zum ersten Mal ohne Schulterstütze und Kinnhalter gespielt – wie die Geiger im Barock. Ich habe zwei Bögen genommen, Nachbauten von Modellen aus der Zeit, und mich allmählich angenähert und gemerkt, da gibt es noch ganz andere Ebenen in diesem Klang. Die Stütz Hilfsmittel wie Kinnhalter usw. haben das Spiel vielleicht komfortabler gemacht, dafür verliert man aber klangliche Nuancen. Ich finde, dass durch das andere Gleichgewicht, das sich dann einstellt, der Klang noch freier und schöner wird. Und ich habe einige Sachen anders gemacht: Ich hab mich getraut, ein paar Wiederholungen von langsamen Sätzen zu variieren. Es gibt ein paar Stellen gerade in der Chaconne und in der g-Moll-Fuge, wo Arpeggi einfach nur als Akkorde geschrieben sind, und die habe ich mir erlaubt als

Foto: PR



Das Zehetmair-Quartett mit Kuba Jakowicz, Thomas Zehetmair, Ruth Killius und Christian Elliott

Das stimmt auch. Es ist eine ganz andere Balance, wenn man ohne Stütze spielt, die Darmsaiten klingen anders, die Gewichtsverhältnisse im Bogen sind andere. Aber ich habe mich schon sehr früh mit der Barockgeige beschäftigt. Der Bach ist zwar meine erste solistische Aufnahme, und ich habe auch nie Solokonzerte auf der Barockgeige gespielt, aber ich habe viel Bach und Händel mit dem Concentus gespielt. Wir haben von Händels op. 6 ein paar Concerti grossi aufgenommen, wo ich die Soli gespielt habe. Mich hat das damals, das war um 1980, begeistert. Ich hatte immer gedacht, Barockspiel sei so phrasenhaft – dabei ist es das genaue Gegenteil, das hat meine Fantasie unglaublich angeregt. Nikolaus Harnoncourt konnte das auch toll vermitteln. Wir hatten immer wieder Konzerte miteinander – mit modernen Orchestern und romantischen Violinkonzerten, und die Proben mit ihm waren für mich immer eine große Inspiration.

Fast alle Musiker sagen, das Schönste am Musikmachen sei, mit anderen zu kommunizieren. Das tun Sie nicht, wenn Sie Solowerke spielen.

Es ist das Gegenteil von dem, was ich jetzt zu 60 Prozent mache: Dirigieren. Da ist das Wichtigste die Kommunikation – ein Dirigent klingt nun mal nicht allein. Das Solospiel ist das andere Extrem. Das war wahrscheinlich auch ein Grund, warum ich mich zurückziehen wollte für den Bach: um mich wieder in diese ganz andere Situation zu versetzen. Es war passenderweise in einem Kloster, in St. Gerold in Vorarlberg. Ich hab alle meine Soloaufnahmen dort gemacht, es klingt einfach wahnsinnig schön. Man wird auch sehr umsorgt dort in den Bergen, aber man muss sich wirklich darauf einlassen.

Mir kommt es vor, als sei in Ihrem Spiel jede Note analysiert und ganz bewusst geformt – und doch wirkt es nicht konstruiert, sondern lebendig.

Das ist nett, dass Sie das sagen. Das ist das Ziel des Musikers, zwischen Hirn und Fantasie die richtige Balance zu finden. Das Analysieren ist der Grundbaustein, dass man weiß, was man spielt und die Zusammenhänge erkennt. Und natürlich geht die Beschäftigung mit einem Werk über die Partitur hinaus. Erst auf dieser Basis kann man aus dem Bauch heraus spielen. Je besser man die Form im Bauch oder im Kopf oder im Herzen hat, desto freier, intuitiver darf man sich erlauben zu spielen. Das gilt genauso für die Technik – das Wort Technik ist für mich ein Sammelbegriff für alle Ausdrucksmittel, die man abrufbereit hat. Je mehr Ausdrucksmittel man hat, desto ausdrucksvoller wird das Spiel sein.

Sie kennen aber auch die Freude am Sportiven, oder? Sonst hätten Sie kaum Paganini oder Ysaye eingespielt.

Das sind Herausforderungen, klar, da ist ein sportliches Element vorhanden. Wobei man sagen muss: Paganini behandelt oft eine technische Seite, etwa Terzen oder Oktaven oder Dezimen, und schafft es trotzdem, wahrscheinlich als der Einzige seiner Zeit, aus Etüden wirkliche Capricen, also Charakterstücke, zu machen. Und die Solo-Sonaten von Ysaye sind tolle

quartett, dirigieren – wie schaffen Sie das alles gleichzeitig?

Es ist vielleicht Wortklauberei, aber ich mache es ja nicht gleichzeitig. Jedes Projekt steht für sich, auf jedes bereite ich mich genau vor. Manchmal ist halt weniger Zeit, dann müssen auch mal die Abend- oder Nachtstunden dranglauben. Und dann gibt's wieder Zeiten, in denen es ruhiger wird.

Allein das Üben frisst doch viel Zeit. Oder kommt man irgendwann mit weniger aus?

Nein, das wird nicht weniger. Man wird ökonomischer, auch im Üben. Aber das reine In-Form-Bleiben kostet einfach Zeit.

Warum sind Sie überhaupt Dirigent geworden?

Ich war schon sehr früh daran interessiert, Orchester zu leiten. Ich hab mich mit der Deutschen Kammerphilharmonie in Lockenhaus gut verstanden und wurde eines Tages gefragt, mal etwas von der Geige aus zu leiten, was ich dann gemacht habe. Es ist immer mehr geworden, und irgendwann bin ich zu dem Entschluss gekommen, dass man nicht genug hört, wenn man die Geige am Ohr hat. Als Dirigent hört man einfach viel besser die Ba-

„Ohne Kinnhalter und andere Stütz Hilfsmittel wird der Klang noch freier und schöner.“

Kompositionen. Die hat er einzelnen Geigern auf dem Leib geschnitten, ohne seine eigene Handschrift aufzugeben. Beide waren universelle Musiker, nicht nur große Virtuosen. Was die beiden geschrieben haben, kam nicht allein aus ihren Fähigkeiten auf der Geige.

Sie bearbeiten ein enorm breites Feld, vom Barock bis zu Uraufführungen, sie spielen Geige, haben ein Streich-

lance, die Artikulation. Man beginnt immer mehr mit dem Orchester mitzuspielen und zu verschmelzen – so hat sich das entwickelt. Und dann hat man mich 2002 zum Music Director der Northern Sinfonia in Newcastle berufen. Da ist es ernsthaft bei mir mit dem Dirigieren losgegangen. Ich hatte vorher einen Kurs über mehrere Wochen bei David Zinman in Aspen – das war eine fantastische Erfahrung.

„Das Tolle an unserer Zeit ist doch, dass Werke aus allen Epochen gespielt werden.“

Und als Solist hab ich immer wieder Unterricht bei Dirigenten wie Michael Gielen, Heinrich Schiff, Michael Schönwandt genommen – ich fand es toll, dass sie das auch gemacht haben. Vom Repertoire hat es sich Hand in Hand entwickelt mit dem Quartettspiel. Das hat mich immer fasziniert, weil die großen Komponisten ihr Allerbestes in den Quartetten gezeigt haben, finde ich. Und vielleicht hatte ich auch schon die besten Stücke auf der Geige gespielt – mit Ausnahmen wie den Schostakowitsch-Konzerten oder dem von Schönberg. Wer weiß, ob ich nochmal die Energie aufbringen werde, das zu lernen. Es gibt so viel zu lernen als Dirigent. Und es ist auch unglaublich reizvoll, die Gestaltung einer großen Partitur zu übernehmen. Es fordert einen auf viel mehr Ebenen, als wenn man nur als Geiger beteiligt ist.

Gibt es Repertoire, das Sie nicht spielen wollen?

Alles, was in Richtung Crossover tendiert – wenn es in beiden Richtungen das Niveau senkt. Wenn es das Niveau heben würde, fände ich solche Projekte interessant.

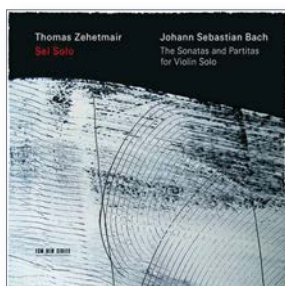
Erleben Sie die schönsten Momente in Ihrem Musikerleben auf der Bühne oder eher beim Erarbeiten der Werke?

Darauf kann ich keine einheitliche Antwort geben. Die Vorbereitung ist eigentlich immer schön – allein mit der Partitur vielleicht noch schöner als die mechanische Vorbereitung mit der Geige, die einfach sein muss.

Würde Ihnen etwas fehlen ohne Geige? Sie könnten sich doch ganz aufs Dirigieren verlegen.

Gerade habe ich beim Stuttgarter Kammerorchester als Chefdirigent begonnen, wo ich auch zweimal im Jahr als Solist auftrete. Wenn Orchester mich als Geiger anfragen und es ist ein interessantes Projekt, dann lehne ich nicht ab. Ich hab mich viel mit Brahms beschäftigt und kürzlich alle Sinfonien mit dem Musikkollegium Winterthur aufgenommen. Mit einem ziemlich speziellen Zugang, denke ich. Brahms wird ja als der klassische Sinfoniker betrachtet, aber es gibt eine Schrift von Walter Blume, der Assistent des Dirigenten Fritz Steinbach war und dessen Probenarbeit protokolliert hat. Brahms hat Steinbach sehr geschätzt als Dirigent – und Brahms war nicht ganz unkritisch. Und was man da liest, pulverisiert unser Bild des klassischen Brahms völlig. Blume sagt: Kaum ist Brahms gestorben, spielen ihn alle falsch. Alle spielen ihn im Tempo, rhythmisch exakt, das passt überhaupt nicht. Zu seinen Lebzeiten hat man es viel freier gespielt, jede Phrase hatte ein kleines Accelerando oder Ritardando. Man bekommt bei Steinbach und Blume keine Interpretation vorgeschrieben, aber man erhält eine Anregung für die Fantasie. Und da findet sich auch nichts vom üblichen Sostenuato-Klang. Alles ist pointiert und unglaublich akzentuiert, mit vielen Kommas, die Phrasen werden klarer, die Musik atmet und ist durchsichtig. Diese Quelle, die 1933 zu Brahms' 100. Geburtstag erschienen ist, ist nicht völlig unbekannt und wird mittlerweile immer mehr wahrgenommen. Einige Kollegen finden das interessant, andere lehnen es völlig ab. Unsere Sinfoniaufnahmen sind im Sommer herausge-

Aktuelle CD



Bach: Sonaten und Partiten für Violine solo BWV 1001-1006; Thomas Zehetmair (2016); ECM (2 CDs)

kommen. Und nach dieser Erfahrung wollen wir uns jetzt auch im Quartett mit Brahms befassen.

Die Gründung Ihres Quartetts war ja ein mutiges Unterfangen. Streichquartett galt in den 90er-Jahren als Domäne der Spezialisten.

Ich hab das Gefühl, wir haben damals einen Trend ausgelöst. *(lacht)* Unsere erste Aufnahme mit Bartók 4 und Hartmann war sehr erfolgreich, für die nächste mit Schumann haben wir mehrere Plattenpreise bekommen, und dann hieß es: Teilzeitquartett gewinnt ... Dabei haben wir gar nicht nebenbei mal Quartett gespielt. Von meiner Seite aus war die Entscheidung so: Ich hab es geliebt, zu Kammermusikfestivals zu gehen. Ich war der glücklichste Mensch auf Erden, als Gidon Kremer mich nach Lockenhaus eingeladen hat. Ich fand das toll auf den Festivals: Man probt zwei Tage und dann spielt man drauflos – und das hing mir nach einiger Zeit zum Halse raus. Deshalb war die Idee: Wir konzentrieren uns auf ein Programm, jeder lernt das auswendig, wir treffen uns, und es kommen keine Fragen auf wie: Was spielst du da in Takt 13? Das weiß dann jeder. So ist das Quartett entstanden. Wir hatten gleich eine schöne, dichte Tournee mit einer hundertprozentigen Wiedereinladungsquote. Und da haben wir weitergemacht. Ziemlich bald hat Heinz Holliger etwas für uns geschrieben, und von Kurtág haben wir „Officium breve“ gespielt, 15 kleine Sätze, wirklich auswendig und mit dem Komponisten erarbeitet, das war eine ganz tolle, intensive Erfahrung – am ersten Tag hat er uns auseinandergenommen und am zweiten Tag wieder zusammengesetzt. Ansonsten haben wir das klassisch-romantische Repertoire gespielt, nicht umfassend, aber ausgewählt. Und so sind doch einige sehr wichtige Stücke zusammengekommen.

Trotz Holliger und Kurtág: Das Publikum ist neugieriger auf Ihren Bach als auf frischkomponierte Musik.



Foto: PR

Das Tolle an unserer Zeit ist doch, dass Werke aus allen Epochen gespielt werden – und ebenso, dass die zeitgenössische Musik eine unglaubliche Bandbreite an Stilen aufweist. Früher hat man keine alten Werke gespielt. Man hat sie studiert und geschätzt, aber kaum aufgeführt – oder allenfalls in „modernen“ Bearbeitungen: Schumann hat Bachs Solowerke mit Klavier unterlegt, Mahler hat Beethovens Orchestersatz verändert usw. Erst heute spielt man alle Stile – in der originalen Fassung. Warum soll man diese fantastischen, vielschichtigen Meisterwerke im Museum ruhen lassen? Oder wie Schönberg gesagt hat: Das ist Musik zum Lesen. Ich finde: Man kann sie auch spielen. *(lacht)* Ich mag es, in meinen Programmen alte und neue Musik zu kombinieren. Ich finde es auch erhellend, wenn man ein neues Stück hört, vielleicht mit neuen Farben und Klängen, und dann wieder das Vertraute mit einem neuen Ohr. ■