

Ein echtes



Chamäleon

Andreas N. Tarkmann über die Kunst des Arrangierens und warum er so gern Musik für Kinder schreibt

Von Arnt Cobbers

Anna Netrebko, Plácido Domingo, Jonas Kaufmann und Klaus Florian Vogt, Albrecht Mayer, Sabine Meyer, Martin Fröst und die Blechbläser der Berliner Philharmoniker – sie alle haben Werke von Andreas N. Tarkmann im Repertoire und auf CD aufgenommen. Der gebürtige Hannoveraner ist einer der gefragtesten Arrangeure der Klassikwelt – und einer der erfolgreichsten Komponisten von Kinder- und Jugendstücken. Der 64-Jährige wohnt am Rande der Stuttgarter Innenstadt, vom Fenster seines Arbeitszimmers, in dem er täglich vor einer Klaviatur und zwei großen Bildschirmen sitzt, seiner „Erfindungsmaschine“, geht der Blick hinab in den Talkessel.

Herr Tarkmann, vorweg zur Klärung: Gibt es einen Unterschied zwischen Bearbeiten und Arrangieren?

Früher hat man Arrangieren eher als Einrichten vor allem in der U-Musik gesehen, Bearbeiten galt für einen größeren operativen Eingriff. Inzwischen meint beides das gleiche, und als Berufsbezeichnung hat sich Arrangeur durchgesetzt.

Wer Ihre eigenen Kompositionen hört, merkt sofort: Sie haben ein Talent für Melodien, Dramaturgie, Klangfarben. Warum schreiben Sie nicht Filmmusik? Verkaufen Sie sich nicht unter Wert als Arrangeur?

Ich habe ja einen relativ bunten Lebenslauf. Ich habe Oboe studiert, war

dann Lehrer an der Musikschule für Klavier, Oboe und Musiktheorie, habe sehr viel Kleinkunst gemacht und in den 90er-Jahren die Schauspielmusik am Staatstheater Hannover geleitet. Irgendwann war ich den Musik-Analphabetismus im Sprechtheater leid und passte da auch musikalisch-ästhetisch nicht mehr rein. Mein Mann und ich, wir wollten uns verändern und haben gesagt: Wer zuerst eine gute Stelle bekommt, da zieht der andere mit. Er bekam eine Stelle hier an einer Musikschule, und so kamen wir nach Stuttgart. Ich war ein Jahr Leiter der Jungen Oper am Staatstheater Stuttgart, habe Bewerbungen an Hochschulen in der Umgebung geschickt und bekam sehr schnell einen Lehrauftrag an der Musikhochschule in Mannheim für Instrumentieren, Arrangieren, Partiturspiel, der dann irgendwann zur Professur wurde. Mit dem Arrangieren lief es gut, das hat mir viel Spaß gemacht, und ich wollte auch mehr komponieren – und hatte auf Filmmusik dann keine Lust mehr. Ich hätte früher in die Film-Szene hineinkommen müssen, auch um technisch fit zu sein. Aber ich habe auch gesehen, dass einige Kollegen der Filmmusik total entnervt den Rücken gekehrt haben, weil sie da künstlerisch wenig Erfüllung fanden. Ich bin einigen Diplomfilmkomponisten begegnet im Leben, die ihr Handwerk nicht wirklich gut beherrschten. Die wussten die Knöpfe zu drehen – aber von einem Filmkomponisten erwarte ich anderes. Die Filmmusik ist eine in sich geschlossene Szene, und jede Szene ist emp-

findlich, wenn jemand in ihrem Revier anfängt zu wildern. Auch bei meinen Anfängen in Hannover habe ich von einigen älteren, etablierten Bläsern nicht nur positive Signale bekommen.

Wie sieht die Arrangeurszene in Deutschland aus? Man liest oft Ihren Namen, regelmäßig noch Stephan Koncz, und dann wird es schon dünn.

Ich glaube, das liegt daran, dass ich in den 70er-Jahren zur richtigen Zeit angefangen habe. Damals entdeckte man die Harmoniemusiken wieder und wunderte sich, dass manches gut und manches schlecht war, und ich konnte zeigen, dass man durchaus sehr gut arrangieren kann und dass es nicht defizitär werden muss, wenn man eine Besetzung verkleinert. Man kann Stücke mit Witz und Wissen um die Musikgeschichte den Bläsern sehr gut in die Finger schreiben. Verschiedene Hörperspektiven herauszuarbeiten und zu zeigen, was in einem Stück drinsteckt, das hat mir schon sehr früh Spaß gemacht. Kollegen wie Sabine und Wolfgang Meyer, Reiner Wehle und Klaus Becker, mit denen ich damals im Bundesstudentenorchester gespielt habe, kamen auf mich zu, und diese Namen hatten natürlich einen hohen Werbeeffekt.

Wann ist ein Arrangement gut?

Ganz einfach: Wenn es nicht arrangiert klingt. Wenn man das Gefühl hat, das hätte vom Komponisten für diese Besetzung gedacht sein können. Wenn es passt für diese Besetzung, ohne dass man dem Stück Gewalt angetan hat, dann ist es gut.

Ist es Ihnen wichtig, ob es dem Komponisten gefallen würde?

Da habe ich einfach ein Selbstbewusstsein. Das muss ich auch haben. Es gibt immer Leute, die sagen, das geht doch nicht. Auch unter Kritikern – aufs Arrangement kann man sich immer wunderbar einschließen, weil man da sehr pauschal urteilen kann. Aber glücklicherweise ist inzwischen alles

viel toleranter geworden. In den 70er-, 80er-Jahren hat sich die Bläserkultur enorm entwickelt, vor allem dank einer neuen Generation von Professoren wie Holliger, Nicolet, Goritz, Thunemann usw. Es gründeten sich Bläserensembles, die Repertoire brauchten, und zwar richtig gutes. Viele der alten Harmoniemusiken sind nicht gut, was auch kein Wunder ist: Die wurden ganz pauschal gemacht als einmalige Tafelmusik und waren nicht für den Konzertsaal gedacht, Johann Nepomuk Wendt hat wahrscheinlich acht Stücke in einer Nacht bearbeitet. Dass das nicht die Klasse des Mozart'schen Originals hat, liegt nahe. Aber die Frage ist interessant, wie das in der Klasse von Mozart gewesen wäre? Hinzu kam, dass ich Ideen hatte, die damals noch nicht besetzt waren: Prokofjews „Romeo und Julia“ oder die „Bilder einer Ausstellung“ – das hatte für diese Bläserbesetzungen noch keiner bearbeitet. Oder „Figaro“ für 13 historische Bläser in Mozarts Gran-Partita-Besetzung. Zum Glück haben mir meine Professoren einige Türen geöffnet, und es hat funktioniert. Aus der Zeit stammen – das klingt etwas angeberisch – die Stücke, die zu den Säulen des Repertoires geworden sind: Sommernachtstraum, Verkaufte Braut, Nussknacker, Carmen – das spielt jedes Bläserensemble auf der Welt. Dass ich das geschafft habe, darauf bin ich auch stolz.

Wie ist es rechtlich? Dürfen Sie alles arrangieren?

Grundsätzlich gilt: Wenn der Urheber 70 Jahre tot ist, ist das Werk frei. Wobei man aufpassen muss, weil manche Werke mehrere Urheber haben. Ich habe jetzt eine Bearbeitung von de Fallas „Liebeszauber“ gemacht für den Oboisten Ramón Ortega Quero. Das Ballett ist 1916 uraufgeführt worden, de Falla ist frei, aber die Librettistin ist 104 geworden – Pech gehabt. Auch „Turandot“ ist noch nicht frei.

Kann es bei Bach oder Beethoven Probleme mit Verlagen geben?

Bei den Aufnahmen von Mozarts Harmoniemusiken mit den Blärsolisten der Deutschen Kammerphilharmonie 2007, rechts der Tonmeister Fabian Frank



Foto: privat

Als Klavierbegleiter im Tonstudio bei Chansonaufnahmen 1999



Foto: Krönke

Das ist alles frei. Man muss nur aufpassen: Wenn ein Stück wissenschaftlich ganz neu herausgegeben wird, das vorher nie greifbar war, dann ist das auch 30 Jahre geschützt. Das ist z. B. bei Fanny Hensel so. Vor kurzem ist meine Bearbeitung von Beethovens „Judas-Maccabäus-Variationen“ auf CD erschienen, ich brauchte noch etwas für ein Weihnachtskonzert, hatte aber auch das Gefühl, dass das Original nicht ideal gesetzt ist – und jetzt kommen wir auf ein interessantes Gebiet: Man kann ein Stück auch manchmal besser durch ein Arrangement machen. Bei Beethoven ist es ein merkwürdiges Zwitterstück, in dem die Funktionen von Hammerklavier und Cello noch gar nicht klar sind, da entsteht kein richtiger Zusammenklang. Mich hat es gereizt zu gucken, was in dem Stück drinsteckt. Vielleicht hatte auch Beethoven selbst etwas Größeres im Sinn. Auf der CD ist auch „An die ferne Geliebte“ für Tenor und Oktett – ich finde die Besetzung Schubert-Oktett plus Singstimme für romantische Zyklen ideal. Das ist kammermusikalisch, romantisch, bietet aber viele Farben und geht bis ans Orchesterale. Ich hatte vorher für Klaus-Florian Vogt „Die schöne Müllerin“ für diese Besetzung gemacht – das hat er gerade aufgenommen. Schuberts Klaviersatz kann man leicht instrumentieren, das hat etwas Erdgebundenes. Eine Herausforderung sind allerdings diese wahnsinnig vielen Strophenlieder, in die man Varianten reinbringen muss.

Orientieren Sie sich da an Schuberts eigenem Umgang mit den Orchesterfarben?

Ja, schon. Es gibt typische harmonische Wendungen, bei Schubert das schnelle Wechselspiel zwischen Dur und Moll, auch in der Instrumentation gibt's einen Personalstil, zum Beispiel der Einsatz von Klarinette und Fagott. Ich muss aber auch an die Musiker denken: Ich kann die Bächleinfiguren nicht nur der zweiten Geige geben, die bringt

mich am Schluss um, da muss ich Wege finden, dass der Bach durch die Stimmen wandert. Aber ich kann auch Dinge erzählen mit den Instrumenten, die der Sänger/die Figur vielleicht noch gar nicht weiß. Ich habe als wissender Arrangeur zum Beispiel Klarinettdialoge erfunden, die darauf hinweisen, dass das Ganze nicht gut ausgeht. Dieser Zyklus ist ja auch deshalb so interessant, weil er solch eine Fallhöhe hat. Die „Winterreise“ fängt depressiv an und hört noch depressiver auf. Aber bei der „Schönen Müllerin“ beginnt es ganz naiv, und dann kommen diese E.T.A. Hoffmann'sche Psychoveränderung, dieses Falschverstehen der Umwelt, dieser merkwürdige Dialog mit dem Bach. Wenn man den Text genau liest,

„Das Regelwerk muss stehen.
Es geht nicht darum zu zeigen,
was ich alles kann.“

sieht man: Sie gibt ihm eindeutige Signale, dass das nichts wird. Aber er steigert sich hinein, und so entsteht eine unglaubliche Fallhöhe, das fand ich für die Instrumentation sehr interessant.

Wie viele Freiheiten nehmen Sie sich? Gibt es Grenzen, die Sie nicht überschreiten?

Es gibt fast immer einen Auftraggeber, der Wünsche hat, zum Teil auch

2013 erhielt Andreas N. Tarkmann einen ECHO Klassik für die CD-Produktion von „Na warte, sagte Schwarte“ und „Die verlorene Melodie“ (Coviello)

unerfüllbare. Und die Auftraggeber sind ganz unterschiedlich: Martin Fröst, für den ich Vivaldi bearbeitet habe, ist sehr verzierungsfreudig, andere Interpreten haben Skrupel – darauf muss man Rücksicht nehmen. Und dann erlege ich mir, bevor ich ein Werk bearbeite, selbst ein Regelwerk auf: Möchte ich eine Stilkopie machen? Oder: Möchte ich das Stück aus dem 20. Jahrhundert reflektieren, baue also Inseln in einer anderen Tonsprache ein? Oder: Ich möchte, dass das von alten Instrumenten spielbar ist. Oder: Ich möchte es angejazzt haben und erweitere das harmonische Spektrum.

Das Regelwerk muss stehen, und damit fahre ich gut. Es geht nicht darum zu zeigen, was ich alles kann.

Im Sprechtheater nehmen sich die Regisseure sehr viele Freiheiten, und die werden ihnen längst auch zugestanden. Aber in der Klassik gilt der Notentext noch immer als heilig.

Das ändert sich gerade. Als ich am Schauspiel gearbeitet habe, ist man sehr an den Text herangegangen, da erkannte man die Stücke zum Teil nicht mehr – das ging mir zu weit. Aber jetzt beobachte ich, auch im Umgang mit meinen



eigenen, übrigens durchkomponierten Opern, dass auch die Partituren nicht mehr unantastbar sind. Es wird nicht mehr nur gestrichen, Leute wie Marthaler, Bieto oder sogar Currentzis fügen auch fremde Passagen und Arien ein, und diese Entwicklung finde ich überhaupt nicht gut.

Aber das Klangbild gehört doch auch zu einem Stück. Und in das greifen Sie beim Instrumentieren ganz massiv ein.

Das ist richtig. Aber ich schaffe einen anderen Rahmen. Von Pauline Viardot gibt es eine Kammeroperette nur mit Klavier, „Cendrillon“, die habe ich instrumentierend ausgearbeitet und mich dabei an einem französischen Stil orientiert. Das macht mir übrigens sehr viel Spaß, dieses Semi-Komponieren und Rekonstruieren. Aber ich mache nicht aus „Elektra“ ein Musical oder aus „Madame Butterfly“ „Miss Saigon“. Und in meinen rein instrumentalen Bläserbearbeitungen mache ich aus einer Oper oder Operette ein Konzertstück und schaffe einen Rahmen, der von der Geschichte ablenkt und versucht, die Musik auf so interessante Weise in den Vordergrund zu stellen, dass diese Perspektivenänderung den Hörer fasziniert – und dass er vielleicht zum ersten Mal bemerkt, was alles in der Musik an Nebstimmen und Kontrapunkt steckt, während er sich sonst vor allem auf den Gesang konzentriert.

Aber Teodor Currentzis würde doch auch sagen, er versuche dem Zuhörer eine neue Perspektive zu bieten.

Aber er versucht ein neues Gesamtkunstwerk zu schaffen, er geht als „Schöpfer“ ein Stück weiter. Und das finde ich problematisch. Da habe ich, der ich selbst komponiere, zu viel Respekt vor den Komponisten.

Sie haben auch den „Ring des Nibelungen“ auf 90 Minuten zusam-

menge kürzt. Ist das nicht respektlos gegenüber Wagner?

Jein. Wagner war selbst halbherzig, was das betrifft. Er musste sein Festspielhaus finanzieren und hat Suiten aufgeführt und sein „Siegfried-Idyll“ aus der Gesamtpartitur herausgeholt. Der Auftrag kam zu einer Zeit, da es mich gereizt hat, mich mehr mit Wagner zu beschäftigen – jeder hat ja insgeheim so seine Fachlücken, wo

„Jeder Komponist hat so seine kleinen Tricks. Und die kann man als Muster verwenden.“

man sagt, da muss ich nochmal ran. Den „Ring“ zeitlich und in der Besetzung zu reduzieren, hat mich aus instrumentalischen Gründen gereizt. Es gab die Version von Lorin Maazel, der einige Originalteile herausgenommen und ohne eigene Zutaten „zusammengelötet“ hat. Das ist gut gemacht, aber ich fand es dramaturgisch unbefriedigend. Ich habe versucht, alle vier Teile des „Rings“ gleich zu gewichten und mich dabei der Tricks zu bedienen, die Wagner auch vielleicht benutzt hätte. Wenn Hindemith in seinen Opern nicht weiterkam, dann schrieb er eine Fuge, und darüber erzählen die Sänger sich etwas. Wenn Wagner nicht weiterkommt, dann geht er in die Medianten, und dann spielt oft die Bassklarinette eine motivverwandte Klage – jeder Komponist hat so seine kleinen Tricks. Und die kann man ja als Muster verwenden. Das war ein Experiment. Warum nicht?

Sie haben auch Klavierlieder für ganze Orchester gesetzt.

Das macht Spaß!

Und noch schlimmer: Sie haben zu den Paganini-Capricen Orchesterbegleitungen geschrieben. Braucht die Welt das?

Nein, das braucht die Welt nicht. Das war eine ganz spezielle Ge-

schichte. Lieder orchestrieren oder Orchestrierungen von Bellini opulenter machen – das tue ich gern. Ich glaube, ich bin wirklich – wie wurde ich letztes genannt? – ein stilistisches Chamäleon, das fasse ich positiv auf. Beim Paganini rief mich der junge Geiger Niklas Liepe an und fragte, ob ich nicht Lust hätte, alle 24 Capricen zu instrumentieren. Ich habe mich damit ein paar Tage befasst und herausgefunden, dass es schon verschiedene Begleitungen gibt, von Schumann, von Kreisler, von Szymanowski, die teilweise ganz unterschiedlich sind und das

Werk in eine andere stilistische Welt heben, ohne den Solopart zu stark zu beeinflussen. Und da dachte ich: Das wäre die Idee! Wenn das nur ein Komponist bearbeitet, wird es öde – irgendwann ist das Pulver verschossen. Wir haben dann aus den vorhandenen historischen Instrumentationen eine Auswahl getroffen und Komponisten von heute beauftragt, zu den übrigen Capricen eine Begleitung zu schreiben, da war ich einer unter vielen. Die Solostimme durfte nicht verändert werden. Es ist sehr vielfältig geworden. Aber ich war auch erstaunt, wie viele aus den modernen Kompositionsklassen gescheitert sind. Die konnten nicht instrumentieren oder hatten gar nicht verstanden, worum es geht, es war ja letztlich „nur“ ein Arrangierauftrag. Einige haben Riesenapparate aufgezogen, in denen die Geige untergegangen wäre, und Dinge geschrieben, die unspielbar waren. Und denen mussten wir deutlich sagen: Das ist nicht gut gelungen und kann nicht aufgenommen werden. Es gibt erstaunlich schlechte Kompositionsklassen, wo die Teilnehmer im Halbrund sitzen und ihren Genius pflegen. Aber an so einer alltäglichen Aufgabe scheitern sie, weil sie das Handwerk nicht gelernt haben.

Aber was Sie machen, ist nicht nur Handwerk, oder?

Ich brauche das Handwerk, um die Kunst zu machen. Aber natürlich habe ich einen Kunstanspruch. Ich habe auch die Niederungen durchschreiten und reine Brotjobs machen müssen, aber das muss ich nicht mehr. Es sind jetzt zum Beispiel Corona-Reduktionen im Gespräch, die ich nun meinen ehemaligen Studenten überlasse, damit sie in dem Arrangiergeschäft eine Chance bekommen.

Gab es auch Anfragen, die Sie abgelehnt haben?

Ja, zwei. „Die Planeten“ von Holst und Dukas' „Zauberlehrling“ für Kammerorchester zu reduzieren. Das geht nicht. Diese Opulenz kann man nicht miniaturisieren.

Haben Sie auch mal etwas arrangiert, wo Sie hinterher gesagt haben, das war keine gute Idee?

Eigentlich habe ich ein sehr gutes Gespür. Es gibt einen Komponisten, der wirklich heikel zu arrangieren ist: Robert Schumann. Ich habe mal das Violinkonzert in ein Klarinettenkonzert umgewandelt, das ist mir gelungen, weil es sich aus vielen Gründen anbietet. Und ich habe auch mal die „Waldszenen“ für Kammerorchester und Bläser bearbeitet, das ist auch unproblematisch. Aber die richtige, anspruchsvolle Klaviermusik lässt sich schlecht übertragen. Ich sollte die C-Dur-Phantasie instrumentieren und habe zuerst abgelehnt. Aber der Orchesterintendant hatte sich das in den Kopf gesetzt, und irgendwann war ich dann doch käuflich. Es hat nicht funktioniert. Es war zwar nach allen Regeln der Kunst gemacht, aber es wollte nicht klingen.

Kommen wir noch kurz zum zweiten Teil Ihrer künstlerischen Aktivitäten: zum Komponieren. Warum schreiben Sie vor allem Kinderstücke?

Das hat sich so ergeben, weil ich in der Kleinkunst war und hunderte von Chansons komponiert und selbst auf dem Klavier begleitet habe und dann auch viele Kindermärchen im Schau-



Foto: Dan Hannen

spiel auskomponieren musste. Das war eine Spielwiese, ich musste auch dirigieren, da konnte ich mich ausprobieren. Und als ich gefragt wurde von hr-Brass, etwas fürs Kinderprogramm zu schreiben, hab ich es in dem Stil geschrieben, in dem ich mich wohl fühle und wo ich dachte, da könnte ich die Kinder am besten abholen. Ich war gespannt, ob die Atonalen jetzt aus ihren Gräbern aufsteigen und mich totschlagen würden – ich bin ja in einer Zeit groß geworden, da ein Durakkord der Gipfel des Bürgerlich-Spießigen war. Aber es wurde ein Riesenerfolg. Und dann haben meine Agentur und mein Verlag gesagt: Mach doch gleich das nächste Stück. Ich hatte eine sehr glückliche Kindheit und habe das lange in mir wachgehalten. Mir fällt es nicht schwer, klassische Musik für Kinder zu schreiben. Und wenn die Kinder meine Musik gern hören, dann mach ich doch mit Freuden weiter!

Sie haben kein Bedürfnis, sich künstlerisch der Welt mitzuteilen?

Doch, manchmal komponiere ich für „Erwachsene“ auch anspruchsvollere Musik. Aber ich bin ein ganz pragmatischer Macher. Es klingt vielleicht arrogant, aber ich bin so gut im Geschäft, dass ich nicht gewohnt bin, für die Schublade zu schreiben. Da schreibe ich doch lieber ein Kinderstück, das viel gespielt wird, als eine ernste Sinfonie, auf die niemand wartet. ■

Aktuelle CDs

Vivaldi: Klarinettenkonzerte (Bearbeitungen von A. Tarkmann); Martin Fröst, Concerto Köln (2019); Sony Classical (Rezension FF 6/2020)

Tarkmann: „Die Prinzessin auf der Erbse“ für Sprecher und Kammerorchester; Juri Tetzlaff, Kinderchor der Oper Stuttgart, Württembergisches Kammerorchester Heilbronn, Ruben Gazarian (2016); Coviello

