

„Man muss jeden Tag essen“

Pieter Wispelwey ist immer für eine Überraschung gut: Derzeit nimmt er sämtliche Duo-Werke von Schubert und Brahms auf Cello und Klavier auf – dabei hat Schubert kein einziges Werk für diese Besetzung geschrieben. Gerade ist die vierte von geplanten sechs CDs erschienen.

Von Arnt Cobbers

Idyllischer als Pieter Wispelwey und seine Familie kann man kaum wohnen: in einem alten Haus neben der Kirche eines kleinen Dorfes mitten im Niemandsland nördlich von Amsterdam. Vom Dorfplatz aus führt der Weg über eine Zugbrücke zum friedlich abseits gelegenen Haus. Und da geht der Blick vom Wohnzimmer auf eine weite Polderlandschaft, auf der sich, während wir uns unterhalten, ein Schwarm Wildgänse niederlässt. Pieter Wispelwey freut sich darüber gar nicht. Nach unserem Gespräch will er die Gänse vertreiben, weil sie riesige Kothaufen hinterlassen, wie er sagt. Neben der Gartentür stehen schon Gummistiefel bereit.

Wispelwey ist ein netter, geradezu euphorisch bewegter Gesprächspartner. Der 55-Jährige, der seit 2015 als Professor in Düsseldorf unterrichtet, spricht ein sehr charmantes holländisches Deutsch.

Herr Wispelwey, in einem FONO FORUM-Porträt wurden Sie einmal „einer der kreativen Querköpfe der Musikszene“ genannt.

Naja, ich glaube, es ist schon wichtig, dass man auch als klassischer Musiker ein bisschen kreativ bleibt und nachdenkt, was man macht und warum. Man geht von der Partitur aus und fängt dann an, wie auf einem Trampolin zu springen. An den Noten entzündet sich sofort die Fantasie. Man bekommt Ideen zur Ar-

tikulation, zur Dynamik und all diesen Sachen. Und manchmal landet man dann irgendwo, wo der Mainstream nicht ist.

Und wie kamen Sie darauf, Geigensonaten und andere Duowerke von Schubert und Brahms auf dem Cello zu spielen?

Mir geht es nur um die ungeheure Schönheit der Werke. Dass ich das auf einem Cello spiele, finde ich relativ unwichtig. Es geht mir um die Interpretation, wie man das gestaltet, welche Tempi man wählt, welche Kontraste man anbringt oder verstärkt oder überspielt. Ich finde es enttäuschend, wenn nur über den Fakt geredet wird, dass ich das auf dem Cello spiele.

Und doch machen sehr wenige Musiker solch ein Projekt.

Ja, es ist ein Tabu, es ist alles ein bisschen fossilisiert im 20. Jahrhundert. Bach spielte mehrere Instrumente, er hat seine Stücke für verschiedene Instrumente geschrieben, wahrscheinlich sind die Cellosuiten gar nicht für Cello geschrieben. Vor ein paar Monaten war ich in einem Konzert in der Kirche von Maassluis, wo mein Sohn mitgesungen hat, und da sah ich an der Barockorgel einen Engel, der ein Streichinstrument auf die Hüfte gesetzt hat, das von einem Band gehalten wird – und da dachte ich: Das ist es, was gemeint ist mit Viola da spalla. Wir haben das Problem, dass es vom Cello im 17./18. Jh. viel zu wenige Bilder gibt, um wirklich zu beweisen, was wann wo gespielt wurde.



Aber warum Schubert? Warum Brahms? Warum beide zusammen?

Beide sind große Liedkomponisten, und in der Kammermusik sind sie mit Beethoven die drei Größten des 19. Jahrhunderts. So ist es einfach. Für mich ist Schubert wahrscheinlich der größte Genius – aber leider hat er nichts fürs Cello geschrieben. Die Geigenfantasie habe ich als 15-Jähriger mal zufällig auf einem Pult liegen sehen und dachte, was ist das für ein Mirakelstück? Als Student habe ich sie ein bisschen geübt, dann aber lange vergessen. Und nun fand ich, es ist Zeit, darauf zurückzukommen. Die Sonatine habe ich vor 15 Jahren schon aufgenommen. Und es gibt eben diese schönen Geigenstücke. Bei Brahms ist es ähnlich. Wir Cellisten spielen die erste

Geigensonate op. 78 schon lange, eigentlich ist sie noch schöner als die Cellosonaten. Ich weiß nicht warum, aber das gilt auch für die anderen Geigensonaten. Die Klarinettensonate f-Moll hatte ich auch schon gespielt – alles, was auf der Bratsche gut geht, geht noch besser auf dem Cello. (*lacht*) Für die erste CD habe ich dann die Es-Dur-Sonate erarbeitet, und so ein Stück wirklich zu analysieren, das bringt so viel, das wurde dann sofort mein Favoritenstück. All diese Werke sind einfach so großartig.

Gibt es eine besondere Beziehung zwischen beiden Komponisten?

Nur diese lyrische Dimension. In Brahms' erster Geigensonate, das ist eine sehr lange Sonate, der erste Satz ist einer

G-Saite mit dieser mysteriösen Farbe spielen, ohne dass es fett wird, das ist eigentlich schöner als auf der Geige. Wenn eine Geige Bass zu spielen versucht, wird es immer eine schwache Imitation. Aber auf dem Cello ist es nicht wie ein Bass, es hat das Exotische der hohen G-Saite. Das gefällt mir sehr.

Auf den CDs steht dann „Welterstein-spielung“. Ist das auch der Wunsch, aus dem engen Bereich des Nachschöpferischen auszubrechen?

Nein, ich mache das nur aus Liebe zu den Stücken. Ich muss das einfach spielen, das ist das Einzige, was mich treibt. Es ist eine Tatsache, dass das Cellorepertoire klein ist. Und jetzt wird es größer. Ich muss viel üben, und das ist gut. Wie beim Konzert von Bernd Alois Zimmermann. Man kann plötzlich Dinge, von denen man dachte, das kann ich nicht spielen. Die Schubert-Fantasie ist schon auf der Geige ziemlich schwierig. Aber auf dem Cello erst. Das ist wahrscheinlich das Gefühl, dass man im 19. Jahrhundert hatte bei dem Stück – es ist teuflisch. So wirkt es auch im Konzert, vor allem, wenn man dem Publikum erzählt, wie das Stück entstanden ist – nach Schuberts Paganini-Erlebnis. Das Publikum fühlt die Erregung, ah, wir gehen an die Grenze.

„Es gibt keine Musik-Polizei. Ich bin glücklich, wenn die Menschen genießen, was ich mache.“

der längsten in der Literatur, da singt fast alles. Es gibt einige heroische Momente, aber eigentlich geht es von einer Melodie zur anderen. Das ganze Werk ist ein monologue lyrique.

Braucht ein solches Programm keinen roten Faden?

Nein, für mich nicht. Die beiden sind einfach die Größten – neben Beethoven natürlich –, und ich wollte nicht wählen, nicht nur drei Jahre Schubert spielen. Obwohl das auch geht. Ich spiele jeden Tag Schubert, ich muss die Stücke frischhalten für Konzerte, und die sind nicht einfach, vor allem das Flötenstück ist schwer. Und auch ein Stück wie das Rondo brillante zu erarbeiten, ah, das ist eine fantastische Herausforderung, das ist gut für den Kopf.

Müssen Sie viel ändern?

Die Bratschenstücke spiele ich zu 80 Prozent auf derselben Tonhöhe, die Geigenstücke meist eine Oktave tiefer, und Paolo am Klavier ist sehr alert mit der Stimmführung, dass das nicht schiefeht. Manches spiele ich auch in der Originalage. Im letzten Satz von op. 100 zum Beispiel (*singt*), eine wunderschöne, edle Melodie, das kann ich auch auf meiner

Sprechen Sie mit dem Publikum?

Oft, ich mache das gern. Ich habe damit angefangen, als ich die Britten-Solosuiten gespielt habe. Da kann man sehr einfach in einigen Minuten andeuten, wie die Stücke funktionieren, und die Leute hören plötzlich viel mehr und sind stolz, dass sie relativ neue Musik verstehen.

Im letzten Booklet entwickeln Sie die Idee einer Plattform für Interpretation.

Ja, das ist eine Disziplinsache. Ich könnte so viel über die Stücke schreiben, mit denen ich mich beschäftige, da gibt es so viele Details, die aber essenziell sind für die Lebendigkeit. Ich habe fürs „Strad“-Magazin einen Satz der zweiten Brahms-Sonate in F-Dur-Sonate analysiert. Ich dachte, dazu habe ich nicht viel zu sagen. Dann hab ich mich hingesetzt, und mit jedem Takt wurden es mehr Gedanken. Erst wenn man das aufschreibt, wird einem bewusst, wie viele Gedanken zu Stil und Details und Prinzipien man

Aktuelle CDs

Schubert – Brahms.

Bislang vier Folgen, zuletzt erschienen: Vol. 3: Brahms: Sonaten A-Dur op. 100, F-Dur op. 99; Schubert: Sonate A-Dur D 574. Vol. 4: Schubert: Rondo D 895; Brahms: Sonaten D-Dur op. 78 u. f-Moll op. 120 Nr. 1; beide: Pieter Wispelwey, Paolo Giacometti (2016); Evil Penguin Records



sich macht. Auch zu essenziellen musikalischen Fragen.

Wünschen Sie sich das vom idealen Hörer, dass er tief in die Interpretation einsteigt?

Manchmal ist es erschreckend zu sehen, wie tief die Kluft ist. Wenn ich das Publikum frage, wie viele von Ihnen haben dieses Stück schon mal gehört, gehen manchmal zwei Finger von zweihundert Menschen hoch – bei Schubert und Brahms, das sollten doch ein paar mehr kennen! Aber selbst wenn die Leute ein Stück kennen, kann man noch auf vieles aufmerksam machen, was unter der Oberfläche liegt, und das gibt einem sofort eine Tiefe in der Hörerfahrung. Zum Beispiel die Es-Dur-Sonate, das zweite Thema (*singt*) – das ist in sich selbst schon ein spektakuläres Thema, Oktave, Quarte, archaisch fast, aber die linke Hand spielt das im Kanon, das hört man nicht, das sieht man erst in den Noten. Aber dadurch kommt eine neue Dimension hinzu, das ist nicht nur eine Melodie, sondern ein Gewebe, etwas Lebendiges. Auch das Hauptthema (*singt*) – wieder Quartett und Oktaven und ein ungewöhnlicher Melodiebau, das ist Jugendstil, Mitte der 1890er-Jahre, Klimt hatte schon angefangen zu malen. Sich die Musik so anzuschauen, ist sehr inspirierend.

Ist es nicht auch frustrierend, dass man nie zum Ende kommt?

Überhaupt nicht. In jedem Konzert muss die Musik neu erschaffen werden, mit Spontaneität, natürlich einer Schein-Spontaneität, aber auch mit offenen Ohren – man muss bereit sein, im Moment Dinge zu ändern, die man anders vorbereitet hat. Wenn man das perfekte Essen gegessen hat, bedeutet das nicht, dass man am nächsten Tag nichts mehr isst.

Gibt es richtig und falsch? Gibt es Dinge, die man darf oder nicht darf?

Nein, natürlich nicht. Es gibt keine Musik-Polizei. Ich denke, eine Interpretation ist erfolgreich, wenn die Balance gut ist. Ich bin glücklich, wenn die Menschen genießen, was ich mache.

Kritiker schreiben oft, das ist „zu ...“, das muss man anders spielen.

Sie schreiben auch: Dieser Musiker hat Strawinsky wirklich verstanden. Und das bedeutet: Der Kritiker weiß genau, was Strawinsky wollte.

Aber es gibt Grenzen, die man nicht überschreitet.

Natürlich gibt es einen Rahmen, aber im 21. Jahrhundert ist alles komplizierter geworden, weil der Stil der Werke, die wir spielen, so weit entfernt ist. Selbst die Romantik ist schon so weit weg von uns. Wir werden nie wissen, wie Schumann gespielt hat.

Eigentlich war es doch eine perfekte Arbeitsteilung: Der Komponist erfindet die Musik, die er selbst nicht spielen kann, und der Musiker spielt sie, weil er selbst keine so gute Musik erfinden kann. Nun sind die meisten Komponisten lange tot, aber die Musiker sind immer noch ihre Diener.

Ich habe gerade mit einem Komponisten gearbeitet, der ein Stück für mich geschrieben hat. Wir haben einen Tag zusammen daran gearbeitet, ich hatte es sehr gut geübt, aber ich hatte auch viele Ideen für Änderungen. Für einen Komponisten ist es sehr erregend, zum ersten Mal zu hören, wie es wirklich klingt. Auf dem Papier war es nur eine Idee, und dann plötzlich ist es Wirklichkeit. Und das Stück ist anders geworden.

Und wenn jetzt Schubert hier säße?

Bei ihm bräuchte ich nichts zu ändern, das ist alles so ungeheuer gut und überzeugend. Und doch bleibt enorm viel Gestaltungsspielraum. Interpretieren, gestalten – das ist überhaupt das größte Vergnügen. Mozart, Beethoven, Schubert kommen manchmal mit nur zwei Anweisungen aus: *dolce* und *espressivo*. Aber was ist lieblich? Ist da eine Fröhlichkeit, eine Scheu, eine Falschheit? Und *espressivo*, mit Ausdruck – das ist noch rätselhafter. Was muss man ausdrücken? Das muss man fühlen, da kommt die Fantasie ins Spiel. Und natürlich die Technik: Wie drückt man aus, was einem vorschwebt?

Aber Sie können mit Schubert keinen Dialog führen. Da ist ein Ungleichgewicht, Sie bleiben der Diener.

Das Medium! Das ist natürlich Unsinn. Wir sind Mitschöpfer. Natürlich darf man



Foto: Frits de Beer

Pieter Wispelwey ist einer der wenigen Cellisten, die je nach Repertoire zwischen einem „modernen“ und einem Barockinstrument wechseln.

nicht erstarren vor Bewunderung gegenüber dem Komponisten. Aber ich tue es. Ich vergöttere Schubert. (*lacht*) Aber die Musik entsteht auf dem Podium, in dem Moment. Das Entstehen von Klang, von bedeutungsvollem Klang, das ist ein fantastischer Moment, das ist etwas anderes als die Partitur zu lesen.

Warum nehmen Sie so viele CDs auf?

Das ist auch ein Kommunizieren. CDs sind ein Statement, das Festlegen einer Interpretation – was natürlich relativ ist. Interpretationen entwickeln sich weiter. Aber es gibt doch persönliche Auffassungen, wie man etwas spielen soll. Eine CD bleibt – für vielleicht zehn Jahre. Es gehört einfach zum Musikerleben dazu, Aufnahmen zu machen, und das ist etwas anderes als ein Konzert zu geben. Ein Konzert bereitet man intensiv vor, man probt, man versucht Dinge, aber wenn man im Studio ist und sich einige Tage mit zwei oder drei Stücken intensiv beschäftigt, acht oder mehr Stunden jeden Tag mit Liebe ins Detail geht und um den Ausdruck ringt, dass man es richtig hinbekommt – das ist ein Moment von Koexistenz mit dem Werk, der ungeheuer emotional ist. ■