

Zum Herzen der *Musik*

Jeder Cellist von Rang nimmt irgendwann die sechs Solosuiten von Bach auf. Der Berner Cellist **Thomas Demenga** hat dies nun zum zweiten Mal getan.

Von Arnt Cobbers

Thomas Demenga ist einer dieser Musiker, mit deren Namen man nicht Tausende von Klassik-Laien in die Berliner Philharmonie lockt. Aber eine erstaunlich große Schar von Kennern ins Maison de France am Kurfürstendamm, die im Gesprächskonzert seiner aktuellen Bach-Deutung lauschen wollten. Der 1954 in Bern geborene Cellist und Komponist, der seit 1980 an der Musikhochschule Basel unterrichtet und seit 2011 die Camerata Zürich leitet, nimmt seit Beginn der ECM New Series fürs Münchner Label auf. Seine Serie mit Kopplungen der Bach-Suiten mit zeitgenössischen Werken von Holliger, Carter, Veress, Zimmermann u.a. setzte Maßstäbe, trug ihm aber auch den Ruf

beleuchtet. Ich hab angefangen Bach zu spielen, als ich neun oder zehn war, und es geht immer weiter.

Es gibt doch so viele Werke. Warum immer wieder Bach?

Weil es so offen ist, schon vom Text her. Wir haben einige Abschriften, darunter auch eine wunderschöne, aber da steht nichts drin zur Dynamik, keine Akzente, unklare Phrasierungsbögen. Von dem her ist es auch eine immense Arbeit für jeden Cellisten, der sich seriös damit beschäftigt. Und es hat einfach eine andere Qualität als andere Musik aus der Zeit. Das Faszinierendste an den Suiten ist vielleicht, dass man harmonisch denken muss, sonst geht es nicht auf. Man muss ein harmonisches Verständnis für diese eine Linie haben, denn wenn man sie einfach so durchspielt, können die Suiten auch tödlich sein.

„Stimmt das, was ich da tue? Oder muss es doch anders sein?“

eines tiefeschürfenden, äußerst seriösen Interpreten ein. Dabei wirkt der vierfache Vater gar nicht bierernst, sondern nett und unkompliziert – und er lacht gern.

Herr Demenga, was bedeuten Ihnen Bach und seine sechs Suiten?

Es fällt ja immer wieder das Wort Bibel, die Bibel für die Cellisten. Da ist etwas dran. Die sechs Suiten sind Werke, mit denen man sich ein Leben lang beschäftigt, die man immer wieder neu interpretiert, immer wieder neu

Sie zitieren im Booklet Bach, der sagt, man müsse zum „Kern der Musik“ finden. Was ist der Kern der Musik?

Dieser Punkt, wo man das Gefühl hat: So ist es vom Komponisten gemeint. Bei neuen Stücken kann man mit dem Komponisten arbeiten. Bei Bach ist es jedem Interpreten selber überlassen, ob er das Gefühl hat, jetzt begibt er sich in diese Nähe. Zum Herzen der Musik.

Warum ist es Ihnen so wichtig, wie Bach sich das vorgestellt hat? Sie sind selbst Komponist. Löst sich die Musik nicht irgendwann vom Komponisten und wird zur Musik des Interpreten?

Doch, schon. Wenn ich jemanden ein Stück von mir spielen höre, der es ohne



mich einstudiert hat, dann bin ich oft sehr angenehm überrascht. Und vielleicht wäre es Bach auch. Und trotzdem: Man hat einfach eine unwahrscheinliche Ehrfurcht vor dem großen Meister. Ich glaube auch nicht, dass es eine „wahre“ Lesart gibt. Aber man versucht halt trotzdem herauszufinden, wie diese Tanzsätze gemeint sind. Ist das eine Hemiole oder nicht? Wie sind diese Harmonien gedacht? Es gibt oft verschiedene Möglichkeiten. Von der fünften Suite zum Beispiel hat Bach eine Lautenfassung gemacht und viele Harmonien dazugeschrieben, und wenn man die sieht, denkt man: Ich hab das immer anders gehört. Aber vielleicht hat Bach es auch nur in diesem Moment geändert – das war halt sein Genie. Es wäre einfach wunderbar, wenn er mir sagen könnte: Schau, ich meine das so und so. Oder bei den Phrasierungsbögen. In gewissen Stücken kann man

die Phrasierung auf verschiedene Weise machen, weil sie in den verschiedenen Abschriften nicht übereinstimmen. Man entscheidet sich für die eine oder andere Version, und jedes Mal, wenn ich diese Stelle hinterher höre, denke ich: Stimmt das, was ich da tue? Oder muss es doch anders sein?

Wie schaffen Sie es, darüber nicht verrückt zu werden? Sie kommen doch nie zum Ende.

Nein, aber man kommt zu dem Punkt, wenn man die Musik wirklich im Kopf hat und kennt, dass man aus dem Moment heraus etwas anders macht. Das tu ich oft. Dass ich zum Beispiel spontan entscheide, ob ich einen Ton als Auftakt zur nächsten Phrase nehme oder als Abschluss der Phrase. Oder die Entscheidung, statt eines Fingers eine leere Saite zu gebrauchen. Das sind viele Kleinigkeiten. Da habe ich beim Spiel das Gefühl, jetzt bin ich losgelöst von allem, ich spiele einfach diese Musik, wie sie kommt, ich überlege mir nichts – ein bisschen wie

Hemmschuh. Aber ich spiele die Suiten schon relativ oft. Es hat so ein läuterndes Element dabei, wenn man sagt, jetzt spiele ich eine oder zwei oder drei Suiten, wenn man Zeit und Lust hat. Ich spiele quasi mit Barock-Equipment, auf Darmsaiten, tief gestimmt, mit einem Barockbogen. Das ist eine völlig andere Welt als auf Stahlsaiten, die ich normalerweise spiele.

Was macht der Bogen für einen Unterschied?

Er hat viel weniger Haare, ist viel leichter, und man hält ihn ein bisschen anders, mehr in Richtung Mitte, und wenn das Gewicht an der Spitze nicht zieht, muss man die ganze Technik anpassen. Man spielt dann mehr an der Saite und über die Saite hinweg als hinein, und gewisse Stricharten gab es damals noch nicht. Ich habe einfach das Gefühl, so bin ich näher dran. Warum soll ich heute ein anderes Material benutzen als die Leute damals? Natürlich kann man das auf Stahlsaiten wunderschön spielen – es gibt weniger Gekratze und weniger Intonationsprobleme, weil die Saiten sich nicht verstimmen. Eine Stahlsaite hat viele Vorteile, völlig klar. Aber es fehlt etwas für meinen Geschmack. Ich mag einfach den Klang der Darmsaiten. Und ich denke, damals hat es so geklungen – wieso soll ich das ändern?

„Beim Spielen fühle ich mich losgelöst von allem – das ist ein bisschen wie eine Zen-Übung.“

eine Zen-Übung. Man muss allerdings sehr aufpassen, dass man sich da nicht verirrt vom Gedächtnis her.

Arbeiten Sie noch mit den Noten?

Die hat man natürlich im Kopf. Aber was ich recht oft tue, ist, mir die Anna-Magdalena-Abschrift anzuschauen. Die ist einfach wunderschön, das finde ich sehr inspirierend. Gedruckte Noten wirken so perfekt. Deswegen komponiere ich zum Beispiel selber von Hand, nicht am Computer. Man betrügt sich selbst: Wow, das sieht aus wie ein Stück Musik. Dabei ist es vielleicht großer Mist, da muss man sehr aufpassen, finde ich.

Spielen Sie alle sechs Suiten gleich gern und oft?

Die sechste Suite ist wirklich sehr unangenehm zu spielen, weil die fünfte Saite fehlt. Und bei der fünften hat man die Skordatura, das ist auch manchmal ein

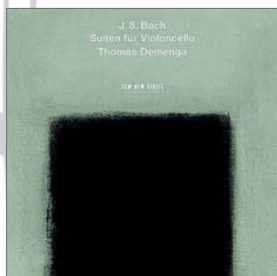
Warum ist es Ihnen so wichtig, dass die Sätze etwas Tänzerisches haben? Zu Bachs Suiten hat man doch nicht mehr getanzt.

Das ist richtig, aber der Ursprung ist der Tanz. Und ich finde, man merkt sofort, dazu kann man eigentlich das Tanzbein schwingen. Ohne das Tänzerische fehlt mir was.

Wenn Ihre Sichtweise der Suiten immer im Fluss bleibt, warum frieren Sie dann eine ganz bestimmte Version auf CD ein?

Das ist eine gute Frage. Ich fühlte mich geehrt, als ECM sagte, sie möchten den Zyklus noch einmal als Ganzes herausbringen. Ich habe die Suiten ja beim ersten Mal jeweils in Kopplung mit einem modernen Werk eingespielt. Die konnten wir nicht extrahieren. Und ich finde es schon schön und interessant, mir selbst einen Vergleich zu bieten zu den alten Aufnahmen. Von Anner Bylsma gibt es

Aktuelle CD



Bach: Suiten für Violoncello; Thomas Demenga (2016); ECM (Rezension siehe FF 12/17)

auch zwei verschiedene Aufnahmen, und es war spannend zu sehen, was da passiert war in den zehn oder fünfzehn Jahren.

Hat sich etwas grundsätzlich geändert in Ihrer Interpretation?

Man hört die Unterschiede sofort, schon weil das Material anders ist. Damals hab ich drei Suiten mit Stahl gespielt, dann bin ich einen Halbton heruntergerutscht auf Halb-Darm-Saiten, dann noch einen Halbton. Aber es gibt auch Unterschiede in den interpretatorischen Ansätzen. Ich bin konsequenter geworden, finde ich.

Inwiefern?

Bei Menuett, Bourree und Gavotte, wo es jeweils eine Nr. 1 und eine Nr. 2 gibt, bin ich zum Schluss gekommen, dass die Tempi gleich bleiben sollten. Da wechselt es meist zwischen Dur und Moll, und ich denke, der Charakter ist Unterschied genug. Es ist ein Stück und nicht zwei, der Tanzschritt bleibt der gleiche, nur die Stimmung ändert sich. Oder: Wie schnell ist überhaupt eine Allemande oder eine Courante, die Tempi sind eine große Frage – weil wir nicht viele Informationen haben. Da kann man zum Schluss kommen: Diese Allemande ist mehr gesanglich, diese Allemande hat mehr etwas Tänzerisches, obwohl das da fast nie der Fall ist, aber man kann es doch ausspielen bei gewissen Stellen. Und bei der Courante kommt man zum Schluss, dass die doch nicht immer so schnell sein muss. Das sind die Dinge, wo man sagen kann: Das stimmt für mich. Jetzt. *(lacht)* Natürlich, es bleibt ein prozesshaftes Geschehen.

Man verbindet Sie immer mit Bach und mit moderner Musik. Dabei spielen Sie auch viel Romantik.

Ja, sicher. Ich spiele Dvořák, Elgar, Tschaikowsky – und fürs Leben gern das Schumann-Konzert, und ich habe gerade drei Dvořák-Stücke arrangiert für die Camerata Zürich, die ich leite. Man kommt gar nicht dazu, ständig Bach zu spielen. Aber ich war damals der Erste, der Bach mit ganz neuer Musik kombiniert hat. Jetzt machen das sehr viele. Aber damals gab es nur entweder neu oder alt. Da wird man sofort in diese Ecke gestellt bei den Medien und bei Institutionen.

Sind Sie zur Hälfte Interpret und zur Hälfte Komponist?

Das Komponieren hat lange Zeit einen viel kleineren Teil eingenommen. Ich habe letztes Jahr drei, vier Stücke geschrieben, das ist mein Rekord, ich bin ein langsamer Schreiber. Es ist schlussendlich eine Frage der Zeit, die man nicht hat. Ich hab eine Klasse von zwölf, 13 Studenten an der Musikhochschule Basel und eine Familie, man reist ständig herum und hat zu wenig Freiräume. Ich möchte schon gerne mehr komponieren.

Sie haben mal gesagt: Wenn Sie schlechter Stimmung sind, spielen Sie Bach, und es geht Ihnen wieder gut. Sie spielen kein eigenes Werk. Warum komponieren Sie, wenn es Bach gibt?

(lacht) Ich improvisiere manchmal auch. Völlig frei. Das finde ich sehr interessant. Aber es entsteht doch ein Bedürfnis, das Komponieren ist bei mir aus der Improvisation entstanden, ich hab es nie studiert. Aber ich bin der Meinung, dass jeder Musiker komponieren könnte.

Könnte oder sollte?

Sollte ist auch ein gutes Wort, weil man dann merkt, was es bedeutet, ein Stück zu schreiben. Die meisten Leute kaufen die Noten, spielen sie, und dann passt es. Dieser Prozess, es zu kreieren, ist ein wichtiger Teil des Verstehens. Mein erstes Stück habe ich für die Camerata Bern geschrieben, als ich da noch mitspielte, das hatte viele improvisatorische Momente. Wir haben es auf einer USA-Tournee gespielt, es war ein unwahrscheinlicher Erfolg – und das war der Anstoß für mich, weiterzumachen. Ich dachte: Wow, das geht ja. Da war ich 24. Ich hatte mir das nicht zugetraut. Und dann wird es zum Bedürfnis – ich könnte über dies oder das schreiben. Letzten Sommer hatte ich einen Auftrag über Alberto Giacometti, unter dem Einfluss seines Werks sollte ich ein Stück schreiben. Das war eine schöne Arbeit. Ich hab mir seine Statuen, seine Bronzen und Bilder angeschaut, und wenn mich etwas anspricht, dann tut sich irgendwas, ich kann nicht den Finger genau drauflegen, was es ist, aber ich überlege mir dann, wie er gearbeitet hat in seinem Umfeld, man sucht vielleicht Parallelen bei sich, liest Texte und wird inspiriert,



Foto: PR

auch wenn es vielleicht keinen direkten Bezug gibt.

Schreiben Sie nach Aufträgen?

Nur – außer bei den ersten zwei Stücken. Dann hat mich jemand gefragt im Freundeskreis, dann kam ein richtiger Auftrag, und so ging es immer weiter. Kürzlich hab ich mein erstes Streichquartett für eine Privatperson geschrieben. Wie früher am Hofe, wo der König sagt: Schreib mir ein Stück, ich hab Geburtstag. Genau so war's – für eine Mäzenin. Das wurde mein erstes großes Streichquartett, fast 30 Minuten lang, ich bin sonst immer auf der kürzeren Seite, und ich habe gemerkt, ich kann ja auch ein größeres Stück schreiben. Man bekommt oft den Ansporn von außen.

Letzte Frage: Haben Sie wirklich mal mit Nigel Kennedy Straßenmusik in New York gemacht?

Ja, oft sogar, und wir haben sehr gut verdient dabei. Wir gingen auf die Fifth Avenue zum Beispiel und haben kleine Duos gespielt, nicht mal improvisiert – da war der Jazz bei ihm noch nicht so prominent. Wir hatten ein Schild dabei: Help poor Juilliard School students. Da gaben die Leute Geld, dann hatten wir zu essen für eine Woche. Das hat total Spaß gemacht. ■