



„Man kann nicht lügen im Komponieren“

Heinz Holliger ist eine seltene Mehrfachbegabung: Er ist, gemessen an seiner Rolle als Uraufführer und Widmungsträger, der bedeutendste Oboist der vergangenen Jahrzehnte und zugleich einer der wichtigsten lebenden Komponisten. Dabei geht leicht unter, dass der Schweizer längst auch ein bedeutender Dirigent ist.

Auf der Straße vor seinem Haus in Basel machen zwei städtische Gärtner beim Eliminieren von Unkraut solch einen Krach, dass wir uns nicht auf die Terrasse, sondern ins Haus setzen. Und das ist von produktivem Chaos geprägt. Überall liegen Noten und Bücher herum, der Hausherr löst ein Bücherlager auf, wie er sagt.

Holliger hat einen feinen Humor, einen sehr wachen Blick, und er wirkt im Gespräch geradezu bescheiden. Als ich das Smartphone auf dem Tisch zwischen uns auf Aufnahme schalte und er sieht, wie die Zehntel- und Hundertstelsekunden beginnen zu rasen, sagt er: „Die Zeit vergeht unglaublich schnell, das sind nicht schweizer Sekunden!“

Herr Holliger, lassen Sie uns über Schumann reden. Ist er ein oder der Fixpunkt in Ihrem Musikerleben?

Mit 15 Jahren hatte ich meinen Coup de foudre, da ist der Schumann-Blitz in mich eingeschlagen, und ich kann sagen, dass es immer schlimmer wird mit dem Alter. (*lacht*) Vielleicht wird diese Begeisterung auch dadurch angeregt, dass über Schumann so viel Schwachsinn geschrieben und ihm der Stempel des Wahnsinnigen aufgedrückt wird. Da ist sehr viel Arbeit für jeden Musiker zu

tun, das zu widerlegen. Es ist ja so, dass die meisten großen Komponisten und viele große Interpreten und Dichter unglaubliche Schumann-Liebhaber waren. Selbst Pierre Boulez, der in seiner wilden Zeit über alle Komponisten hergezogen ist, hat im Unterricht nie ein schlechtes Wort über Schumann gesagt – nicht über Debussy und nicht über Schumann. Eigentlich sind es nur die Musikwissenschaftler, die immer nur Vorurteile von einem Buch ins nächste übertragen haben. Schon Alban Berg hat in seiner

„Wenn es nicht gut klingt, bin ich schuld, nicht Schumann.“

Analyse der „Träumerei“ bewiesen, dass Schumann kein nur von der Muse geküsster Komponist war, der einfach so ins Blaue hinein schrieb, sondern dass seine Musik genau strukturiert und im strengen polyphonen Satz geschrieben ist. Schumann war ja auch – ein blödes, militärisches Wort – ein Avantgardist zu seiner Zeit, und die allerunangepassten und wildesten und vielleicht verrücktesten, also am weitesten vom Mainstream weggerückten Werke hat er in seiner Jugend geschrieben. Mit der Zeit schrieb er immer strukturierter, immer bewusster. Zu sagen: Bis dahin war er noch gesund, und dann merkt man, dass er krank geworden ist, ist Unsinn.

Dass ausgerechnet Debussy und Alban Berg und Boulez ihn schätzten – die Ohrenmenschen schlechthin der Musikgeschichte –, spricht ja nicht dafür,

Heinz Holliger

legt seinen Blick auf Schumanns sinfonisches Gesamtwerk vor – und beginnt eine Einspielung aller Sinfonien von Franz Schubert.

Von Arnt Cobbers

Zur Person

Heinz Holliger, geboren im Mai 1939 in Langenthal im Kanton Bern, studierte Oboe, Komposition (bei Veress und Boulez) und Klavier in Bern, Paris und Basel, war 1959-63 Solo-Oboist in Basel und ab 1965 Professor für Oboe in Freiburg/Breisgau. 1975-87 war er ständiger Gastdirigent des Basler Kammerorchesters, 1998-2001 Chefdirigent des Orchestre de Chambre de Lausanne. Als Oboist hat er viele LPs und CDs aufgenommen, seinen jüngsten großen Erfolg als Komponist feierte er im Februar 2018 mit der Uraufführung seiner Nikolaus-Lenau-Oper „Lunea“ in Zürich.

dass Schumann nicht instrumentieren konnte. Ich glaube, ich kann auch gut mit Orchesterklang umgehen, aber ich hätte nie auch nur ein Tüpfelchen geändert in einer Partitur von Schumann. Wenn es nicht gut klingt, bin ich schuld, nicht Schumann. Manche Dirigenten nehmen 20 erste Geigen und verdoppeln die Bläser und sagen, Schumann könne nicht orchestrieren, und spielen dann noch alles mezzoforte, weil Schumann ja nicht so genau notiert hat. Schumann kann man nicht vom Blatt spielen, dann klingt es grau. Schumann hat eigentlich Kammermusik für Orchester geschrieben. Musik für Musiker, die ganz genau aufeinander hören, und erst wenn jeder im Orchester weiß, wo er ist im musikalischen Netzwerk – bin ich Nebenstimme im Schönberg'schen Sinne, bin ich die Hauptstimme, gibt es andere Instrumente, die mit mir spielen, manchmal auch rhythmisch verschoben, was bei Schumann sehr häufig der Fall ist –, erst dann kann es anfangen zu klingen.

Aber dieses analytische Wissen hatten Sie vermutlich nicht von Anfang an.

Doch, eigentlich schon. Meine Schumann-Liebe ist komischerweise in einem Konzert (mit Hansheinz Schneeberger) entflammt, das sehr schwer zugängliche Stücke brachte: das dritte Klaviertrio und die zweite Geigensonate. Ich habe viel Schumann gespielt im Klavier-Studium bei Yvonne Lefebure in Paris und dadurch viel mitbekommen vom Poeten und vom Farbkomponisten Schumann. Da waren die Franzosen den Deutschen etwas voraus. Ich habe schon in mein erstes gedrucktes Stück, die kleine Kantate „Erde und Himmel“, ein Zitat aus „Zwielicht“ aus dem Eichendorff-Liederzyklus hineingebracht. Schumann war mein täglicher Gesprächspartner.

Man hat ja auch immer behauptet, Schumann habe versucht, die Beethoven'sche Sinfonie weiterzuentwickeln, aber das sei ihm leider nicht ganz gelungen. Ich finde, dass Schumann und Beethoven sehr wenig miteinander zu tun haben. Alle Sinfonien Schumanns zeichnen sich dadurch aus, dass aus einer ganz kleinen Zelle, fast wie aus einer Leibniz'schen Monade, ein Riesengebäude errichtet wird. Das ist genau das, was Bach gemacht hat. Und Beethoven erst in seinen allerletzten Streichquartetten

und das fehlt Schumann völlig. Schumann ist innerlich völlig aufgewühlt und bringt das rüber in seiner Musik, während sich Brahms wie hinter seinem Bart auch in seiner Musik versteckt – als dürfe er einiges nicht sagen. Schumann schreibt Musik, um überhaupt leben zu können – auf eine existenzielle Art wie van Gogh als Maler. Ohne jegliche akademische Überlegungen. Aber zugleich war er vielleicht der gebildetste Komponist, den es je gab. Er hat griechische Verse und viele lateinische Gedichte übersetzt und war ein großartiger Schriftsteller. Was ich so sehr bewundere bei Schumann ist, dass er diese Balance zwischen innen und außen, zwischen Intellekt und Psyche und Seele gefunden hat. Dass er das Zauberwort gefunden hat, um diese Seelenlage auszudrücken. „Triffst du nur das Zauberwort...“

Wie kommt es, dass seine Sinfonien nicht zum Kanon der großen Sinfonien zählen?

Sie sind nicht so dankbar und relativ schwer zugänglich für Dirigenten! Man muss die ganze romantische Literatur gelesen und den ganzen Jean Paul intus haben. Man muss die Balance finden zwischen Intellekt und Herz, sonst geht es nicht. Aber es gibt ja inzwischen recht viele Aufnahmen – und auch die alten Aufnahmen sind manchmal sehr interessant. Ich habe als Orchestermusiker in Luzern mit Carl Schuricht die „Rheinische“ gespielt – in einer völlig neuen Instrumentation. Für mich war das eigentlich ein Sakrileg, aber irgendwie hat er doch die Essenz viel mehr gefunden als andere. Es hatte auch die nötige Leichtigkeit, überhaupt nicht dieses Klobig-Schwere. Da war ich 24 und hellauf begeistert! Und Furtwängler schafft es, in seiner Aufnahme der vierten Sinfonie nur falsche Tempi zu nehmen – es ist überhaupt nicht das, was Schumann geschrieben hat. Und trotzdem ist es unglaublich ergreifend. – Vielleicht wird Schumann unbewusst nicht in die Reihe der großen Sinfoniker gezählt, weil er Beethoven nicht fortgesetzt hat, sondern eine ganz eigene Art von sinfonischem Denken hatte. Er hat ja nicht wie Beethoven ein Motiv verwandelt und bearbeitet und ist dann

„Man muss die Balance finden zwischen Intellekt und Herz, sonst geht es nicht.“

– von denen Louis Spohr gesagt hat, das sei Musik, die er überhaupt nicht begreife.

Das verbindet Schumann mit Brahms, oder?

Ja, Brahms hat eigentlich alles bei Schumann gelernt. Obwohl er schuld ist, dass Clara Schumann die fünf Cello-Romanzen verbrannt hat. Und obwohl er Schumann sechs Monate kein Notenpapier nach Eendenich gebracht hat. Brahms hat sehr große Schuld auf sich geladen – wenn auch nicht wissentlich, glaube ich. Aber Brahms hat immer dieses Großmeisterliche in seiner Musik,

mit vielen Umwegen von A nach B gegangen. Schumann geht gar nicht von A zu B. Er nimmt ein kleines Motiv und dreht es spiralförmig bis in himmlische Höhen oder in höllische Tiefen. Man hat nie das Gefühl: Jetzt kommt wie in der griechischen Tragödie die Katastrophe, oder: Jetzt beginnt der Epilog, nun entspannt sich alles. Nein, bei Schumann geschieht alles aus dem Moment heraus. Die Musik zum „Manfred“ zum Beispiel besteht aus ganz wenigen musikalischen Zellen, auf die er immer wieder zurückkommt. In der Ouvertüre arbeitet er die Motive in einer sehr chromatischen Version aus und später im Intermezzo nach dem Alpenkuhreigen ganz diatonisch wie eine Naturmusik. Das ist eine Idee, die man eigentlich erst wieder bei Bartók in der Musik für Saiteninstrumente findet, dass ein musikalischer Gedanke im selben Stück in ganz verschiedenen Stilen ausgesprochen wird. Das finde ich unglaublich faszinierend und anregend.

Warum haben Sie sich so lange Zeit gelassen mit dem Schumann-Zyklus?

Ich glaube, ich kann's einfach ein bisschen besser jetzt. (*lacht*) Als ich 1978 den „Manfred“ dirigiert habe, fand ich, dass ich die Leichtigkeit, die Klarheit dieser Musik nicht hinbekommen habe. Ich glaube, das gelingt mir jetzt besser. Die Aufnahmen mit dem WDR waren ein unglaubliches Privileg für mich, weil ich mich während dieser drei Jahre entwickeln und Dinge ausprobieren konnte. Ich hatte es nie gewagt, die vierte Sinfonie in der späteren Fassung zu machen, ich hatte immer nur die erste Fassung dirigiert. Und nun fand ich plötzlich einen ganz anderen Zugang und fand sie überhaupt nicht mehr überladen und die Tempi genau richtig. Wenn man die Tempi richtig nimmt, kommt die Leichtigkeit.

Wie sind Sie überhaupt zum Dirigieren gekommen?

Dirigieren hatte mich nie interessiert, aber 1962 musste ich „Erde und Himmel“ beim Musikfest in Amsterdam dirigieren, weil die Musiker das nicht hingekriegt haben. Ich hatte zu der Zeit Kompositionsunterricht bei Boulez in Basel, und da habe ich viel mitbekom-

men, auch wenn er mich vor allem als Pianist eingesetzt hat – ich musste Bergs Violinkonzert auf dem Klavier spielen, und die anderen haben dazu dirigiert. Und auch bei meinem Freund Francis Travis hatte ich ein bisschen Unterricht. Ich habe meine eigenen Stücke dirigiert, bis Paul Sacher mich überreden wollte, das Basler Kammerorchester zu übernehmen. Wir haben uns dann geeinigt, dass jeder fünfzig Prozent der Konzerte macht. Das war 1975. Anfangs habe ich viel Neue Musik dirigiert, aber bald habe ich mich auf das Repertoire gestürzt, dass ich als Oboist nicht machen konnte: die Romantik, Alban Berg, Schönberg, Webern. Ich konnte Stücke dirigieren, die mich als Komponist sehr fasziniert haben – da gibt es bei der Oboe nur sehr wenige. Ich habe sehr viel gelernt im Laufe der Tätigkeit: zum Beispiel das Orchester nicht als mein Instrument zu betrachten, auf dem ich einfach spielen kann. Sondern zu schauen, was sind die Eigenheiten dieses Musikers und jenes Musikers, wie kann ich ihn dazu bringen, dass er mir hundert Prozent von sich gibt. Dass ich ihn nicht überrede zu machen, was ich richtig finde. Sondern dass er das aus sich heraus macht, dass er mitfühlt, was ich meine. Mein großer Fehler war, dass ich gesagt habe: So will ich es, und so muss es sein – oft hat es dann gar nicht so geklungen, wie ich es innerlich gehört habe. Ich musste lernen, dass man über den Dialog mit den Musikern viel mehr zu sich selber kommen kann.

Ein Pianist, der auch komponiert, hat mir mal gesagt: Wenn er sich selbst ausdrücken will, komponiert er. Wenn er interpretiert, drückt er die Ideen des Komponisten aus.

Ich finde, beim Interpretieren sollte man nicht versuchen, ein allgemeines, neutralisiertes Bild zu zeichnen. Man muss Musik durch seine Seele gehen lassen, um sie dann nach außen zu bringen.

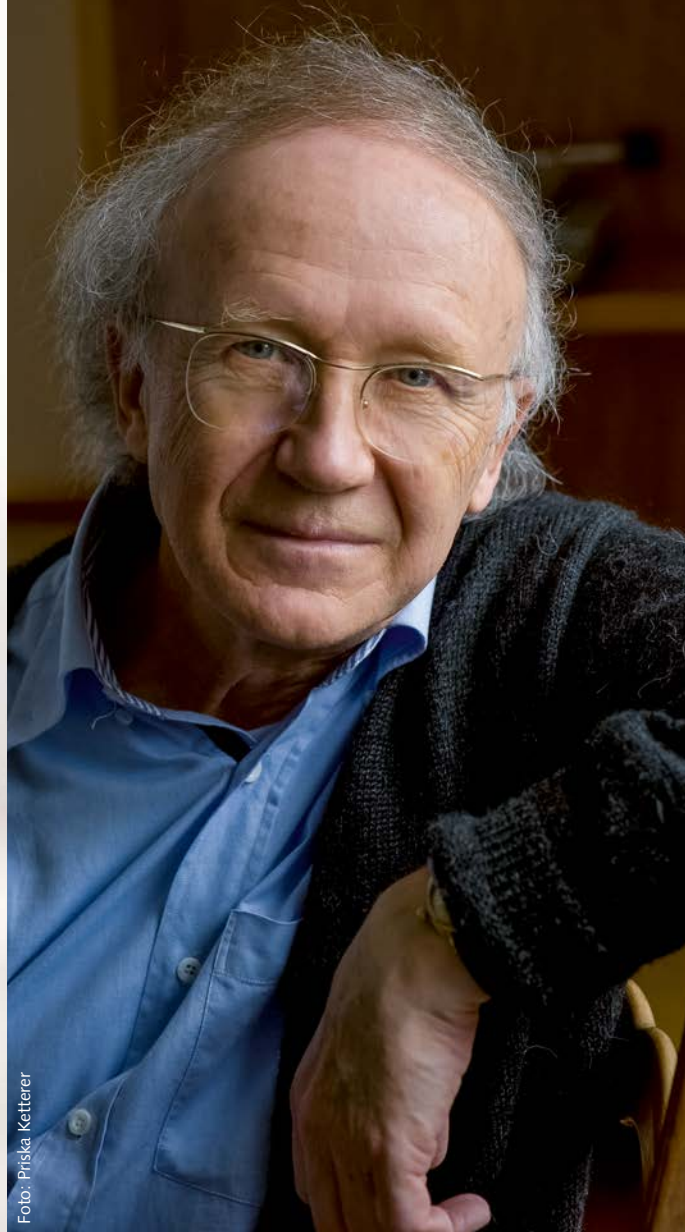


Foto: Priska Ketterer

Das heißt für Sie als Komponist: Sie müssen einen gewissen Teil Ihres Werkes dem Interpreten überlassen.

Ja, das ist meine große Krux. Darum dirigiere ich so oft meine eigenen Werke, zuletzt die Uraufführung meiner Oper „Lunea“, das Geigenkonzert habe ich bestimmt 20, 30 Mal dirigiert. Aber ich versuche loszulassen und bin froh, wenn es andere übernehmen.

Ist es nicht ein Zwiespalt, dass man sich als Interpret zurückhalten muss zugunsten des Komponisten? Und als Komponist muss man sich wichtig genug finden, dass man seine Gefühle in Musik ausdrückt und sie anderen zum Spielen und Anhören gibt.

Das hatte für mich nie etwas mit Wichtigkeit zu tun. Ich komponiere, wie ich atme. Wenn ich nicht schreibe, ersticke ich. Und wenn ich nicht spiele, ersticke

ich auch. Und wenn ich keine Musik mehr höre, bin ich tot. – Die Musik ist für mich eine Art Zwiegespräch mit einem oder zwei, drei Menschen. Ich habe viele Stücke für meinen Freund Aurèle Nicolet geschrieben und für Thomas Zehetmair das Geigenkonzert. Manchmal komponiere ich auch nur ein kleines Geburtstagsstücklein. Und ich habe die Manie der Soggetti cavati, der Kryptogramme, von Alban Berg und Bach und Gesualdo übernommen, dass ich Namen, Geburtsdaten,

sollte da gar nicht so viel theoretisieren. Man entwickelt sich in jedem Moment weiter, und es ist quasi unmöglich, dass man zweimal genau gleich fühlt. Und das sollte auch im Klang Wahrheit werden.

Wenn Sie ein Werk als Komponist abgeschlossen haben, müssen Sie doch das Gefühl haben, so ist es richtig.

Ja, klar.

Das müssten Sie als Interpret doch auch haben.

Aber ich finde nicht, dass man es gleich spielen soll. Ich spiele auch meine eigenen Stücke jeden Abend anders. Ich mache mir unglaubliche Mühe, Metronomzahlen festzulegen, wenn ich eigene Stücke nicht selber dirigiere. Und ich merke, dass ich am Tag drauf ein anderes Tempo denke. Dieser Urtextfanatismus – das ist eigentlich eine Illusion. Es ist ganz wichtig, dass man zum Beispiel in Schumanns zweiter Sinfonie erkennt, dass die Metronomzahlen alle aufeinander bezogen sind. Diese Relationen muss man wirklich im Kopf behalten. Aber das sind nur eine Art Grenzpfosten, es geht nicht darum, dass die absoluten Zahlen zu hundert Prozent stimmen.

Ist es ähnlich erfüllend, wenn Sie ein neues Werk abgeschlossen haben oder eine fertige CD-Aufnahme?

Eigentlich nicht. Eine Aufnahme hält fest, was man in dieser einen Sekunde gefühlt hat. Das ist ja das Problem des Plattenaufnehmens. Früher fand ich, ich müsse mit vielen Schnitten alles genau so machen, wie ich es mir denke. Heute versuche ich vor dem Mikrofon zu musizieren wie im Konzert. Dass ich also mit einem Gegenüber spreche, dass ich im Dialog mit den Zuhörern Musik mache, nicht im Dialog mit mir selber.

Das heißt: Eine Komposition ist für die Ewigkeit, eine CD ist eine Momentaufnahme.

Ja, aber diese Ewigkeit hat immer wieder eine andere Erlebniszeit. Das sieht man bei meinem Lehrer Pierre Boulez, der „Le Marteau sans maître“ anfangs irre schnell dirigiert hat, und jede Aufnahme wird langsamer und üppiger und lyrischer, und bei der Flötensonatine war es auch so.

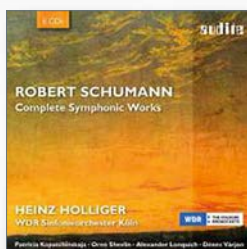
„Ich spiele meine eigenen Stücke jeden Abend anders. Der ‚Urtext‘ ist eigentlich eine Illusion.“

sogar Wohnorte einkomponiere, auch viele Zitate. Die Lunea-Oper und auch „Schneewittchen“ sind voller Referenzen. Das ist wie ein Fotoalbum mit Erinnerungen an die Jugend. Da bin ich wieder ganz nah bei Schumann. Wenn Manfred in Ohnmacht fällt und die Geister kommen und sagen: „Das Gift der Lügen soll durch deine Adern rinne“, dann scheint das Thema aus den Études sinfoniques auf. In es-Moll, im Schumann-Moll. Im Original steht es in cis-Moll und stammt vom Adoptivvater seiner ersten Verlobten, Ernestine von Fricken. Schumann hat diese Verlobung gebrochen, und nun erscheint dieses Thema genau in diesem Moment im „Manfred“ – das ist etwas ganz Persönliches, das muss man nicht sofort hören, aber es zeigt doch, dass Musik vielleicht das Wahrste ist, was man schreiben kann. Man kann nicht lügen im Komponieren. Wenn man lügt, hört man es sofort.

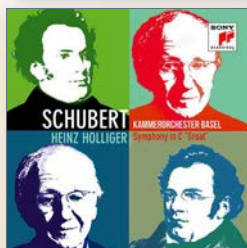
Sie haben mal gesagt: Das Zeichen des Schöpferischen ist es, dass man immer wieder einen neuen Zugang sucht und findet. Wie ist es beim Interpretieren? Die Noten der Schumann-Sinfonien bleiben ja immer dieselben.

Die Notenschrift kann nur einen kleinen Prozentsatz dessen wiedergeben, was in der Musik ist. Ich langweile mich zu Tode, zweimal das Gleiche zu sagen oder zweimal gleich zu spielen. Ich ertappe mich schon dabei, dass ich gewisse Muster habe beim Interpretieren. Aber man

Aktuelle CDs



Schumann: Sämtliche sinfonische Werke; Patricia Kopatchinskaja, Oren Shevlin, Alexander Lonquich, Dénes Várjon, WDR Sinfonieorchester Köln, Heinz Holliger (2010-15); audite (6 CDs)



Schubert: Sinfonie Nr. 9 C-Dur D. 944, Ouvertüre zum Melodram „Die Zauberrharfe“; Kammerorchester Basel, Heinz Holliger (2017); Sony Classical

Warum haben Sie von Schumann alle Orchesterwerke aufgenommen?

Ich finde, so sieht man, wie jedes Werk eine Brücke zum nächsten schlägt, wie viele Querverbindungen von einem Werk zum anderen bestehen, wie viel auch schon in den Ouvertüren steckt als Samenkorn für eine Sinfonie und dass auch die Konzerte sehr nahe am sinfonischen Denken von Schumann sind – obschon Schumann, wenn er Solokonzerte schreibt, das Individuum doch noch sehr hervorhebt. Was wir aufgenommen haben, ist im Ganzen für mich wie ein Werk.

Werden Sie noch mehr Schumann aufnehmen?

Wir haben schon „Des Sängers Fluch“ und „Das Glück von Edenhall“ aufgenommen und machen noch die vier Chorballaden. Das sind unglaubliche Stücke – ich könnte mir fast vorstellen, dass man sie mal szenisch aufführt. Und ich möchte unbedingt die Missa sacra und „Der Rose Pilgerfahrt“ aufnehmen. Und auch gern mal den „Manfred“.

Hätten Sie Schumann gern kennengelernt?

Ich weiß nicht, ob das geklappt hätte. Bei Hebbel saß er da und hat eine Stunde lang kein Wort gesagt. Ich weiß nicht, ob ich ihn ganz erfasst hätte als Mensch. Das unglaublichste Selbstporträt von beiden ist: Wagner sagt, laut Cosimas Tagebücher: Habe Schumann auf der Brühlschen Terrasse getroffen. Wir haben uns während zweier Stunden beharrlich angeschwiegen. Schumann schreibt in seinem Haushaltsbuch: Habe Wagner auf der Brühlschen Terrasse getroffen, seine Rede ist ein Katarakt. Aber er war ein großartiger Briefschreiber und Poet, und wie er mit Sprache umging, das konnte kaum ein anderer Komponist.

Zum Schluss noch ein Themenwechsel: Sie nehmen mit dem Kammerorchester Basel sämtliche Schubert-Sinfonien auf, als Erstes erscheint die Große C-Dur-Sinfonie.

Ja, wir verbinden sie mit der „Zauberharfen“-Ouvertüre, dann folgen die Vierte und die Sechste mit der „Fierrabras“-Ouvertüre. Wir wollen in zweieinhalb Jahren alle Sinfonien aufnehmen und dazu Ouvertüren, die man selten spielt, und einige moderne Stücke. Roland Moser, ein Schüler von Veress und Freund von Kurtág, hat die Skizzen zum h-Moll-Andante der letzten skizzierten Sinfonie orchestriert, ohne einen Ton hinzuzufügen und ohne Füllnoten wie in anderen Rekonstruktionen. Das werden wir spielen und dann gleich in die Unvollendete übergehen. Schubert ist mir ein großes Anliegen! Wobei Schubert völlig andere Musik ist als Schumann! Aber sie sind sich so nahe. Im Grunde sind die Themen bei Schubert wie Figuren auf einer Bühne, die ständig in anderem Licht erscheinen, mal todtraurig dunkel, mal hell. Aber nie entwickeln sie sich wie bei Beethoven. Wir haben gerade die Erste aufgenommen – das ist unglaublich, wenn man sieht, wie er mit 15 Jahren schon Musik gedacht hat. In der Großen C-Dur ist mir natürlich ganz wesentlich, was ich auch bei Schumann versucht habe: dass die ganze Sinfonie in einem Puls, in einem Tempo ist, dass alle Tempi aufeinander bezogen sind. Ich sage nicht, dass ich jetzt das Buch der Wahrheit öffne, aber das gibt, glaube ich, eine ganz andere Idee von dieser Sinfonie. ■

Hazard Chase

International artist & project management

Solisten

KLAVIER

Anna Fedorova
Benjamin Grosvenor
Nicolas Hodges
Yu Kosuge
Piers Lane
Olli Mustonen
Garrick Ohlsson
Martin Roscoe
Andrew Tyson

VIOLINE

Francesca Dego
Viviane Hagner
Henning Kraggerud
Anthony Marwood
Nathan Meltzer
Hyeyoon Park
Callum Smart

VIOLONCELLO

Marie-Elisabeth Hecker
Laura van der Heijden

GITARRE

Julian Bream

TROMPETE

Matilda Lloyd

Aktuelle Künstler- und Projektlisten sowie
Ansprechpartner und zusätzliche
Informationen finden Sie auf unserer Webseite.

www.hazardchase.co.uk



@hazardchaseltd



Hazard Chase Limited

Firmensitz
25 City Road
Cambridge
CB1 1DP
Großbritannien

Londoner Büro
48-49 Russell Square
London
WC1B 4JP
Großbritannien