

# „Wollen Sie nicht auch mal nach Tahiti?“

Mit 20 war **Matt Haimovitz** ein „klassischer“ Starcellist, heute spielt er Bach und Bluegrass, Philip Glass und Radiohead. Ein Gespräch mit einem leidenschaftlichen Wanderer zwischen den Welten.

*Von Arnt Cobbers*

Seinen Durchbruch erlebte Matt Haimovitz, als er für seinen Lehrer an der Juilliard School, Leonard Rose, einsprang und in der Carnegie Hall Schuberts Quintett aufführte – mit Isaac Stern, Shlomo Mintz, Pinchas Zuckerman und Mstislaw Rostropowitsch (am zweiten Cello!). Da war er 13. Mit 17 nahm er seine erste CD als Exklusiv-Künstler der Deutschen Grammophon auf (Saint-Saëns und Lalo mit dem Chicago Symphony Orchestra unter James Levine) und hatte einen prall gefüllten Konzertkalender. 1999, mit 28 Jahren, verließ der gebürtige Israeli, der in den USA aufwuchs, die Deutsche Grammophon, gründete sein eigenes Label, tourte mit Bach durch amerikanische Jazz- und Rockclubs, wurde Professor, begann Jazz- und Popstücke auf dem Cello zu spielen und zog mit seiner Familie nach Montreal. Dank einer Kooperation mit dem niederländischen Label Pentatone sind Haimovitz' CDs

nun auch in Deutschland erhältlich, und auch live ist er nach langer Abwesenheit hierzulande wieder aktiv.

**Herr Haimovitz, stimmt es wirklich, dass Ihre Eltern mit Ihnen von San Francisco nach New York zogen, als Sie zehn waren, damit Sie an der Juilliard School studieren konnten?**

Das stimmt. Meine Mutter drängte darauf, sie war Klavierlehrerin, sie konnte überall unterrichten. Itzhak Perlman hatte mich in San Francisco spielen hören und an Leonard Rose empfohlen. Nach einem Vorspiel wollte der mich dann auch unterrichten, aber nur unter der Bedingung, dass die ganze Familie nach New York zieht. Ich bin Cello-Lehrer, kein Ersatzvater, sagte er. So zogen wir nach New York. Die Ehe meiner Eltern hat es nicht überlebt. (*lacht*) Wenn ich das aus der Rückschau betrachte, war das schon ein Riesenschritt für sie. Ich weiß nicht, ob ich das könnte. Damals war



es für mich großartig, dass ich mit den besten Leuten arbeiten konnte: Leonard Rose, Isaac Stern, Itzhak Perlman, Yo-Yo Ma, ich lernte Dirigenten wie Barenboim und Zubin Mehta kennen. Die kamen zum Essen zu Perlman, und dann wurde Musik gemacht – und ich war dabei. Das war für mich völlig normal. Im Rückblick kommt mir das ziemlich verrückt vor.

## Kam die große Karriere nicht zu früh?

Man nimmt es, wie es kommt. Das hat die Basis geschaffen für das, was ich jetzt bin und tue. Wenn ich mir meine Tochter anschau, sehe ich: Was man in diesen jungen Jahren an Erfahrungen macht, das formt einen. Das sind die wichtigsten Jahre in der Entwicklung, und damals habe ich einen Wahnsinns-Input bekommen. Manches ist sicherlich schwieriger, wenn man in der Öffentlichkeit steht: Wenn man vom Kind zum Erwachsenen wird, beginnt man Fragen zu stellen, man versucht sich selbst zu verstehen, wie die Welt funktioniert usw. Das war für mich vielleicht nicht so einfach wie für andere, die mehr Privatsphäre hatten. Aber künstlerisch bin ich sehr dankbar.

**Klassische Musiker sagen immer: Die großen Werke sind so tief und so vielschichtig, dass man sich sein Leben lang mit ihnen beschäftigen kann. Ihnen aber ist langweilig geworden, oder warum sind Sie damals ausgestiegen aus der großen Karriere?**

Als ich ausstieg, hatte ich keine einzige Note aus dem 20. Jahrhundert gespielt! Keine einzige! Ich bin aufgewachsen in einer virtuos-romantischen, hermetischen Welt. Das hat sich inzwischen sogar an der Juilliard-School geändert. Um als klassischer Musiker überleben zu können, muss man heute improvisieren können, man muss vom Blatt spielen können, man muss in einem Orchester spielen und Kammermusik machen und mit Komponisten zusammenarbeiten können, man muss in Filmstudios spielen können, das gehört einfach dazu. Aber damals war es so: Jeder spielt fünf bis zehn Virtuosenkonzerte, die besten überleben, die anderen fallen raus. Was mit denen passiert, interessiert uns nicht. Ich übertreibe natürlich, aber so funktioniert das: Wir kümmern uns um die zwei, drei Besten, der Rest spielt keine Rolle.

## Sie gehörten zu den zwei, drei Besten.

Was meine Lehrer beeindruckte, war, dass ich ein instinktives Gespür für diese Musik hatte. Man kann mit diesen Werken wirklich sein Leben verbringen, da sind so viele Querverbindungen zur Geschichte und zur Philosophie, zur Psychologie und den anderen Künsten zu entdecken. Als Zehnjähriger wusste ich davon natürlich nichts. Aber ich spürte etwas, und das zu sehen, hat die Leute wohl beeindruckt. Dass ein ganz junger Mensch mit seinem Spiel das Publikum berühren kann und in eine solche Tiefe vordringt ohne Studien und Vorwissen, sondern ganz reinen Herzens. Was ich da tat, davon hatte ich keine Idee – ich fühlte einfach, so musste es sein. Ich habe so oft die Konzerte von Dvořák, Haydn, Saint-Saëns gespielt, das war alles, wofür ich engagiert wurde. Und wenn ich ins Publikum guckte, sah ich niemanden in meinem Alter. Ich veränderte mich, kam aufs College und nach Princeton, wo ich die freien Künste studierte, um meinen Horizont zu erweitern – dass ich Musiker werden würde, war immer klar. Und da merkte ich plötzlich, dass es noch etwas anderes gab. Ich hatte nie in meinem Leben Jimi Hendrix gehört. Oder John Coltrane, Miles Davis, Janis Joplin. Ich hatte nie improvisiert. So ziemlich die ersten, die ich in Princeton kennenlernte, waren die Komponisten Milton Babbitt und Steven Mackey. Mackey war ganz neu dort, er kam aus dem Rockbereich und spielte E-Gitarre, Babbitt war ein sehr rigoroser Verfechter der seriellen Musik. Ich fragte sie: Wie könnt ihr versuchen, mit Bach, Beethoven, Brahms zu konkurrieren? Und sie antworteten: Wie kommst du darauf? Musik lebt und entwickelt sich. Und Steve fragte mich: Hast du jemals improvisiert? Ich sagte: Wie könnte ich? Alles, was ich spiele, wird von diesen Meistern kommen, ich werde nur wiederholen, was ich kenne. Aber er sagte: So funktioniert es nicht. In dem Jahr, in dem ich in Princeton war, habe ich mit Steven gejammert. Ich lernte, wo Inspiration herkommt und wie man aus nichts und ohne Noten Musik macht. Ich lernte, wie man in der Musik dem anderen zuhört und antwortet. Und Steven machte mich mit Rockmusik bekannt. Danach gab es keinen Weg mehr zurück.

## CDs



**Goulash!** Werke von Bartók, Ligeti, Led Zeppelin u. a., mit John McLaughlin, DJ Olive, Constantinople u. a. (2005).

### Shuffle. Play. Listen.

Werke von Janáček, Herrman, Strawinsky, McLaughlin, Radiohead u. a., mit Christopher O'Reilly (Klavier, 2011, 2 SACDs).

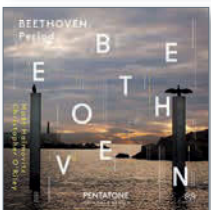
**Orbit.** Musik für Cello solo aus den Jahren 1945 bis 2014 (2007-14, 3 SACDs).

**Beethoven:** Period. Die Cello-Sonaten; mit Christopher O'Reilly (Hammerklavier, 2014, 2 SACDs).

**Bach:** Die Cello-Suiten (2015, 2 SACDs). Im August erscheint: **Overtures to Bach.**

Werke von Philip Glass, Vijay Iyer, Bryce Dessner, Roberto Sierra, Du Yun, Luna Pearl Woolf; Matt Haimovitz (SACD).

Alle bei Oxingale Records/Pentatone.



**Es gibt großartige klassische Musiker, die vermutlich kein Stück improvisieren können.**

Es hängt davon ab, wie man aufwächst. Ich möchte zur Wahrheit der Partitur vordringen. Wenn ich Beethoven spiele, möchte ich wissen, was Beethoven gedacht hat. Was wollte er, wie hat er diese ganz verschiedenen Instrumente, Cello und Klavier, in eine Balance gebracht, wo ist der Kern der Musik – und ich glaube, ich würde ihn nicht wirklich verstehen, wenn ich nicht improvisieren könnte. Beethoven war einer der größten Improvisatoren, das möchte ich nachfühlen können.

**Sie spielen Beethoven anders, seit Sie improvisieren können?**

Ja, keine Frage. Ich spiele anders, ich höre meinen Mitmusikern anders zu. Und ich fühle mich anders auf der Bühne, weil ich weiß, ich kann geben und nehmen im Zusammenspiel mit den anderen und führe nicht einfach nur aus, was ich gelernt habe. Wir üben hart und tun, was wir tun, auf sehr hohem Niveau – aber das kann nur der Anfang sein. Das Wichtigste ist, die Ohren zu öffnen. Und eine demütige Rolle dem Komponisten gegenüber einzunehmen. Meine erste Zusammenarbeit mit einem Komponisten war mit György Ligeti. Seine Sonate für Cello solo war gerade veröffentlicht, als ich ein Soloalbum für die Deutsche Grammophon aufnahm, am Attersee bei Salzburg. Der Produzent kam mit diesem Stück an, ich kannte Ligeti überhaupt nicht, ich hab' das vom Blatt gespielt dort in der Kirche, ich wusste nicht, dass die Mikros an waren und dass das aufgenommen wurde. Sie haben Herrn Ligeti das Band geschickt, und zwei Tage später bekam ich einen Anruf von ihm, er wollte, dass ich das Stück aufnehme. Aber wir sollten daran arbeiten. Ich begann sofort, ihm Fragen zu stellen, aber er sagte: Ich arbeite nicht am Telefon, und ich reise auch nicht mehr. Wenn Sie das machen wollen, müssen Sie nach Hamburg kommen. Also bin ich nach Hamburg gefahren, und dort hatte ich mein Erweckungserlebnis. Wir haben fünf Stunden an diesem Acht-Minuten-Stück gearbeitet. Das hat mich Demut gelehrt. Von einigen Dingen war er sehr beeindruckt, anderes wollte er ganz anders haben. Und da dachte ich

mir: Wenn dieser Komponist mir so viel zu sagen hat über dieses Stück, dann besteht kein Zweifel, dass Beethoven, wenn ich mit ihm reden könnte, nicht in allem einverstanden wäre, wie ich seine Stücke spiele. Du musst versuchen, den Komponisten zu verstehen und was er wollte. Und zugleich muss es mit dir selbst zu tun haben, du musst diese Musik erfüllen. Das ist das Wunder, dass das über zwei-, dreihundert Jahre hinweg funktioniert.

**Sie spielen auch Arrangements von Stücken der Cocteau Twins, von Radiohead oder John McLaughlin. Fühlen Sie den Pop- und Jazzkomponisten gegenüber ebenso viel Demut?**

Absolut. John McLaughlin zu spielen, „The Dance of Maya“, das ist verdammt komplex und schwerer als viele klassische Musik. Und selbst Radiohead, etwa der „Pyramid Song“ – bis man das rhythmisch im Griff hat, das ist nicht ohne. Da sind andere Teile des Gehirns gefragt, das sind Fähigkeiten, die ich nicht hatte, bis ich anfang, Pop und Jazz zu spielen. Die kommen mir jetzt bei Bach und Beethoven zugute. Und was ich besonders liebe, wenn wir die Cocteau Twins mit Cello und Klavier spielen: Ich fühle mich immer als Sänger. Thom Yorke von Radiohead hat eine einzigartige Stimme, und das Gefühl, das sie transportiert, auf klassische Instrumente zu übersetzen, ist eine besondere Herausforderung. Aber wenn Sie mich fragen, ob die Stücke der Cocteau Twins ebenso tief sind wie die Beethoven-Sonaten: Soweit würde ich nicht gehen. (*lacht*)

zu spielen mit Mark O'Connor, hatte ich das Gefühl, den Carter wirklich gut spielen zu können. Der zweite Scherzando-Satz ist jazzy, bluesy, da muss man den Rhythmus wirklich physisch spüren.

**Besteht nicht die Gefahr, wenn man sich mit so vielem beschäftigt, dass man irgendwann alles halb, aber nichts mehr richtig kann?**

Ich denke nicht. Wir sind inzwischen so spezialisiert und so ausdifferenziert, dass alles gleich klingt. Ich bin lange genug dabei, um zu wissen: Wenn du irgendwas wirklich sicher weißt, dann gibt's unter Garantie eine Ausnahme. Jedes Mal, wenn ich denke, jetzt weiß ich bei Bach, wie es geht, entdecke ich etwas, was dagegen spricht. Man muss offen bleiben und darf sich nie zurücklehnen, weil man vermeintlich die richtige Antwort weiß. Das gilt nicht nur für die Musik. Leute, die sich spezialisieren auf Barock oder Bach, interessieren mich nicht mehr. Ich bin fasziniert von den historischen Spielweisen und beschäftige mich sehr damit, aber wie können wir die Zeit ignorieren, die inzwischen vergangen ist? Ich habe das Gefühl, ich werde immer offener. Die meiste Zeit meines Lebens habe ich

„Ich halte es mit Duke Ellington: Es gibt großartige Musik – und andere Musik.“

**Wenn ich Sie richtig verstehe, bewegen Sie sich in zwei verschiedenen Welten – oder ist das eine Welt? Überschreiten Sie Grenzen – oder gibt es keine Grenzen?**

Es gibt definitiv Grenzen. Und Brücken von der einen Welt in die andere. Ich habe mal Elliott Carters Sonate für Cello und Piano aufgenommen. Und erst als ich angefangen hatte, Bluegrass

Es scheint Musik zu geben, die Material darstellt, und Musik, die bis auf die letzte Note exakt so gespielt werden muss. Wo ist die Grenze? Und warum?

Das kommt aus der Tradition. Wenn wir die Cocteau Twins spielen, bleiben wir dem Original eigentlich sehr treu. Wir bringen es einfach nur in die klassische Welt. Wenn man etwas für die Im-

„Ich mag die Idee, sich eine Stunde am Tag freizunehmen und der Erzählung einer CD zu folgen.“

provisation öffnet, öffnet sich eine andere Welt. Das ist wirklich eine andere Welt, denke ich. Wenn ich eine Cellosuite von Bach spiele, möchte ich sie nicht öffnen. Es gibt Leute, die das tun.

**Was definiert klassische Musik? Sind es die Instrumente, die Notation, die Komplexität?**

(überlegt lange) Manchmal sind die einfachsten Dinge die komplexesten, und umgekehrt. Das Anfangspräludium von Bachs sechster Cellosuite ist nicht komplex, das kann man auf eine sehr simple Struktur runterbrechen, auf Dreierfiguren, mit denen er spielt. Und ebenso simpel ist die Idee, dass ein Melodieinstrument drei Stimmen zugleich spielen kann: Bass, Mitte und Oberstimme. Im Grunde arbeitet Bach mit diesen zwei Ideen, um ein Meisterwerk zu schreiben. Ich halte es mit Duke Ellington: Es gibt großartige Musik – und andere Musik. Wenn es mich über das erste oder zweite Mal Hören hinaus fesselt und ich es spielen will, dann ist es Klassik für mich. (lacht)

**Die Frage nach der Zukunft der klassischen Musik treibt uns alle um. Aber davor steht ja die Frage: Was ist überhaupt klassische Musik? Welche Musik wird in all den Konzerthäusern gespielt werden, die gerade ausschließlich für klassische Musik entstanden sind oder noch entstehen?**

Diese Frage beschäftigt mich permanent. Bei der neuen CD geht es genau darum. Ich habe sechs Komponisten aus völlig unterschiedlichen Richtungen ge-

beten, Präludien zu Bach zu schreiben. Mich interessiert, wie Komponisten mit der Tradition umgehen. Das sind ganz verschiedene Stile, verschiedene Sprachen. Aber indem diese Stücke als Präludien zu Bach gedacht sind, ist es klassische Musik. Im Endeffekt interessieren mich Kategorien nicht. Ich bin Musiker. Wenn ich etwas entdecke, das mich umhaut, dann will ich das spielen, egal, welches Etikett es trägt. Aber tief drinnen denke ich doch, ich bin ein klassischer Musiker, auch wenn ich nicht definieren kann, was das heißt.

**Warum gibt es diese Sehnsucht nach dem Crossover? Warum belässt man nicht „reine“ Klassik auf der einen, „reinen“ Jazz auf der anderen Seite – und genießt beides?**

Absolut! Ich kann auch nicht mit Jazzmusikern jammen ohne Vorbereitung. Aber: Das Cello ist meine Stimme, damit möchte ich mich ausdrücken. Wenn Sie Bilder von Tahiti sehen, wollen Sie nicht dorthin? Wenn Sie diese Bilder einmal gesehen haben, treibt Sie die Sehnsucht.

**Rockmusik wird gesungen – wenn Sie Stücke von Radiohead spielen, fehlt der Text. Stört es Sie nicht, dass da eine Dimension verlorengeht?**

Doch. Ich liebe Geschichten. Aber mein Gehirn ist geschult aufs Abstrakte. Ich kann mir leicht Musik merken – aber nur schwer einen Text. Ich arbeite in letzter Zeit mehr und mehr mit Sängern zusammen. Und wenn ich Bach spiele, entwickle ich meine eigene Geschichte. Die erzähle ich dem Publikum, wenn ich spiele. Und die Zuhörer hören ihre eigene Erzählung, wenn sie zuhören.

**Sie erzählen Geschichten?**

Das ist von Stück zu Stück unterschiedlich. Mal sind es Geschichten, mal sind es Stimmungen oder ein Gefühl, mal sind es Farben, Bilder oder auch Bewegungen, eine Choreografie. Vielleicht ist auch das etwas, was klassische Musik ausmacht. Popmusik hat ihren Text, der die Hörer auf einen ganz bestimmten Weg mitnimmt. Wenn wir einen Popsong mit Cello und Klavier spielen, müssen wir einen anderen Weg finden, damit es funktioniert und die Aussage transportiert wird. Da muss ich eine eigene Geschichte erfinden.

dem Minimalismus widerstanden, aber seit ein paar Jahren fühle ich mich Philip Glass sehr nah. Ich arbeite viel mit ihm zusammen, er hat ein Stück für mein neues Projekt geschrieben. Ich habe viel über Form von ihm gelernt.

**Wenn Jazzmusiker ein Stück spielen, fühlen sie sich ziemlich frei, damit umzugehen. Was Sie mit den Rockstücken machen, ist auch ziemlich frei. Aber bei Bach darf man keine Note ändern!**

Weil er die richtigen Noten geschrieben hat! (lacht) Da muss man nichts ändern. Und man weiß von Bach, dass er es nicht mochte, wenn Musiker zu viele Verzierungen gemacht haben, um anzugeben. Dynamische Angaben hat er allerdings kaum notiert. Da hat er auf den Geschmack der Musiker vertraut. Ich hab' keinen Zweifel, dass er sehr dezierte Meinungen hatte, wie seine Musik aufgeführt werden müsse, aber er hat den Musikern wesentlich mehr vertraut als etwa Beethoven. Der war für mich der erste moderne Komponist. Er war sich bewusst, dass seine Musik auch nach seinem Tod gespielt werden würde. Er wollte sicherstellen, dass man das richtig macht.

**Mit Oxingale-Records sind Sie nun eine Kooperation mit Pentatone eingegangen. Ist das ein Eingeständnis, dass es nicht möglich ist, eine Plattenfirma allein zu führen?**

Als wir anfangen, war die CD-Industrie gerade dabei zu implodieren. Mein Vertrag mit der Deutschen Grammophon lief aus, aber Aufnahmen waren für mich sehr wichtig. Ich nehme CDs auf, seit ich 17 bin, das ist etwas ganz anderes, als Konzerte zu geben, weil man damit etwas wirklich „Bleibendes“ hinterlassen kann. Deshalb haben meine Frau und ich das angefangen, ohne Ahnung, was Vertrieb, Marketing usw. anging. Es ist gut gegangen, wir haben ein bis zwei Alben pro Jahr herausgebracht. Aber kein einziges hat es nach Europa geschafft, allenfalls digital. Mit Pentatone sind wir jetzt auf einen Schlag in Europa und Asien präsent. Es bleibt unser Label mit allen Freiheiten, künstlerisch bleiben wir unabhängig. Aber nun haben wir einen kompetenten Partner auf den Feldern, auf denen wir nicht so gut sind. Das öffnet uns Freiräume.

**Ist es eine gute Idee für junge Musiker, ein eigenes Label zu gründen?**

Wenn mich ein junger Musiker fragt, ob er warten soll, bis sich die Deutsche Grammophon meldet, dann antworte ich: Nein. Man muss kreativ sein, und

man kann inzwischen vieles in Eigenregie machen auf hohem Niveau. Wenn man das Gefühl hat, man hat etwas Wichtiges zu sagen – dann muss man das tun. Aber ob es ein eigenes Label sein muss, weiß ich nicht. Bei uns hat es sicherlich auch deshalb funktioniert, weil ich Erfahrung hatte. Mir standen viele Türen offen.

**CDs sind immer noch wichtig?**

Ja, wir verkaufen vor allem nach Konzerten sehr gut. Ich liebe physische Dinge, und mir ist auch die Dramaturgie einer CD wichtig. Ich mag die Idee, dass man sich eine Stunde aus seinem Tag freinimmt, sich hinsetzt und der Erzählung einer CD folgt. Dazu das Booklet mit Fotos und dem Text, das ist ein Gesamtpaket, mit dem man den Lärm des Alltags hinter sich lässt. Aber natürlich finde ich es fantastisch, dass wir sofortigen Zugang zu allem haben. Wenn mir jemand von einem Stück vorschwärmt, kann ich es mir sofort anhören. Das war schon frustrierend früher, wenn der Plattenladen nicht hatte, was ich haben wollte.

**Werden Sie demnächst wieder häufiger in Deutschland und Europa zu hören sein?**

Das hoffe ich. Die Nachfrage kommt jetzt über die CDs. Ich habe auch zum ersten Mal seit zehn Jahren wieder in Tokio gespielt. Ich habe meine Professur

in Nordamerika, und während meine Kinder klein waren, wollte ich nicht so viel reisen. Aber jetzt will ich zurückkommen. Der Vertrag mit Pentatone hat viel Platz in unseren Köpfen geschaffen, um viele Dinge müssen wir uns selbst nicht mehr kümmern. Ich bin sehr neugierig und freue mich darauf, was sich in den nächsten Jahren tun wird. ■

