

„Die Freiheit nehme ich mir“

Tamar Halperin hat das schönste Satie-Album des Jahres herausgebracht.

Und die bekennende Wandlerin zwischen den Welten verfolgt noch weitere spannende Projekte.

Von Arnt Cobbers

Die israelische Pianistin und Cembalistin wohnt mit ihrem Mann, dem Countertenor Andreas Scholl, im idyllischen Rheingau-Dorf Kiedrich, in einem alten Weingut, dessen Haupthaus aus dem Jahr 1685 stammt! Während wir im Hof bei einem Kaffee sitzen, beschäftigt sich das neue Au-pair-Mädchen mit der einjährigen Tochter Alma, und zwischendurch taucht sogar ein Eichhörnchen auf, guckt in die verschiedenen Gebäude hinein und rennt wieder aus dem Hof hinaus. „Das war schon ein Kulturschock“, sagt Tamar Halperin, die in Tel Aviv aufgewachsen ist und sieben Jahre in New York gelebt hat. Zumal sie nicht mal Weintrinkerin ist und das Interview (noch) lieber auf Englisch als auf Deutsch führt. „Eigentlich ist es großartig, von Konzerten in aller Welt hierhin zurückzukommen, die Natur zu genießen und in Ruhe im Studio arbeiten zu können.“ In der Babypause hat sie manchmal den Kontakt zur großen Welt vermisst, doch sie hat die Zeit auch genutzt, um den Satie und eine Bach-CD aufzunehmen, die im nächsten Jahr erscheinen soll. Auch wird sie demnächst wieder auf Konzertreisen gehen.

Ich gebe sehr gern Konzerte. Das war früher anders. Mit 18, 19 Jahren habe ich meine ganze Energie, mein ganzes Herzblut in die Konzerte gegeben, und zurück bekam ich den Applaus von alten Leuten, ich fühlte mich nicht wirklich

verbunden mit dem Publikum. Das hat mich auch dazu getrieben, neue Wege zu suchen, um Musik aufzuführen. Inzwischen kann ich klassische Konzerte mehr genießen, aber ich spiele auch sehr gern in Clubs und freue mich über alles, was die Konventionen des klassischen Konzerts aufricht.

Stimmt es, dass Sie zunächst Tennisspielerinnen werden wollten?

Ja, ich habe mit drei Jahren meinen ersten Schläger bekommen, mit acht oder neun wurde es wirklich ernst, und bis ich 14, 15 war, habe ich sechs Stunden pro Tag gespielt, in den Ferien war ich auf Turnieren in ganz Israel. Aber dann kam der Punkt, wo ich mich voll aufs Tennis hätte konzentrieren müssen. Das wollte ich nicht. Mir fehlt auch der Killerinstinkt, den man speziell für Tennis braucht. Finanziell war es vielleicht keine gute Entscheidung, aber ansonsten ja. (*lacht*) Klavier spiele ich, seit ich klein bin. Ich bin mit Musik aufgewachsen, zwar spielte keiner in der Familie ein Instrument, aber alle hörten Musik aus ganz verschiedenen Genres.

Und Ihr Hund heißt wirklich Steffi Graf?

Der lebt nicht mehr. Das ist eine verrückte Geschichte: Sie war ein Mischling, der mir zugelaufen ist an dem Tag, als Steffi Graf ihren ersten Titel in Roland Garros gewann, gegen die damals übermächtige Martina Navratilova. Der Hund Steffi Graf hat mich oft auf

„Die Rastlosigkeit zwischen den Genres ist sozusagen mein eigenes Genre.“

den Tennisplatz begleitet, sie liebte es, mit Tennisbällen zu spielen. Zwölf Jahre später hat Steffi Graf die Tennisspielerin ihre Karriere beendet, und am selben Tag ist Steffi Graf der Hund an Altersschwäche gestorben. In den Zeitungen hieß es überall: Tschüss Steffi, und ich saß in New York und habe geheult. Ich wollte Steffi Graf eigentlich schreiben, dass sie einen Karrierhund hatte, aber ich hab's nie getan. Jetzt hier im Dorf wäre es ideal, wieder einen Hund zu haben, und ich fände es schön, wenn Alma mit einem Hund aufwachsen würde. Der müsste dann vermutlich Novak Djokovic heißen.

Sind Sie eher Cembalistin oder Pianistin?

Beides. Ich habe mit klassischem Klavier begonnen, fühlte mich aber auf der Musikhochschule nicht ganz wohl damit. Unbehagen ist vielleicht der Motor meiner ganzen künstlerischen Entwicklung. Ich habe die Musik geliebt, aber ich war nicht der Wettbewerbspianist, der sich voll und ganz auf Rachmaninow konzentriert. Das kam mir wie eine Vergeudung vor, dazu mochte ich viel zu sehr auch andere Musik. Ich habe mir dann ein Jahr freigenommen und mit Freunden



Fotos: Gregor Hohenberg



Avantgarde-Theater gemacht, Popmusik und Elektronik gespielt, Cabaret und Lesungen begleitet. Dann entdeckte ich durch ein Konzert die Alte Musik und dachte mir, das ist das Richtige: Die Notation war in der Zeit vor Bach eher wie die Pop- und Jazz-Notation heute. Sie gibt einem eine Idee, eine Basslinie oder eine Harmonie zum Beispiel, aber wie man das entwickelt, welche Figuration man spielt, das bleibt dem Spieler überlassen. Das fand ich perfekt für mich: Es kombiniert die Disziplin und die Technik der klassischen Musik mit der Freiheit zu improvisieren und Dinge auszuprobieren. Also bin ich an die Juilliard School zurückgekehrt, um Cembalo zu studieren. Und parallel habe ich in Basel studiert. Doch wieder fühlte ich mich irgendwie unwohl. Denn jetzt hatte ich Kollegen, die nur in der Alten Musik steckten. Als ich meine Studien abgeschlossen hatte, bekam ich einen Anruf von Michael Wollny, ob ich nicht bei seinem „Wunderkammer“-Projekt mitmachen wollte, mein alter Studienkollege Guy Sternberg hatte ihm meine Nummer gegeben. Und das war genau, was ich wollte und brauchte. Mein klassisches Wissen und die Disziplin für etwas Neues zu nutzen. Zu improvisieren, zu arrangieren, meine Ohren offen zu halten und herausgefordert zu werden. Erst da wurde mir wirklich klar: Das ist meine eigene Stimme, diese Rastlosigkeit zwischen den Genres ist sozusagen mein eigenes Genre. Und erst da war mir auch klar: Ich will wirklich Musikerin sein. Nach dem Studium in Tel Aviv hatte ich meiner Familie gesagt: Vielen Dank fürs Studium, jetzt werde ich Kellnerin in einer Bar. Mein Lehrer hatte dann die Idee, dass ich mich an der Juilliard School bewerben sollte. Und da traf ich auf Mitstudenten, die so gut waren, dass ich anfang ernsthaft zu üben. Aber diese Unsicherheit, ob ich auf dem richtigen Weg war, hat mich die ganze Zeit begleitet.

Im Internet werden Sie auch Dirigentin genannt.

Historisch gesehen war der Cembalist der Anführer. Wenn ich Continuo spiele,

kann ich mit dem Bass oder mit der rechten Hand das Tempo oder die Energie vorgeben. Ich habe auch Kurse besucht fürs Dirigieren vom Cembalo aus und fürs richtige Dirigieren. Wenn Sie mir eine Partitur und ein Orchester geben, weiß ich, was ich tun muss. Aber ich bin keine Dirigentin.

Wie ist Ihr Satie-Projekt entstanden?

Christian Kellersmann von der Firma Edel fragte mich, ob ich nicht eine Platte machen wollte, etwas Ungewöhnliches. Ich sagte, ich würde gern mit jemandem zusammenarbeiten und schlug Guy Sternberg vor. Satie war ein Grenzgänger, er ist nicht wirklich ein klassischer Komponist wie Ravel oder Debussy, aber er ist auch kein Popmusiker, er steht irgendwo dazwischen. Und Guy hat Komposition und Dirigieren studiert und Kontrabass im Orchester gespielt, gleichzeitig produziert er alle Arten von Musik. Ich habe mir dann Saties Klavierwerke angeschaut, alles über ihn gelesen, die Filme mit seiner Musik gesehen, und die Person, die mir da erschien, war so exzentrisch, so witzig und so verrückt – diese Seite seines Werks wollte ich zum Vorschein bringen. Die Stücke, die man kennt, sind ziemlich melancholisch, aber er hatte auch viel Humor und hat die Leute auf den Arm genommen. Seine größten Kompositionen hab ich mehr oder weniger unberührt gelassen, bei den anderen habe ich Effekte benutzt, um die Aussage der Musik stärker herauszuarbeiten. Sie wissen, als seine Freunde nach seinem Tod in seine kleine Wohnung kamen, die sie nie hatten betreten dürfen, fanden sie ein komplettes Durcheinander, viele Regenschirme und zwei Konzertflügel übereinandergestapelt. Das brachte mich auf die Idee, verschiedene Tasteninstrumente übereinanderzulegen. Was er physisch gemacht hat, habe ich musikalisch gemacht. Ich habe den Bass, die Mittelstimmen, die Oberstimme auf verschiedenen Instrumenten gespielt, Klavier, Cembalo, Wurlitzer-Orgel, Glockenspiel usw. Ich hatte die Stücke ausgewählt, und dann habe ich gemeinsam mit Guy Dinge ausprobiert, er fungierte wie ein Produzent in der Popmusik.

Ist Satie ein „großer Komponist“?

Man kann ihn nicht auf eine Ebene mit Mozart oder Beethoven oder auch Debussy stellen. Aber er war ein großer Denker, ein großer Konzeptualist. Er

„Das macht man nicht.
Aber ich mache es.“

hatte den Mut, seiner eigenen Stimme zu folgen und seinen ganz eigenen Weg zu gehen. Ich denke, mehr als die Melodien ist es sein Einfluss, der ihn unsterblich macht. Die „Gymnopédies“ sind schön, aber es gibt viele Salonkomponisten, die schöne Melodien geschrieben haben. Satie dagegen hat viele Konzepte und Ideen des 20. Jahrhunderts vorweggenommen: die Zeitlosigkeit, dass es keinen Anfang und kein Ende gibt, die endlose Repetition, die sehr starke Einfachheit. Komponisten wie Reich, Glass, Pärt haben weiterentwickelt, was Satie gesät hat. Auch die Idee des Crossover: Verschiedene Stile und Genres zu mischen, findet man schon bei Satie. Dieses Einreißen der Grenzen, dieses Sprengen der Definitionen, das ist es, was Satie so interessant macht.

Manche Stücke sind eher Popsongs ohne Worte als klassische Werke.

Ich habe einige Stücke wie Popsongs behandelt, zwei spiele ich auf der Wurlitzer-Orgel. Die „Pièces froides“ sind drei Stücke ohne Pause, ich spiele nur zwei voneinander getrennt. In der klassischen Musik würde man nicht zwei Sätze einer Sonate nehmen und den ersten Satz am Ende des Albums spielen.

Wenn man das mit Satie machen kann, warum nicht mit anderen Komponisten?

Das macht man nicht. Aber ich mache es. Ich beginne auch mal ein Konzert mit einem zweiten Satz und spiele den ersten später und den dritten Satz gar nicht, wenn ich ihn nicht gut finde. Diese Freiheit nehme ich mir, das ist sehr gegen klassische Konventionen. Ein Grund, warum ich mich oft nicht wohl

CDs

Satie – Tamar Halperin. Gymnopédies, Gnossiennes, Son Binocle u. a.; Tamar Halperin (2015); Neue Meister/Edel

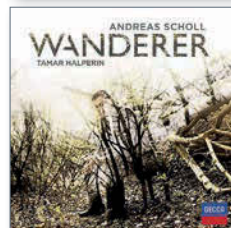


Michael Wollny's Wunderkammer; Michael Wollny, Tamar Halperin (Cembalo, 2009); ACT.



Wanderer. Werke von Schubert, Brahms, Haydn, Mozart; Andreas Scholl, Tamar Halperin (Klavier, 2011); Decca.

Michael Wollny's Wunderkammer XXL; original plus live mit der hr-Bigband (2012); ACT (2 CDs)





fühle in klassischen Konzerten, ist, dass der Fluss so oft unterbrochen wird. Der Spieler spielt ein Stück, man applaudiert, er spielt das nächste Stück, man applaudiert. Ich möchte mehr wie ein DJ denken. Die Leute kommen von der Arbeit und sind vielleicht noch nicht bereit für eine Beethoven-Sonate. Also beginne ich mit einem Einstiegsstück und baue dann eine Dramaturgie auf, eine Architektur, ich verbinde die Stücke miteinander, damit das Publikum nicht zum Applaudieren gezwungen wird. Die Leute sollen sich fallen lassen können und in die Welt der Musik eintauchen. Das ist mir sehr wichtig. Wenn man im Auto oder auf dem Sofa in bester Qualität Musik hören kann, warum soll man dasselbe hören im Konzert, wo der Nachbar einem ins Ohr hustet? Aber wenn jemand einen mitnimmt auf eine zweistündige Reise, und man kommt heraus wie nach einer Meditation oder einem großen Abenteuer, dann gibt es einen Grund, ins Konzert zu gehen.

DJs legen ihr Programm nicht ein halbes Jahr vorher fest, sondern überraschen ihr Publikum jeden Abend aufs Neue.

Das wäre natürlich mein Wunsch. Zu sagen: Heute spiel' ich Musik bis 1700 und ab 2000. Und welche Werke ich konkret spiele, mache ich vom Publikum, vom Raum, von der Atmosphäre, von meiner Stimmung abhängig oder von dem, was politisch am Tag passiert ist. Diese Art von spontanem Dialog wünsche ich mir. Es ist vielleicht einfacher gesagt als getan. Aber das würde ich sehr gern versuchen.

Würden Sie auch Stücke anderer Komponisten neu arrangieren wie Satie?

Auf meiner nächsten CD tue ich etwas Ähnliches mit Bach. Bach ist für mich der beste Komponist, den kann man nicht verbessern. Aber man kann seine Werke in ein neues Licht stellen, damit man andere Seiten entdeckt und damit er heutiger wirkt. Ich denke, man kann das mit jeder Musik machen. Wichtig

ist, dass man sich den Stücken mit Liebe und Respekt nähert. Wenn man die Stücke liebt, wird man sie auch nicht zerstören, wenn man mit ihnen spielt. Meine Ohren sind nicht die Ohren von Bach. Weil ich nicht nur die Vogelstimmen höre, die auch Bach und Scarlatti gehört haben, sondern weil ich auch den Automotor, das Telefonklingeln, die Musik im Supermarkt höre – zu unserem Leben gehören so viele Geräusche und so viele verschiedene Arten von Musik, die Bach und Scarlatti nicht kannten. Es hat sich auch eine völlig andere Musikästhetik entwickelt, die Idee der durchlaufenden Sechzehntelnoten, die sich nirgendwohin bewegen, ist was völlig Neues. Das prägt unsere Ästhetik. Ich spiele diese alten Noten, aber ich will nicht so tun, als könnte ich diese Musik noch so hören wie im Jahr 1716. Es ist so viel seitdem passiert, und es wäre doch dumm zu sagen, das ist irrelevant.

Klassische Konzerte sind meist sehr vorhersehbar.

Das Problem ist, dass die Noten als heilig angesehen werden, das ist der Text, den wir studieren wie die Bibel (sofern wir gläubig sind). Je mehr ich frühe Musik gemacht habe, je mehr ich mit Jazzkollegen spiele, desto fragwürdiger finde ich das. Wir wissen, dass Bach, Mozart, Beethoven großartige Improvisatoren waren. Glauben Sie wirklich, dass die ein Stück hundertmal exakt gleich gespielt hätten? Ich bin sicher, sie hatten ein Konzept, wie ein Stück sein sollte und wie nicht. Aber ob ein Triller von oben oder unten gespielt wird, das haben zumindest Bach und Mozart aus dem Moment heraus entschieden. So versuche ich mich klassischen Partituren zu nähern: Da hat ein Improvisator eine Idee aufgeschrieben, und nun muss ich sehen, was der Kern ist, was man nicht ändern darf, und was mal so, mal so gespielt werden darf. Ob ich eine gewisse Figuration so oder so spiele, ändert absolut nichts an der Idee. Das ist Teil der Interpretation, das hält mich kreativ. Wann immer ich mit Komponisten gearbeitet habe, haben sie gesagt: Ändere es, solange die Idee, der Ausdruck nicht berührt werden.

Klassische Musik basiert auf den Noten, Pop und Jazz auf Aufnahmen.

Stellen Sie sich vor, es hätte in den 60er-Jahren noch keine Aufnahmen gegeben, und alles, was wir von den Beatles hätten, wäre das Beatles-Songbook. Und wir müssten die Stücke

„Die Beatles wie die Beatles zu spielen, kann eine gute Show sein, ist aber nicht kreativ.“

rekonstruieren aus den Noten. Wir würden den Geist dieser Musik nicht finden, den haben wir auf den Aufnahmen. Warum nehmen wir an, vor 300 Jahren war alles perfekt notiert auf dem Papier?

Ein Schritt weiter wäre, Musik als Material zu nehmen, wie es Jazzmusiker tun.

Manche Musiker tun das, wenn sie die Kadenz in einem Mozartkonzert völlig wild spielen. Es kommt darauf an, von welchem Punkt aus man startet. Wenn man völlig frei mit der Musik umgeht, ist es an der Zeit zu sagen, nehmt mal den Text ernst! Aber wir sind an einem Punkt angekommen, wo jedes Detail auf eine einzige richtige Art gespielt werden muss. Ich denke, es wäre nicht schlecht, die Dinge zu öffnen.

Dann kommt oft der Vorwurf des mangelnden Respekts.

Wenn man die Maßstäbe von nicht-klassischer an klassische Musik anlegt, sieht man, wie merkwürdig das ist. Wenn man in der Rockmusik ein Stück covert oder im Jazz einen Standard spielt, dann spielt man es nicht haargenau so wie das Original. Jeder macht sein eigenes Ding. Die Beatles wie die Beatles zu spielen oder wie Elvis auszusehen und zu singen, kann eine gute Show sein, aber das ist kein kreativer Umgang mit der Musik. In der klassischen Musik dagegen versucht man die originale Version zu rekonstruieren und immer wieder zu spielen. Dabei spielen wir im Grunde genommen auch in der Klassik „Coverversionen“. Wir werden immer scheitern bei dem Versuch, das Original zu kopieren.

Viele Interpreten fühlen sich als eine Art Medium zwischen dem Komponisten und dem Publikum.

Das ist eine interessante philosophische Frage: Wem gehört die Musik? Grundsätzlich fühle ich mich im Dialog mit dem Komponisten, ich fühle mich ihm persönlich nahe. Zum Beispiel spiele ich Mozart ganz anders, seit ich seine Briefe gelesen habe.

Fühlen Sie auch im Dialog mit den Beatles?

Ja, auch. Sie haben mir dieses Geschenk des Songs gemacht. Ich lerne ein Stück und denke, wow, diese Wendung, diese Note hier, was Sie da gemacht haben, das ist genial, darauf wäre

ich nicht gekommen. Oder ich denke, das hier hätten Sie aber besser machen können. Meist ist es andersherum, zum Glück. Freiheiten nehme ich mir, wenn ich das Gefühl habe, ich habe das Stück analytisch und emotional verstanden, ich fühle mich darin zu Hause. Wenn ich dann etwas ändere, bleibe ich immer auf dem richtigen Weg – aus meiner persönlichen Sicht –, weil ich weiß, was die Idee des Stücks ist. Man kann ein Shakespeare-Stück auch auf Deutsch oder Hebräisch oder in heutigem Slang-Englisch spielen – und trotzdem bleibt es Shakespeare, solange die Idee transportiert wird. Das ist mit Sprache einfacher, weil mehr Leute sie benutzen als Musik, und weil es einen größeren Konsens darüber gibt, was ein bestimmtes

Wort bedeutet, als was C-Dur bedeutet oder wie eine harmonische Progression verlaufen muss, damit sie funktioniert. Jeder Komponist hat seine Sprache, Satie hat eine andere Sprache als Bach. Und wenn man diese Sprache spricht und sich darin bewegt, dann kann man auch einzelne Noten ändern und trotzdem dem Autor treu bleiben. ■

OEHMS
CLASSICS

ZUM 100. TODESTAG MAX REGERS



KAMMERMUSIK FÜR VIOLONCELLO UND KLAVIER
GUIDO SCHIEFEN, VIOLONCELLO | JACOB LEUSCHNER, KLAVIER

GUIDO SCHIEFEN UND JACOB LEUSCHNER INTERPRETIEREN DAS GESAMTWERK FÜR VIOLONCELLO UND KLAVIER EINFÜHLSAM UND VIELSCHICHTIG IN VOLLKOMMENER GLEICHBERECHTIGUNG BEIDER INSTRUMENTE.

www.oehmsclassics.de

Vertrieb: Naxos Deutschland (D) · Gramola, Wien (A) · Musikvertrieb, Zürich (CH)