

„Schumann braucht Zeit“

In Deutschland sind seine Auftritte eher rar, seine Popularität steigerungsfähig. Mit seinem Schumann-Zyklus erweist sich der französische Pianist **Éric Le Sage** jedoch als ein Musiker oberster Güteklasse. Im rheinnahen Neuss hat er sich mit Christoph Vratz zum Gespräch getroffen.

Musiker zu sein bedeutet für ihn, „Freiheiten innerhalb des Notentextes zu finden“. Am Anfang, wenn er sich ein Stück neu vornimmt, fühlt er sich zunächst ein bisschen wie ein Gefangener. Doch peu à peu beginnt er, sich vom Text zu lösen, die eigenen Ideen erhalten zunehmend größeren Spielraum, im eigentlichen Wortsinne. Daher betrachtet Éric Le Sage Inspiration auch nicht als den Kuss einer Muse und nicht als höhere Weihe, sondern schlicht als „das Ergebnis harter Arbeit“.

Éric Le Sage zählt nicht zu den Schaum-schlägern des Gewerbes, er ist ein akribisch Schaffender, dem man jedoch die Mühen seiner pianistischen Exerzitien auf der Bühne nicht anmerkt. Dass er Pianist werden würde, hat ihm an der Wiege niemand gesungen. Die Eltern hatten mit Musik nichts groß am Hut, bis die Mutter eines Tages – Éric war noch klein – ein Klavier kaufte. Alles nahm seinen ordentlichen Gang, der Junge bekam Klavierunterricht und hatte das Glück, an einen Lehrer zu geraten, der ihm die Musik schmackhaft machte.

Allerdings fiel die Entscheidung, das Hobby zum Beruf zu machen, erst deutlich später. „Ich hatte den Eindruck, dass es schwierig sein könnte, in diesem Metier Fuß zu fassen“, und so hat sich Le Sage etappenweise vorgearbeitet, zunächst am Pariser Konservatorium, später bei einigen Wettbewerben. „Es gab

zum Glück keine großen Brüche in meiner Laufbahn. In den Phasen, als ich, gerade zu Beginn, weniger Konzertauftritte hatte, habe ich mich intensiv mit der Kammermusik beschäftigt und auf diese Weise Praxis gesammelt.“

Praxis, die ihm zugutekommt. Dass seine Affinität für die Kammermusik wahrhaft tief sitzt, dokumentierte Le Sage als knapp 30-Jähriger, als er in Salon de Provence ein kleines, aber hochfeines Festival ins Leben rief, zusammen mit dem Klarinettenisten Paul Meyer und dem Flötisten Emmanuel Pahud. Jedes Jahr im Sommer finden die Konzerte mit rund zwei Dutzend Musikern im Innenhof des Château de l'Emperi statt – von Angebot und Dauer her vergleichbar mit Lars Vogts „Spannungen“ in Heimbach. Dass sich Le Sages Festival hat halten können, ist für fran-

zösische Verhältnisse keine Selbstverständlichkeit, da man in den vergangenen Jahrzehnten die Kammermusik nur schleppend gefördert hat. „Bis ich ungefähr 13 war, habe ich nie mit anderen

zusammengespielt“, erinnert sich Le Sage, „zu meinen Studienzeiten gab es in Aix keinen einzigen Kurs für Kammermusik.“ Heute leitet er hin und wieder selbst solche Kurse am Pariser Konservatorium.

Nach einigen Aufnahmen mit französischer Kammermusik hat Éric Le Sage im Jahr 2005 einen Zyklus begonnen, wie es ihn in der Schallplattengeschichte bislang nicht gegeben hat: sämtliche Werke für Klavier (einschließlich der vierhändigen Kompositionen) sowie das gesamte Kammermusikwerk von Robert Schumann. Folge eins erschien 2008, der Abschluss des Projekts fällt ins Schumann-Jahr 2010. Bereits während

„Als Musiker muss man die Freiheit innerhalb des Notentextes finden“

Zur Person

1964 in Aix-en-Provence geboren, studierte **Éric Le Sage** erstmals mit 13 Jahren, regelmäßig dann ab dem 17. Lebensjahr am Conservatoire National Supérieur von Paris, später auch in London bei Maria Curcio. Preise bei Wettbewerben errang er u. a. 1985 in Porto, 1989 beim Robert-Schumann-Wettbewerb in Zwickau sowie 1990 beim Klavierwettbewerb von Leeds. 1993 gründete er mit Paul Meyer und Emmanuel Pahud das Festival „Musique à l'Emperi“ in Salon de Provence. Zum Wintersemester 2010 wird Éric Le Sage eine Klavierprofessur an der Hochschule für Musik in Freiburg antreten.

Internet

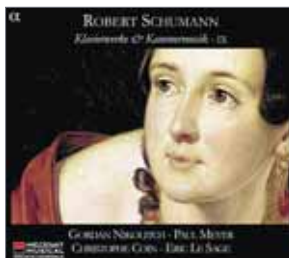
www.Ériclesage.org; www.festival-salon.fr



Foto: Robin Davies/Note 1

Aktuelle CD

Für die neunte Folge seines enzyklopädischen Unternehmens, in deren Mittelpunkt die drei Klaviertrios stehen, hat Éric Le Sage einen Steinway-Flügel aus dem Jahr 1875 ausgewählt. Das gibt bereits die Richtung vor: Hier wird nicht ideologisch auf die historisch informierte Spielweise zurückgegriffen, sondern ein gesunder Mittelweg gesucht und auch gefunden. Mit Gordan Nikolic und dem Cellisten Christophe Coin sowie mit Paul Meyer bei den Stücken op. 56 hat Éric Le Sage vertraute Mitstreiter an seiner Seite, und so entsteht eine in sich wunderbar homogene, atmosphärisch dichte Aufnahme dieser Kammermusikwerke. Beispielhaft der Sphärenwechsel in der Durchführung des Kopfsatzes im Trio op. 63 oder die Auslegung der Vorgabe „mit Humor“ im Finale sowie in der „Humoreske“ des Trios op. 110; rüstig und zugleich ein wenig augenzwinkernd gelingt das Marsch-Moment in den Fantasiestücken op. 88; das Innige



in den durchweg langsamen Sätzen der „Sechs Stücke in kanonischer Form“ wird ganz aus dem Geist des Poetischen herausgeleitet. Virtuosität spielt hier keine Rolle mehr. Es ist ein Dialog zweier meist melancholisch gestimmter Seelen. Diese Aufnahme passt sich nahtlos in das hohe Gesamtniveau dieser Schumann-Edition ein.

C. Vr.

Musik
Klang

★★★★★
★★★★★

Schumann – Vol. 9: Klaviertrios Nr. 1-3, Fantasiestücke op. 88, Sechs Stücke in kanonischer Form op. 56; Gordan Nikolic, Christophe Coin, Paul Meyer, Éric Le Sage (2009); Alpha/Note 1 2 CD 3760014191589

seiner Pariser Studienjahre hatte er das eine oder andere Schumann-Werk gespielt, ohne jedoch an eine enzyklopädische Erarbeitung zu denken. „Schumann braucht Zeit“, gesteht er. „Ich habe ihn damals zu ungestüm, zu schnell gespielt.“

Während einer Meisterklasse bei Maria Curcio, einst Schülerin von Artur Schnabel und später Le Sages Lehrerin in London, spielte ein junger deutscher Pianist die „Davidsbündlertänze“, die er bis dahin nicht kannte. Davon angestachelt, nahm er sich das Werk vor: „Es ist technisch nicht so herausragend schwer. Kein Zyklus vom Kaliber der ‚Goldberg‘- oder ‚Diabelli-Variationen‘ und doch eine Welt für sich.“ Le Sage nennt das Opus 6 einen „cycle mystérieux“ und vergleicht es mit einer Kathedrale, wie sie in einem der Filme von Hayao Miyazaki erscheint: als eine unwirkliche, nicht greifbare, aber zugleich poetische Welt. Zusätzlich motiviert durch den Gewinn des Schumann-Wettbewerbs in Zwickau 1989, intensivierte Le Sage seine Beschäftigung mit dem Werk des Deutschen. „Ich habe kaum ein Konzert gegeben, in dem nicht eines seiner Werke auf dem Programm stand, und wenn es ein noch so kurzes war.“

„Schumanns Musik ist auf besondere Weise mit seiner Persönlichkeit verbunden“

Was ist für Sie das Poetische bei Schumann?

Das bedeutet Deutschland ... Natürlich schwingt darin das Erbe von Goethe und Schiller mit, zugleich ist Schumanns musikalische Poesie zutiefst persönlich. In Frankreich wird er ausschließlich als Romantiker angesehen, der ein paar nette Melodien geschrieben hat, aber gleichzeitig ein bisschen verrückt gewesen ist. Dort dominiert ein beinahe karikatureshaftes Bild.

Haben Sie in Frankreich überhaupt Pianisten mit Schumann-Programmen gehört?

Gelegentlich. Aber es kam mir immer so vor, dass dies keine Musik ist, mit der man besonders erfolgreich sein kann. Große Erfolge erspielt man sich besser mit anderen Komponisten, mit Chopin oder

Liszt.

Was hat Sie trotzdem an Schumann fasziniert?

Die Verbindung von Mensch und Werk. Diese Musik ist auf besondere Weise mit seiner Persönlichkeit verbunden. Diese Musik lebt nur, wenn man ganz in sie eingedrungen ist. Bei anderen Komponisten lässt sich das leichter

kaschieren. Roland Barthes, der französische Philosoph, hat einmal gesagt, Schumann sei besser zum Spielen für Pianisten geeignet als fürs reine Zuhören. Das stimmt. Während des Spiels taucht man komplett in seine Welt ein. Das unterscheidet Schumann von Bach, Beethoven und vielen anderen Komponisten.

Wie hat Sie diese Erkenntnis begleitet während des Gesamtprojekts?

Es gab einige Stücke, die ich auf dieser langen Wegstrecke erst kennen gelernt habe. Beispielsweise die Variationen über ein Thema aus Beethovens Siebter, ein unglaublich schwieriges Stück, an das ich mich zunächst gar nicht heranwagen wollte. Oder die „Geister-Variationen“. Auch da findet man einen Schlüssel, um Schumanns Musiksprache entschlüsseln zu können.

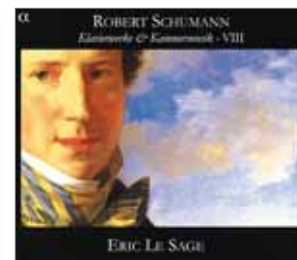
Woran machen Sie Unterschiede zwischen dem frühen und späten Schumann fest?

Zunächst einmal halte es für schwierig, nur zwischen einem frühen und einem späten Schumann zu unterscheiden: Es gibt viele verschiedene. Klar ist, dass für ihn das Klavier das wichtigste Instrument war und sich seine Entwicklung vor allem an diesen Werken festmachen lässt. Für einen Geiger gibt

Bereits erschienen

Vol. 7: Vierhändige Clavier-Stücke für kleine und große Kinder op. 85, Ball-Szenen op. 109, Kinderball op. 130, Album für die Jugend op. 68; Frank Braley; 2 CD 3760014191459

Vol. 8: Allegro op. 8, Faschingsschwank aus Wien op. 26, Vier Klavierstücke op. 32, Clavier-Sonaten für die Jugend op. 118, Études d'après les Caprices de Paganini op. 3; 2 CD 3760014191541 (Kritik siehe S. 81)



es beispielsweise nur den späteren Schumann. In den frühen Werken, etwa den „Abegg-Variationen“, begegnen wir einer jugendlichen, positiv gestimmten, übermütigen Poesie. In den späten Werken – den „Geister-Variationen“ oder „Gesänge der Frühe“ – zeigt sich für mich eine noch größere Energie, die aber deutlich nach innen gewandt ist. Insgesamt aber liest sich sein gesamtes Klavier-Œuvre wie eine Art Tagebuch.

In den siebziger Jahren hatte Jörg Demus als erster Schumanns sämtliche Klavierwerke aufgenommen, einschließlich der vierhändigen Werke. Auch Peter Frankl, Karl Engel und Franz Vorraber haben diesen Kosmos enzyklopädisch erschlossen. Umfangreiche Dokumentationen, aber eben nicht den ganzen Schumann, gibt es mit Claudio Arrau und Vladimir Ashkenazy. Verglichen mit den bisherigen Gesamteditionen ist bei keinem der Pianisten das Niveau so konstant hoch wie bei Éric Le Sage. Der Franzose ist ein herausragender Erzähler, der nicht nur durch seine rapide Virtuosität besticht, sondern durch eine Kunst unendlicher Differenzierung. Sein Erzählton ist facettenreich, jede Wendung, jeden Ruck, den Schumann fordert, zeichnet er mühelos nach. In seinem Spiel gibt es Spurenelemente von Hysterie einer- und Anteilnahme andererseits, doch beides so fein nuanciert, dass es nicht aufgesetzt oder vordergründig wirkt. Dieser Schumann macht erlebbar, wo Schwelgen erlaubt und wo Zartheiten erforderlich sind. Das gilt sowohl für die großen, namhaften Werke wie den „Carnaval“, den „Faschingsschwank“ oder die C-Dur-Fantasie, aber auch für Petitessen im „Album für die Jugend“ oder in den „Bunten Blättern“. Le Sages Legato ist ein Gewebe, das aus Tönen Klänge macht, die einander viel zu sagen haben: mal verhalten und flüs-

ternd, mal dahinrasend und wie von Sinnen. Dazu bleibt sein Spiel immer klar, unverstellt natürlich.

Was bedeutet Klarheit bei Schumann?

Im Konzertsaal ist diese Klarheit schwieriger zu erreichen, weil man sich gern gehen lässt; anders ist es im Aufnahme-Studio, wo man diese Klarheit stärker hervorzuheben versucht. Bei Schumann bedeutet das eine Form der Ausgewogenheit. Da ist zum einen das richtige Maß beim Pedalgebrauch, da lauern zum anderen Gefahren des Verwischens, wenn beide Hände ineinandergreifen. Schumanns Klavierpartituren tragen oft orchestrale Züge, von daher ist Transparenz immer erforderlich.

Ein anderer Grundzug ist der Humor.

Da ist ein wenig Vorsicht geboten. Wenn man sich die „Humoreske“ anschaut, darf das keineswegs so leicht und humoristisch klingen wie eine Humoreske bei Poulenc. Bei Schumann gibt es immer auch eine Kehrseite der Medaille. Wo er ausgelassen und humorvoll ist, kann er gleichzeitig auch ein wenig traurig klingen. Humor bei Schumann bedeutet immer auch: gefasst sein auf einen plötzlichen Stimmungswandel. Das kann sich ins Heroische auswachsen, aber auch leicht depressive Züge annehmen.

Finden Sie diese depressiven Züge schon von Beginn an in seinem Werk?

Ich habe seine Musik nie als depressiv empfunden. Vielmehr spiegelt sich in ihr eine Art der Morbidität, etwa in den „Nachtstücken“. Schuberts Musik beispielsweise ist für mich deutlich depressiver, trauriger, schwerer. Das Depressive bei Schumann ist immer ein Teil ei-

ner umfassenden Emotionalität. Er ist halt ein Romantiker, und da prallen die unterschiedlichsten Gefühlslagen unvermittelt aufeinander. Es gibt bei Schumann Sprünge und Umschwünge, die sich mit innerhalb von nur wenigen Noten ereignen.

Warum haben Sie die gesamte Kammermusik mit einbezogen?

Weil ich mich nur als Solist unwohl fühle. Ich liebe Kammermusik, und bei Schumann ergänzen sich die solistischen und kammermusikalischen Werke gegenseitig. Vielleicht liegt es auch an meiner zyklischen Ader. Wenn ich einen Autor lese, dann am liebsten alle seine Werke. Das bedeutet, dass man die Schwächen, die es bei jedem Künstler gibt, auch akzeptieren muss. Es gibt bei Nabokov genauso schwächere Stellen wie bei Schumann. Umgekehrt erlaubt gerade ein solch zyklisches Vorgehen etliche unverhoffte Entdeckungen. Rückblickend bedaure ich kein einziges Werk, weder bei den Paganini-Etuden noch bei einigen der vierhändigen Kompositionen, wo ich mich manchmal gefragt habe: Ist das wirklich sinnvoll, zumal einige dieser Stücke eher unglücklich notiert sind?

Wie hat sich Ihre Sicht auf Schumann über die Jahre verändert?

Sie hat sich vertieft, nicht grundlegend gewandelt. Ich habe meinen Blick für manche seiner Eigenheiten, etwa den Umgang mit Wiederholungen, schärfen können. Und ich habe gemerkt, dass es bei Schumann keine überflüssigen Noten gibt. Wenn er sich unsicher fühlte oder keine Lösung fand, um das, was ihm vorschwebte, in der passenden Form mitzuteilen, dann hat er es nicht aufgeschrieben.