



Die Macht des Buches hat Maria Kliegel am eigenen Leibe erfahren. Denn als sie die Autobiographie von Nelson Mandela las, keimte in ihr der Wunsch, diesen Mann einmal kennenzulernen und dem – nunmehr ehemaligen – südafrikanischen Staatspräsidenten und Friedensnobelpreisträger eine Reverenz zu erweisen. Beides ist ihr mittlerweile gelungen. Gregor Willmes sprach mit der Cellistin über Aufnahmen, über zeitgenössische Musik, über Wohltätigkeitskonzerte und natürlich – über ihre „Hommage à Nelson“.



Ein großer Augenblick: Am 11. November 1997 traf Maria Kliegel Nelson Mandela. Eine Begegnung mit Folgen.

Musik für Mandela

Gregor Willmes Auf CD erscheint in diesen Tagen eine „Hommage à Nelson“ für Cello und Percussion, die Sie in Auftrag gegeben haben. Wie kam es dazu?

Maria Kliegel Im Grunde bin ich ein völlig unpolitischer Mensch. Mandela kannte ich zwar aus der Schule, ich mußte eine Arbeit über Apartheid schreiben; da war ich ungefähr 17, und Mandela war gerade im Gefängnis. Aber das hatte ich vollkommen vergessen. Doch dann hat mir jemand seine Autobiographie geschenkt [Nelson Mandela, Ein langer Weg zur Freiheit, Fischer-Verlag]. Es hat eine unglaubliche Anziehungskraft auf mich ausgeübt, daß ein Mensch allein dadurch, daß er an seinen Ideen mit einem brillanten Verstand und einem großen Herzen festhält, so etwas leisten kann. Und ich habe mir gesagt: „Der Mann hat so ein Charisma, dem möchte ich einmal die Hand drücken, ihm einmal in die Augen schauen.“ Nur, wie kann man das machen? Da ist mir die Idee gekommen, ein Stück für ihn schreiben zu lassen.

GW Sie haben das Werk bei Wilhelm Kaiser-Lindemann in Auftrag gegeben. Wie sind Sie auf ihn gekommen?

MK Ich bin auf ihn durch einen Bossa Nova aufmerksam geworden, den er für sechs Celli geschrieben hatte. Und da ich mit meinen Schülern hin und wieder Ensemble-Arbeit mache, suche ich in diesem Bereich auch immer nach interessantem Repertoire. Und das ist ein ganz tolles Stück. Kaiser-Lindemann benutzt das Instrument auch ein bißchen als Schlagzeug. Es gibt eine CD mit den sechs Philharmonischen Cellisten Köln, durch die ich das Stück kennengelernt habe. Und dort stand im Beiheft: „Wilhelm Kaiser-Lindemann ist Hornist im Orchester in Kiel.“ Kurze Zeit später spielte ich dort. Da habe ich zu ihm gesagt: „Ich möchte gern mit meinen Schülern Ihren Bossa Nova machen.“ – „Selbstverständlich“, meinte er, „kommen Sie doch zu mir nach Hause. Ich arbeite auch gerade an einem Doppelkonzert für Cello, Geige und Orchester.“ Das alles ist mindestens 15 Jahre her.

GW Ist Kaiser-Lindemann immer noch in Kiel?

MK Ja, aber nicht mehr im Orchester. Er ist so um die 60 und hat jetzt aufgehört. Er will sich mehr dem Komponieren widmen. Die Kombination Cello und Schlagzeug für das Mandela-Stück habe ich mir selbst überlegt, weil ich eine Brücke zwischen Europa und Südafrika schlagen wollte. Da ist mir Wilhelm Kaiser-Lindemann wieder eingefallen, weil er unheimlich gut mit Rhythmus umgehen kann. Also habe ich ihm nahegelegt: „Kaufen Sie sich das Buch und schauen Sie mal, ob Sie die Atmosphäre, die ich darin spüre, wiederfinden.“

GW Das Werk ist in fünf Sätze gegliedert, von „Robben-Island“, der Gefängnisinsel, auf der Mandela 17 Jahre lebte, über „Hunting“ (Jagen, Verfolgen) bis zu „Lullaby“, einem Wiegenlied. Hatten Sie oder der Komponist die Idee zu den Sätzen?

MK Ich habe dem Komponisten nur ein paar Elemente geschildert, die ich gern verwirklicht sehen wollte: daß das Stück beispielsweise sehr leise beginnt. Ich wollte auch unbedingt ein Wiegenlied aus Mandelas Volksstamm integriert haben, weil ich mich auf eine Episode aus dem Buch beziehen wollte, in der Mandela nach 20 Jahren zum ersten Mal seine eigene Familie wie-

dersieht und sein Enkelkind in Händen hält. Es ist so rührend, wie er das beschreibt. Auch etwas Böses sollte vorkommen, etwas rhythmisch Peppiges. Wie er dann die Sätze genannt hat, das war vollkommen seine Sache. Und daß diese Verzweiflung herauskommt, der Schmerz und die unheimliche Geduld, das Ausharren, wenn man über den Gefängnishof schreitet. Das alles hat Kaiser-Lindemann musikalisch sehr gut umgesetzt.

GW Das hört sich nach reiner Programmusik an. Ist die Musik politisch?

MK Überhaupt nicht. Das Werk war von vornherein nicht politisch gedacht, sondern auf den Menschen Mandela gerichtet. Deswegen war es mir auch so wichtig, so persönliche Momente wie

dieses Wiegenlied einarbeiten zu lassen. Und das ist vom Komponisten auch sehr weich instrumentiert, mit Marimbaphon und Vibraphon. Man spürt so dieses Zärtliche, diese Liebe, damit ein Kind das Gefühl entwickeln kann, aufgehoben zu sein. Das ist auch im Buch gut herausgekommen, wie Mandela darüber denkt. Auch daß sein Herz ganz an den Kindern und an der Jugend hängt. Deshalb hat er ja auch einen Children's Fund gegründet, für den er selbst ein Drittel seines Jahresgehalts zur Verfügung stellt. Und darum war es mir auch ein Anliegen, daß die Erlöse der CD an diesen Children's Fund gehen.

GW Mir ist aufgefallen, daß Sie auch relativ viele Benefiz-Konzerte geben: zuletzt etwa mit der Pianistin Beatrice Berthold für ein Arztmobil für Obdachlose in Essen und mit Bernd Glemser zugunsten des Werderaner Bürgermeisterhauses, einer kulturellen Einrichtung. Spürt man als Künstlerin eine besondere Verantwortung?

MK Ja, man kann Aufmerksamkeit erlangen und etwas bewegen. Mir geht es so unglaublich gut, viel besser als vielen anderen, so daß ich auch irgendwo eine innere Verpflichtung spüre. Ich denke, ein Musiker sollte diese Sensibilität haben. Ich will ja nicht mit der Musik erreichen, daß mich andere anheimmeln. Mein Ziel ist, mit der

Musik die Leute anzusprechen, etwas in Bewegung zu setzen. Und ich habe schon immer für meinen Bruder Benefizkonzerte gegeben. Der ist seit 30 Jahren Missionar in Chile. Und durch diese Konzerte habe ich viele Freunde kennengelernt, die spenden, die immer wieder auch Briefe von meinem Bruder bekommen, in denen er Fotos mitschickt. Damit die Leute sehen, wohin das Geld geht.

GW Bereits vor der „Hommage à Nelson“ hatte ein Werk aus dem 20. Jahrhundert einen wesentlichen Einfluß auf Ihren Werdegang: Schnittkes Cellokonzert.

MK Ja, ich habe das in Dortmund gespielt, und der WDR hat mitgeschnitten. Diese Aufnahme hat Claudius Hirt gehört, der sich daraufhin an mich gewandt hat. Er wurde mein Agent, und da er gute Kontakte zu Naxos hatte, konnte ich daraufhin für Marco Polo und Naxos CDs aufnehmen.

GW Für Marco Polo haben Sie zuerst das Schnittke-Konzert aufgenommen, eine Einspielung, die kürzlich bei Naxos wieder veröffentlicht worden ist. Die Aufnahme ist damals von Fono Forum mit dem „Stern des Monats“ ausgezeichnet worden. Auch dem Komponisten soll die CD sehr gefallen haben. Haben Sie Schnittke kennengelernt?



Termine

Cello-Festival mit Mstislaw Rostropowitsch

9.11. Berlin, Brandenburger Tor (Open Air)

Tournee mit dem Ural Philharmonic unter Dimtri Liss

Programm: Schumann, Cello-Konzert a-Moll op. 129

11.11., 20 Uhr: Stuttgart, Liederhalle, Karten-Tel. 0711/22477-19

16.11., 20 Uhr: Germering, Stadthalle, Karten-Tel. 089/89418-0

17.11., 19.30 Uhr: Klagenfurt (A), Konzerthaus, Karten-Tel. 0043/463/55410

18.11., 19 Uhr: Marktoberdorf, Modeon, Karten-Tel. 08342/4008-46

20.11., 19.30 Uhr: Schweinfurt, Theater der Stadt, Karten-Tel. 09721/51741



Kein Bett im Kornfeld, aber schön anzusehen: Maria Kliegel, ein Cello und viel Natur.

MK Ich habe nur am Telefon ein paar Mal mit ihm gesprochen. Aber ich weiß vom Sikorski-Verlag, wie er auf die CD reagiert hat. Die Platte lag dort. Und er hat sie gesehen und gefragt: „Wer ist das denn?“ Er war fast etwas pikiert, weil das eine Aufnahme war von jemandem, den er gar nicht kannte. Er hat sich die CD aber angehört und sich sehr lobend darüber geäußert. Die Veröffentlichung der CD war auch ein bißchen ein Wettrennen mit der von Natalia Gutmann. Der ist das Werk gewidmet worden, und sie sollte auch die erste CD damit herausbringen. Da war Schnittke auch bei den Aufnahmen dabei. Dann ist diese Ein-

spielung aber eine Zeit lang nicht herausgekommen, weil das Stück, das gekoppelt werden sollte, nicht fertig wurde. Und wir waren zuerst draußen. Schnittke hat dann meine Aufnahme zu seiner Referenzaufnahme erklärt, und das war für mich natürlich ein toller Einstieg.

GW Sie haben in den letzten Jahren neben dem Standard-Repertoire viel Musik des 20. Jahrhunderts eingespielt. Hatten Sie dazu immer schon ein enges Verhältnis?

MK Zeitenössische Musik habe ich eigentlich erst mit Schnittke entdeckt. Vorher hatte ich ihr gegenüber große Vorbehalte. Aber dann habe ich die Uraufführung des Schnittke-Konzertes gehört, und das hat mich fasziniert. Später wurde ich gefragt, selbst das Stück zu spielen.

GW Ist es schon vorgekommen, daß ein Komponist Ihnen ein Werk widmen wollte?

MK Öfters, ja. Und einmal war es mir sehr unangenehm: Da ist mir ein Zyklus gewidmet worden, der sollte in Hagen ur-aufgeführt und kurze Zeit später in der Philharmonie in Köln gespielt und vom Rundfunk mitgeschnitten werden. Der Komponist hat mir das Stück geschickt und dazu lange Briefe geschrieben, was er sich darunter vorstellt; es war ein Stück nach Gedichten von Hölderlin. Dann habe ich angefangen zu üben und mich jeden Tag acht Stunden damit beschäftigt. Dabei wur-

de ich richtig aggressiv – bis ich mir sagte: „Ich kann das nicht üben, ich kann das nicht spielen, ich kann mich damit nicht vor ein Publikum setzen.“ Es war kein Ton in dem ganzen Stück, der nach einem Cello klang; ich hatte das Gefühl, daß der Komponist das Cello abgrundtief haßt. Und die Seele des Instrumentes muß für mich irgendwo noch zu erkennen sein. Die Musik kann auch mal wehtun, da kann es Vierteltöne geben oder auch mal ein Non-vibrato oder daß man mal kratzen oder über den Steg gehen muß. Wenn das einen momentanen Ausdruck bedeutet und man erkennen kann, daß das Instrument Cello etwas aussagen soll, dann ist das in Ordnung. Aber das war bei dem Stück nicht so. Und dem Publikum irgend etwas vorzuspielen, das ist auch nicht meine Art. Ich mache alles, was ich mache, mit hundertprozentiger Überzeugung, oder ich mache es gar nicht. Also habe ich den Komponisten angerufen und gesagt: „Es tut mir unheimlich leid, aber die Musik macht mich krank. Ich kann das nicht spielen.“ Ich wollte ihm aber die Sache nicht vermasseln, so habe ich damals einen Kollegen gefragt, und der hat es dann übernommen. Aber für mich war der schönste Moment, als ich die Noten in den Briefkasten stecken konnte.

GW Lernt man moderne Werke anders als Schumann oder Brahms?

MK Man geht genauer heran, weil man überhaupt nicht weiß, wie es klingt. Man muß so tief wie möglich in die Partitur eindringen und lernen, sich vorzustellen, wie etwas klingt. Wenn ich einen ganz bestimmten Orchestersatz in den Holzbläsern sehe, beispielsweise von Schumann, dann weiß ich, wie das klingt, aus der Tradition heraus. Bei zeitgenössischen Werken weiß ich das nicht. Und man muß sich sehr bemühen: Welche Stimme hat was mit welcher anderen konform? Welches Instrument korrespondiert mit welchem? Wo ist das Soloinstrument wichtig, wo weniger wichtig?

GW Man betrachtet die Stücke also analytischer.

MK Absolut analytisch. Das war mir vorher gar nicht so bewußt: Man achtet auf jeden Takt. Früher wußte ich an bestimmten Stellen: Da und dort mußt du aufpassen. Da ist das und das wichtig – aber bei

Biographie

Bereits als Teenager macht Maria Kliegel auf sich aufmerksam, als sie 1968 und 1970 jeweils den ersten Preis beim Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“ gewinnt und als Solocellistin im Bundesjugendorchester mitwirkt. Später studiert die im hessischen Dillenburg geborene Cellistin bei Janos Starker in den USA, wo sie sich auch einen ersten Preis beim amerikanischen Hochschulwettbewerb in Chicago erspielt. Weitere erste Preise gewinnt sie beim ersten Deutschen Musikwettbewerb in Bonn wie beim „Concours Aldo Parisot“. Ihr bedeutendster Erfolg ist 1981 der Sieg beim renommierten Rostropowitsch-Wettbewerb in Paris. Danach beginnt ihre internationale Karriere, die wesentlich von Rostropowitsch gefördert wird. Als Professorin unterrichtet Maria Kliegel, die gerade „für besondere Verdienste um die Ausbildung junger Menschen“ mit dem Verdienstorden des Landes NRW ausgezeichnet worden ist, zuerst an der Essener Folkwang-Hochschule und später an der Kölner Musikhochschule. Für Naxos und Marco Polo hat sie bereits mehr als 20 CDs aufgenommen. Maria Kliegel spielt das legendäre Stradivari-Cello aus dem Jahre 1693, das 30 Jahre lang im Besitz von Maurice Gendron war.

CD-Hinweise

Banter, Phädra, Märchenbilder, Prolog 2000 u. a.; Berthold (Klavier), Nordwestdeutsche Philharmonie, Jurowski
Marco Polo/Naxos CD 8.223860

Brahms, Konzert für Violine, Cello und Orchester op. 102;
Schumann, Cellokonzert op. 129; Kaler (Violine),
Nationales Sinfonie-Orchester Irland, Constantine
Naxos CD 8.550938

Brahms, Sonaten für Cello und Klavier Nr. 1 u. 2; Merscher
Naxos CD 8.550656

Chopin, Sonate für Cello und Klavier op. 65 u. a.; Glemser
Naxos CD 8.553139

Demus, Werke für Cello und Klavier:
op. 8, op. 14, op. 21 u. op. 35; Demus
Marco Polo/Naxos CD 8.225036

Elgar, Cellokonzert op. 85; **Dvorák**, Cellokonzert op. 104;
Royal Philharmonic Orchestra, Halász
Naxos CD 8.550503

Gubaidulina, Werke für Cello, Bayan und Streicher; Moser
(Bayan), Rabus (Violine), Camerata Transsylvania, Selmeczi
Naxos CD 8.553557

Kodály, Sonate für Cello solo op. 8, Sonate für Cello und
Klavier op. 4; Jandó
Naxos CD 8.553160

Mendelssohn, Sonaten für Cello und Klavier Nr. 1 u. 2
u. a.; Merscher
Naxos CD 8.550655

Saint-Saëns, Cellokonzerte Nr. 1 u. 2 u. a.; Bournemouth
Sinfonietta, Monnard
Naxos CD 8.553039

Schnittke, Cellokonzert Nr. 1, Stille Musik, Sonate für Cello
und Klavier; Havenith (Klavier), Radio-Sinfonie-Orchester
Saarbrücken, Markson
Naxos CD 8.554465

Schostakowitsch, Cellokonzerte Nr. 1 op. 107 u. Nr. 2
op. 126; Nationales Rundfunk-Sinfonieorchester Kattowitz,
Wit

Shubert, Arpeggione-Sonate D 821;
Schumann, Fantasiestücke u. a.; Merscher
Naxos CD 8.550654

Taverner, The Protecting Veil für Cello und Orchester u. a.;
Ulster Orchestra, Yuasa
Naxos CD 8.554388

Tschaikowsky, Rokoko-Variationen op. 33 u. a.; **Bruch**,
Kol Nidrei op. 47; **Bloch**, Schelomo; Nationales Sinfonie-
Orchester Irland, Markson
Naxos CD 8.550519



Neu:

Kaiser-Lindemann,
Hommage à Nelson für Cello
und Percussion op. 27;
Froleyks (Percussion)
Naxos CD 8.554458

dem Rest ist mir eigentlich viel entgangen.

GW Wendet man das, was man beim Studium zeitgenössischer Werke gelernt hat, auch wieder auf „Klassiker“ an?

MK Ja. Bei zeitgenössischen Werken habe ich diesen Einstieg gefunden. Aber wenn ich jetzt anderes Repertoire lerne, gehe ich da genauso heran. Ich mache beispielsweise zur Zeit eine Popper- und eine Fauré-Aufnahme. Da sind Stücke dabei, die mir ganz unbekannt sind. Die gehe ich jetzt genauso analytisch an. Das braucht sehr viel Zeit. Aber hinterher kontrolliert man einfach alles, und man kann frei mit der Musik umgehen. Man gewinnt Flexibilität, weil man einfach so genau weiß, wo man ein bißchen mehr machen kann, wo es heikel ist, wo man sich was erlauben darf, sich verschiedene Lösungen auch zurechtlegen kann, je nachdem, mit welchem Partner man spielt. Manche Orchester sind zäh, manche sind auf dem Schlag. Manche Pianisten eilen, manche schleppen. Ich habe natürlich ein Gesamtkonzept, das aber flexibel sein muß. Dann lernt man, Musik als Sprache zu benutzen. Und das habe ich durch die Arbeit im Aufnahmestudio von der Pike auf gelernt, mir sozusagen selber beigebracht. Auch daß man bei den Aufnahmen immer mit der Partitur kontrolliert, wie es klingt. Und wenn es anders klingen soll, muß man eben korrigieren oder wiederholen. Immer

wieder der ganz genaue Blick auf das gesamte Werk. Das geht in der Solo-Literatur, wenn man das Instrument zu spielen lernt, oft ein bißchen unter. Oder es hat keine Priorität, weil instrumentale Dinge im Vordergrund stehen. Aber wie wichtig dieses tiefe Eindringen in die Partituren ist, das ist mir eigentlich erst richtig klar geworden, seitdem ich Aufnahmen mache.

GW Meistens erzählen die Künstler, daß sie die Stücke lieber erst im Konzert spielen, bevor sie damit ins Studio gehen; man müsse das Stück erst richtig „drauf“ haben, um es aufzunehmen. So, wie Sie es darstellen, profitieren Ihre Aufführungen von der Detailarbeit, die Sie im Studio geleistet haben.



MK Ja, bestimmt. Zumindest habe ich das Gefühl, daß es so ist. Ob das die Zuhörer auch wahrnehmen, das weiß ich nicht so genau, aber das ist für mich sowieso nicht das Kriterium. Kriterium kann für mich nur meine eigene Arbeit sein. Und ich bin mir selbst mein strengster Kritiker. Grundsätzlich glaube ich schon, daß man ein Stück nach einer intensiven Arbeit im Aufnahmestudio anders spielt. Auch besser. Einfach überzeugender. Weil man das, was man sich vorstellt, nun wirklich bringen kann. Wenn ich mir eine Partitur anschau, sehe ich: Die Holzbläser machen das, die Blechbläser das. Das spielt die zweite Geige, das die

Bratsche, das die Bässe. Das sind Dinge, die man weiß, aber beim Spielen nicht immer hört. Denn wenn man selbst involviert ist, sind die Sachen manchmal akustisch kaum wahrnehmbar. Aber wenn ich weiß, daß das da ist, höre ich es vielleicht ein bißchen mehr. Und das bringt eine unheimliche Sicherheit. Weil ich die Stücke ganz genau kenne, und nicht nur so ungefähr. Denn dieses „ungefähr“ ist ein Unsicherheitsfaktor. Wenn man mal abgelenkt wird oder mal nicht so gut drauf ist, können einen solche Sachen rausschmeißen. Davor haben die meisten natürlich Angst. Aber diese Furcht habe ich in den letzten Jahren total abgebaut, durch die Sicherheit, die Musik vollständig zu kennen.



**„Ich bin mir selbst
mein strengster
Kritiker“**