

August 2005

Mit Ligeti durchs Fegefeuer gehen Tabea Zimmermann im Gespräch mit Wolfgang Sandner

Yehudi Menuhin und William Primrose haben gemeinsam ein Buch über die Violine und die Viola herausgegeben. Das erste Kapitel von Primrose trägt die Überschrift „Die Viola – ein selbständiges Instrument“. Wenn man die Selbständigkeit so betonen muß, kann es damit nicht so weit her sein. Was ist Ihre Meinung dazu?

Seit Primrose das schrieb, hat sich die Situation sicher ein wenig verändert. Primrose war einer der Wegbereiter für die Bratsche und hat Großes geleistet. Die Bratsche ist tatsächlich ein selbständiges Instrument geworden.

Die Sonaten und Partiten von Bach sind wunderbare Stücke für Solovioline. Gibt es solche Stücke auch für Bratsche allein?

Es gibt einzelne Meilensteine, zum Beispiel György Ligetis Solosonate für Viola. Sie entspricht den Anforderungen, die Ligeti in seinen Werken auch an die Violine gestellt hat, vielleicht geht er sogar noch etwas darüber hinaus. Sie steht einer Solosonate von Bartók in nichts nach. Aber das ist für die Bratsche fast schon etwas zu viel.

Ist es so etwas wie das Purgatorium für Bratscher?

Mein Purgatorium ist es zumindest. Es ist wirklich mein Krisenstück. Ich liebe es, und ich kämpfe nach wie vor damit. Ich habe mit dem Werk ein wenig pausiert. Hier in Frankfurt spiele ich es zum ersten Mal wieder seit zwei, drei Jahren. Ligeti hat es für mich geschrieben, wir haben zusammen daran gearbeitet, und er hat mich mehrfach damit gehört.

Und was hat er zu Ihrem Spiel gesagt?

Er ist unerbittlich und sehr fordernd. Er möchte es absolut perfekt und zugleich mit vollem emotionalem Einsatz gespielt haben. Jeder Satz hat eine Fülle anderer Schwierigkeiten. Vor allem das Akkordspiel ist sehr schwierig. Das ist eben nicht so wie bei Bach, wo man Töne anreißt, die dann möglicherweise noch eine Weile nachschwingen. Da schwingt nichts von alleine, weil es sehr unbequeme Akkorde sind. Der dritte und letzte Satz besteht im Grunde nur aus solchen Akkorden. Das kann sehr unbefriedigend für den Spieler und natürlich auch für die Hörer werden. Da muß ich sehr viel dagegen arbeiten.

Was Sie da sagen, klingt fast so, als würde Ligeti nichts von der Bratsche verstehen.

Nein, das würde ich nicht sagen. Ich glaube, es ist gut, wenn Komponisten die Meßlatte hoch ansetzen, sonst kommen wir auf der Bratsche nicht weiter. Hindemith hat das bei seinen Werken auch getan. Die sind auch alles andere als bequem, und Hindemith war immerhin selbst Bratscher. Da sind auch ganz viele unangenehme Dinge vorhanden: Doppelgriffspiel, Quartan, Septimen. Und die ganze Zeit Quinten greifen. das ist das Schlimmste, was es gibt.

Warum ist das so schwierig?

Es ist sehr unangenehm, den Finger ganz senkrecht auf zwei Saiten mit gleichem Druck aufzusetzen. Geschieht das nicht, ist die Quinte nicht sauber, und sie ist eben meistens unsauber.

Auch bei Ihnen?

Ich bemühe mich, aber es ist halt sehr schwer.

Gibt es noch andere Meilensteine außer diesem Ligeti-Werk?

Leider nur wenige. Das ist mit ein Grund, warum ich jetzt auch Streichquartett spiele. Denn die reine Bratschenliteratur ist auf Dauer doch etwas ermüdend. Das liegt nicht am Instrument. Die Stimmlage finde ich immer noch wunderbar. Ich identifiziere mich nach wie vor mit der Bratsche. Aber Werke, die einen geistig wach halten, haben wir sehr wenige. Wir haben keine Auswahl an Mozart-Konzerten, nur seine Sinfonia concertante.

Für Violine und Viola, ein wunderbares Stück.

Ja, ein sehr, sehr schönes Stück. Dann haben wir das Hoffmeister-Konzert, das Stamitz-Konzert und Dittersdorf...

...und das Kegelstatt-Trio von Mozart?

Ja, das finde ich ein wenig schwiebig von der Komposition her, zwar sehr schön, aber auch ein wenig spröde.

Das provoziert natürlich die Frage, ob Sie das falsche Instrument gewählt haben?

Nein, ich würde gar nicht Geige spielen wollen. Mit meiner Kollegin Antje Weithaas führe ich immer Diskussionen, inwieweit sich das Geigen- und das Bratschenspiel unterscheiden. Es gibt keine großen Unterschiede, aber die Rollen von Geigern und Bratschern sind verschieden. Ich glaube, die Rolle, im Ensemble mittendrin zu sitzen und nach außen hin auszugleichen, würde vielen Geigern gar nicht passen.

Sie meinem im Quartettspiel?

In Kammermusik allgemein. Denn man sitzt als Bratscher ja meistens in der Mitte, auch im Orchester. Daß man als Solist vor dem Orchester steht, kommt ja höchst selten vor.

Aber es gibt ja auch noch andere Komponisten außer Ligeti, die etwas für Sie geschrieben haben...

...und für Yuri Bashmet...

...und für Kim Kashkashian?

Ja, wobei sie auch mit vielen anderen Besetzungen spielt, mit Schlagzeug zum Beispiel.

Alfred Schnittke hat ein phänomenales Bratschen-Konzert für Bashmet geschrieben.

Giya Kancheli hat auch eines geschrieben.

Ja, das habe ich bisher nicht gespielt. Vielleicht muß ich noch einmal hineinhören.

Frau Zimmermann, Sie sind eine Bratscherin. Aber es gibt auch viele Geiger, die gelegentlich zur Bratsche wechseln. Yehudi Menuhin beispielsweise hat auch sehr viele Bratschenstücke auf Schallplatte aufgenommen. Halten Sie diesen Wechsel für einen falschen Weg? Sollte man sich ausschließlich auf die Bratsche konzentrieren?

Heute sehe ich das nicht mehr so streng. Hätten Sie mich das vor zehn Jahren gefragt, hätte ich wahrscheinlich eine andere Antwort gegeben. Ich glaube, jeder sucht nach vielfältigsten Ausdrucksmöglichkeiten. Daß ein Geiger sich auch einmal nach der Bratsche sehnt, kann ich sehr gut verstehen.

Warum wechseln Ihrer Meinung nach Geiger auch einmal zur Bratsche?

Weil die Bratsche einen wärmeren Klang hat, einen düsteren, jedenfalls gewisse Klangfarben, die man von der Geige nicht kennt. Umgekehrt fehlt mir selbst natürlich manchmal auch das Helle. Im übrigen bin ich augenblicklich dabei, sehr viel zu arrangieren. Ich spiele die Violin-Sonate von Schumann, das Cello-Konzert von Elgar.

Auch Elgars Volinkonzert?

Nein, noch nicht. Ich spiele nun schon fünfunddreißig Jahre lang Bratsche und möchte halt weiter Literatur erarbeiten, nicht nur dieselben Stücke immer wieder nachspielen.

Vom Klangcharakter her hätte die Bratsche doch ein Instrument sein müssen, das romantische Komponisten beflügelt. Ich denke etwa an „Harold in Italien“...

...ja, aber vielleicht gab es die Spieler damals nicht. „Harold in Italien“ hat ja auch ein Geiger bei Berlioz in Auftrag gegeben, nämlich Paganini...

...um es dann nicht zu spielen!

Ja, weil es ihm schon im ersten Satz zu langweilig war, und dabei wird es danach in der Solostimme noch viel ruhiger. Ich spiele das Stück sehr gerne, aber ich möchte es auch nicht zwanzig Mal im Jahr spielen, sondern vielleicht nur dreimal.

Welche Werke der Bratschenliteratur möchten Sie denn zwanzig Mal im Jahr spielen?

Am liebsten gar keines. Eigentlich möchte ich immer etwas Neues spielen oder so viel Abstand zwischen dem Spiel eines Werkes lassen, daß es wieder wie neu erscheint. Ich finde Routine in der Musik ganz schlecht. Das gilt für alle Bereiche, für Orchesterwerke, Kammermusik und die Sololiteratur. Nur durch veränderte Sichtweisen und dadurch, daß man Dinge neu entdeckt, wird man nicht müde. Auch wenn die Einsicht von einem Stück sich nicht so sehr verändert hat im Laufe

der Zeit, so ist doch jeder Moment, in dem gespielt wird, einmalig. Diese Einmaligkeit muß man sich als Spieler erhalten. Dazu gehört auch das Neue im Alten. Die Beweglichkeit, Dinge neu zu gestalten, kann auch bei Repertoirestücken erhalten bleiben.

Können Sie sich noch daran erinnern, welches Stück Sie als erstes auf Schallplatte aufgenommen haben?

Bei EMI war es das Bratschenkonzert von Béla Bartók. Das war 1990.

Wenn Sie die Aufnahme von damals damit vergleichen, wie Sie das Stück heute spielen, gibt es da Unterschiede? Haben Sie damals etwas falsch gemacht oder nur etwas anders?

Nur anders. Falsch gemacht würde ich nicht sagen. Das würde ich eigentlich recht selten sagen. Es liegt vielleicht auch an dem Glück, das ich mit meinen ersten Lehrern hatte, vor allem aber mit meinem allerersten Lehrer.

Wer war das?

Zehn Jahre lang Dietmar Mantel an der Musikschule in Lahr. Er ging später nach Mannheim, wo er heute noch unterrichtet. Ein phantastischer Pädagoge, der uns Kindern diese Lebendigkeit und das Spontane am Musizieren mitgegeben hat. Auch das Verständnis für Kammermusik. Bei ihm war ich im Alter von drei bis dreizehn. Dann kam ich zu Ulrich Koch nach Freiburg, der mir Repertoire, stabile Technik und Auftreten vermittelt hat. Dann kamen die ersten internationalen Wettbewerbe. Und auf einmal war ich Berufsmusikerin, ohne Gelegenheit gehabt zu haben, mir zu überlegen, was ich einmal werden wollte. Ich war damals etwa sechzehn, siebzehn Jahre alt, hatte etwa zwanzig Auftritte im Jahre, dann waren es dreißig, dann fünfzig...

Darf ich noch einmal auf die vorige Frage zurückkommen. Können Sie das etwas näher erklären, was Sie bei manchen Werken jetzt anders machen als früher?

Am Bratschenkonzert von Bartók kann ich Ihnen das sehr gut erklären. Denn da hat mich etwas zwischenzeitlich sehr irritiert. Was wir als das Bartók-Konzert kennen, trägt nämlich die Handschrift eines Schülers von Bartók. Bartók starb, bevor er sein Werk vollenden konnte.

Das muß also im Jahr 1945 gewesen sein.

Ja, kurz vor Bartóks Tod. Das dritte Klavierkonzert hat er noch fertig gestellt, aber vom Bratschenkonzert sind nur Skizzen vorhanden, eine komplette Bratschenstimme und relativ wenig vom Orchester. Es war lange Zeit nicht bekannt, daß sein Schüler Tibor Serly die Orchestrierung vorgenommen hat. Die Ungarn haben schon immer gesagt, das sei kein Bartók. Erst 1995 wurden die Skizzen veröffentlicht. Danach hat Bartóks Sohn Péter mit einem Musikwissenschaftler eine neue Fassung erstellt, aber sie ist auch nicht gut. Ich habe also früher immer die Serly-Fassung gespielt, dann die neue Fassung, und jetzt versuche ich eine Mischform zu erstellen, was dem Verlag natürlich nicht gefällt. Aber ich bin der Meinung, weder Péter Bartók noch sonst irgendjemand weiß, wie Béla Bartók sein Werk vollendet hätte. Man kann das nicht einfach als Urtext verkaufen. Serly hat auch viel besser instrumentiert als Péter Bartók. Also, in diesem Falle

spiele ich heute etwas anderes als früher, was aber nicht nur durch Veränderungen in meiner Biographie ausgelöst wurde, sondern durch neue Einsichten in das Werk.

Das ist einleuchtend. Aber gibt es Passagen in dem Werk, die in beiden Fassungen gleich geblieben sind und die Sie dennoch jetzt anders als früher spielen?

Minimal anders. Die Charaktere der Sätze sind schon gleich geblieben.

Gibt es überhaupt Werke, die Sie mit der Zeit ganz anders spielen?

Ich würde eher sagen, ich habe einen anderen Überblick und gehe anders an die Werke heran. Ich bin früher mehr von der Bratschenstimme ausgegangen, um dann allmählich das ganze Stück zu erfassen. Jetzt habe ich bei vielen Werken die ganze Partitur im Kopf, was früher ein langer Lernprozeß gewesen ist. Aber wenn ich ein neues Stück lerne, höre ich nicht gleich mit dem inneren Ohr, wie die Partitur klingt. Es fällt mir schwer, das alles vorzustellen. Ich kann sehr schnell lernen und sehr schnell hören. Aber aus dem Schriftbild ein Klangbild zu erstellen, fällt mir immer noch nicht leicht.

Haben Sie das absolute Gehör?

Ja, zum Glück. Beim Erlernen neuer Stücke ist das sehr hilfreich. Es kürzt die Arbeit enorm ab und gibt auch eine Sicherheit auf dem Griffbrett. Man denkt nicht so in Lagen und Stufen, sondern kann sich den Ton absolut vorstellen.

Am liebsten ist mir das Stück, das gerade auf dem Pult liegt Tabea Zimmermann im Gespräch mit Wolfgang Sandner

Frau Zimmermann, Sie sind nicht wie viele andere Künstler von der Geige zur Bratsche gewechselt. Sie haben schon als Kind im Alter von drei Jahren mit dem Bratschenspiel begonnen. Aber wie kommt man als Dreijährige zur Bratsche?

Das kann ich nur durch meine familiäre Situation erklären. Ich habe fünf Geschwister, drei ältere und später noch zwei jüngere. Klavier, Geige und Cello waren durch die älteren Geschwister schon vergeben, aber ich wollte auch mitspielen. Meine Geschwister mußten jeden Tag üben. Da habe ich mir eben auch ein Pult genommen, zwei Kochlöffel aus der Küche geholt und eine Viertelstunde mitgeübt.

Tatsächlich?

Ja, ich habe das sturköpfig ein halbes Jahr lang so durchgehalten, bis meine Eltern dann den Geigenlehrer meiner Schwester gefragt haben, was sie mit mir machen sollen. Und der hatte eben diese Vision, daß man auch bei Kindern mit der Bratsche beginnen könne. Ich glaube, ich kam ihm wirklich sehr gelegen, als Versuchskaninchen sozusagen. Er hat sich sehr ins Zeug gelegt, sehr viel

Literatur herbeigeschafft, was sehr schwierig war, weil es damals Anfängerliteratur noch kaum gab. Ich würde es auch nicht unbedingt empfehlen, mit der Bratsche zu beginnen.

Warum nicht?

Nun, heute wachsen ja sehr viele Kinder alleine auf. Da ist die Bratsche nicht unbedingt das richtige Instrument.

Ist sie auch zu groß und zu schwerfällig?

Nein, aber es gibt nicht ausreichend Literatur. Die Meisterwerke sind doch für andere Instrumente geschrieben. Und die Geigentechnik ist vielleicht doch ein wenig geläufiger. Ich hatte das Glück, daß mir mein erster Lehrer auf der Bratsche all das beigebracht hat, was er mir auch auf der Geige beigebracht hätte. Und noch mehr, weil er mich gelehrt hat, daß ich eine noch höhere Geschwindigkeit haben muß, wenn es auf der Bratsche genau so schnell klingen soll, wenn das größere Instrument so zum Schwingen gebracht werden soll wie die Geige.

Gibt es verschiedene Techniken beim Erlernen von Geige und Bratsche?

Nein, das würde ich inzwischen nicht mehr behaupten. Es gibt nur bei der Bratsche, im Gegensatz zur Geige, extreme Größenunterschiede. Wenn man es mit sehr großen, schweren und schwer zu bewältigenden Instrumenten zu tun hat, muß man sich über Haltung und Tonproduktion auch mehr Gedanken machen. Manche technischen Raffinessen wie Springbogen oder Triller sind schwerer auf der Bratsche auszuführen als auf der Geige. Die Saiten reagieren einfach nicht so schnell. Wenn man das auf der Geige gelernt hat und möchte es genau so auf die Bratsche übertragen, gelingt das kaum. Man muß es in Relation zur Bratsche ausführen, dann funktioniert es auch.

Braucht man andere Fingersätze?

Ja, gelegentlich. Die Grenze für große Intervalle liegt deutlich bei der Oktav. Wir können auch mal eine Dezim greifen, aber das ist dann schon sehr schwierig. Da fällt mir die Ligeti-Sonate ein. Ligeti hat mir da in der ersten Fassung an einer Stelle doppelte Flageolett-Griffe reingeschrieben.

Ist das überhaupt möglich?

Ja, das ist möglich, aber es gibt sehr großen Spannen auf zwei Saiten nebeneinander. Ich habe ihm gesagt, ich übe das. Aber nur, wenn er mir den Physiotherapeuten bezahlt. Da haben wir es dann doch geändert. Und von den Quartan sind wir auf Quinten gegangen.

Daß ein Komponist etwas ändert aufgrund der Intervention eines Interpreten, ist schon sehr ungewöhnlich.

Ja, ich will das eigentlich auch gar nicht. Ich finde, ein Komponist soll das schreiben, was er im Kopf hat. Und entweder schafft man es auszuführen, oder man schafft es nicht. Ich habe mich bei dieser Stelle in der Ligeti-Sonate redlich bemüht. Aber das war echt das Ende der Fahnenstange. Das konnte ich physisch nicht mehr. Aber ich wollte noch etwas zu den Fingersätzen sagen und dem Unterschied zwischen Geige und Bratsche. Ein Geiger lernt grundsätzlich, mit dem

Zeigefinger und dem Daumen die Lage zu bestimmen, also greift dahin, wo der erste Finger hingreift und streckt dann ab. Das reicht genau bis zur Quart. Auf der Bratsche geht das nicht, weil unsere Quart größer ist. Wenn der erste Finger fixiert ist, kommt der vierte nicht mehr hin. Wenn ich das einem Schüler beibringe, lege ich sehr großen Wert darauf, daß man sich das Greifgefühl für die Lage eher in der Mitte der Hand antrainiert. Der erste Finger muß eigentlich schon rückwärts gehen, der kann das auch, weil er ja viel beweglicher ist als der vierte. Den kann man leider nicht verlängern.

Was mich bei Streichern immer fasziniert hat, ist diese Attacke, dieses von einer Millisekunde auf die andere da sein. Ich meine dieses unglaubliche Selbstbewußtsein, was große Instrumentalisten auszeichnet...

...Das darf aber nicht zuviel sein.

Meinen Sie, daß die Selbstsicherheit ein Hindernis für die Sensibilität sein kann?

Das ist eine sehr wichtige Frage: Wo ist das Werk, das ich spiele, und wo bin ich selbst als Interpret? Das ist ein interessanter Dialog, den man mit dem Komponisten führt. Auch wenn er schon tot ist, führt man dieses imaginäre Gespräch. Am Ende dieses Dialogs aber muß das Werk in seiner Größe erscheinen, in das sich der Interpret begibt, ohne im Vordergrund zu stehen. Unter Selbstsicherheit kann die Sensibilität leiden. Wenn man sich andererseits aber sensibel gebärdet, sich öffnet, empfindlich und verletzlich bleibt, ist man gelegentlich nicht so stark, wie man das gerne wäre. Ich glaube, das ist nur ein ganz schmaler Grat. Es gibt Zeiten, in denen man sich so stark fühlt, daß man sich auch verletzlich zeigen kann. Und es gibt Situationen, in denen man aufpassen muß mit seinen Gefühlen. In meinem neuen Streichquartett ist das ein Lieblingsthema: Wie weit kann man gehen in der Beweglichkeit, im gemeinsamen Rubato, im aufeinander Reagieren? Wie kann man sich voll einbringen und trotzdem ganz unterordnen?

Die Formel wäre vielleicht, sich auch als erfolgreicher Interpret eine gewisse Unsicherheit zu bewahren, die aber niemals das Stück gefährden darf?

Das wäre der Idealzustand. Es gibt nun mal Selbstzweifel. Wenn ich mit meiner Ligeti-Sonate in Frankfurt auf die Bühne gehen muß, habe ich schon jetzt ein bißchen Angst. Der erste Satz ist zum Beispiel nur auf der C-Saite zu spielen. Man begibt sich in eine Position, in der man das Instrument kaum mehr halten kann. Von unten hat man kaum mehr eine Stütze. Man denkt, die Bratsche fällt gleich runter, aber man muß dabei fünffaches Forte auf der obersten Lage der C-Saite spielen. Es ist wahnsinnig schwer, das überhaupt zu halten, dabei noch zu spielen, mit vollem Ausdruck, klagend, wütend und was Ligeti sonst noch vorschreibt. Sofort danach kommt ein Pianissimo im Flageolett, bis der Finger fast in der Nase steckt. Und der Bogen muß ganz ruhig bleiben. Das zu bewältigen, wenn man auf die Bühne geht, ist unendlich schwer. Es gibt eben Situationen, in denen das Herz schnell schlägt und die Knie zittern. Da kann es dann passieren, daß der Ton im Pianissimo nicht mehr so kommt und zerbricht.

Sie leiten bei den Konzerten in Frankfurt auch ein Ensemble.

Ja, im Konzert mit dem Chamber Orchestra of Europe sitze ich im Orchester und leite von der Bratsche aus. Im Ensemble wirkt allerdings der Oboist Francois Leleux mit, der sowieso das

Chamber Orchestra of Europe in der Hand hat. Das ist ein genialer Oboist. Er kommt vom Bayerischen Rundfunk und ist sicher der beste Oboist auf dieser Erde, ein phantastischer Musiker. Das ist zum Beispiel auch jemand, der so stark als Persönlichkeit ist, aber sich nicht vor ein Werk stellt.

Was ist denn Ihr Lieblingsstück für die Bratsche?

Immer das, was gerade auf dem Pult liegt.

Sie spielen auch viel Hindemith. Er gilt ja etwas als spröde, was man aber von den Bratschenstücken nicht sagen kann, die sind ausgesprochen musikantisch.

Absolut. Ich spiele seine Musik sehr gerne. Ein Lebtage aber möchte ich mich nicht damit beschäftigen müssen. Das ist übrigens eine Musik, bei der ich im Laufe der Jahre meine Sichtweise wenig verändert habe. Da geht es eher um die Bewältigung und um den brillanten Klang, der das Orchester überstrahlt.

Was für ein Instrument spielen Sie?

Ich spiele seit mehr als zwanzig Jahren eine französische Bratsche, die ich bei einem Wettbewerb als ersten Preis in die Hand gedrückt bekam.

Bei welchem Wettbewerb?

Beim Maurice-Vieux-Wettbewerb, den ich 1983 gewonnen habe. Der erste Preis war eine von Etienne Vatelot 1980 gebaute Bratsche. Ich wollte das Instrument eigentlich gar nicht haben, ich wollte nur beim Wettbewerb spielen und natürlich auch gewinnen. Ich dachte, was will ich mit einer neuen Bratsche. Sie schien mir damals auch viel zu groß, es war ein Riesensprung zu der, die ich vorher gespielt habe, ein Leihinstrument aus der Stiftung in Baden-Württemberg. Aber nach kurzer Zeit war mir klar, daß das meine Bratsche ist. Sie war schon von Anfang an gut, und wir haben uns danach sehr angefreundet und wachsen auch heute noch miteinander.

Lebt Vatelot noch?

Ja, er ist mittlerweile recht alt, aber er hat noch sein Atelier in Paris.

Gibt es Bratschen von den großen italienischen Geigenbauern, von Stradivari, Guarneri oder Gasparo da Salò?

Ja, die gibt es. Aber die wurden zum Teil zurückgeschnitten, weil sie so groß waren und eher als Tenorinstrument verwendet wurden. Man hat sie vor hundertfünfzig, zweihundert Jahren verkürzt, um sie für den modernen Bedarf spielgerecht zu machen.

Was heißt zurückgeschnitten?

Man hat das Instrument komplett auseinander genommen, eine neue Wölbung gemacht...

Das Fett abgesaugt?

Ja, aber radikal. Es gibt schöne alte Instrumente. Aber es ist nicht mein Klangideal. Ich bin mit meiner Vatelot-Bratsche so verwachsen, das Instrument antwortet mir auf alles, was ich machen möchte. Es hat eine positive Penetranz, so daß ich nicht auf das Mitleid von Dirigenten angewiesen bin. Und die Klangfarben mache ich selber.

Sie können sich durchsetzen?

Ja, wenn es sein muß. Ich kann auch wunderbar leise darauf spielen, wenn ich möchte. Es gibt alles her. Was mir gefällt ist der reine Klang. Ich suche immer den ganz reinen Klang, völlig geräuschfrei und obertonreich.

Was für einen Bogen verwenden Sie?

Da wechsele ich eher. Ich habe vier schöne Bögen, zwei ältere französische, einen Sartori und einen Voirin, und zwei deutsche, von Grünke aus Bubenreuth und von Hans Karl Schmidt aus Dresden. Letztes Jahr habe ich noch einen interessanten Bogen bei einer Preisverleihung in der Schweiz geschenkt bekommen, einen Hybrid-Bogen, innen Kohlefaser, außen Holz. Der spielt grandios.

Wie wichtig ist eigentlich der Bogen beim Spiel?

Sehr wichtig für die Klangfarben. Je nach Repertoire kann das dem Spiel noch unterschiedliche Schattierungen entlocken.

Wechseln Sie den Bogen während des Abends?

Lieber nicht, weil meine Bogen sozusagen in verschiedenen Gewichtsklassen spielen. Ich spiele dann lieber vierzehn Tage oder zwei Monate mit einem bestimmten Bogen. Es hat bei mir auch ganz simple pragmatische Gründe. Ich beziehe meine Bögen einmal im Jahr und spiele dann erst den einen ab und dann den anderen.

Ein Bischof und ein Bratscher kommen in den Himmel... Tabea Zimmermann im Gespräch mit Wolfgang Sandner

Yehudi Menuhin hat einmal erzählt, manche Hörer in einem Konzert mit Werken von Mozart und Bartók glaubten, er habe das Instrument gewechselt, den Mozart auf seiner Stradivari gespielt und den Bartók auf einer modernen Geige. Aber kein Geiger wechselt das Instrument während des Konzerts. Da wird das Werk mit der adäquaten Interpretation verwechselt. Haben Sie solche Erfahrungen auch gemacht?

Ich nehme das den Hörern gar nicht übel. Woher sollen sie wissen, wie der Ton zustande kommt. Das Instrument ist sicherlich sehr wichtig. Aber es ist nur ein Faktor. Der Bogen, der Spieler, die Klanggestaltung, das Klangideal, alles wirkt zusammen. Zwei oder drei Spieler können auf derselben Geige auch völlig anders klingen.

Würde ein wirklicher Experte, sagen wir Yuri Bashmet, erkennen, wenn er es nicht wüsste, daß Sie keine Stradivari oder Guarneri spielen, sondern eine moderne Bratsche?

Vermutlich ja, weil meine Bratsche eben nicht diesen leicht nasalen italienischen Klang hat. Ich bin allerdings nicht sicher, wenn ich mit einem anderen Instrument im Radio zu hören wäre, ob man mich nicht doch gleich erkennen würde. Vermutlich mich schon, aber das Instrument wohl eher nicht.

Das heißt, Sie würden den Charakter Ihres Spiels auf das Instrument übertragen, nicht unbedingt aber würde Sie das Instrument zwingen, anders zu spielen?

Ja. Und vielleicht gefällt mir auch deshalb diese Bratsche, weil sie das aufnimmt, was ich hören und spielen möchte. Sie wehrt sich nicht störrisch dagegen und zwingt mir nicht etwas auf, was ich nicht haben will. Mein Problem mit den wenigen alten Instrumenten, die ich ausprobierte, war, daß sie zwar immer eine wunderschöne Klangqualität besaßen, aber nicht für den ganzen Tonbereich. Entweder klangen sie oben schön oder unten schön, meistens aber in der Mittellage nicht.

Sie haben vor einiger Zeit auf der Bratsche von Beethoven konzertiert. Das Instrument ist doch lange nicht gespielt worden, es lag hundert Jahre in einer Vitrine. Haben Sie es wachgeküßt?

Wenn man es so ausdrücken will, ja. Das war aber ganz unkompliziert. Ich habe einfach ein paar Saiten aufgespannt und einen Bogen in die Hand genommen.

Was für Saiten haben Sie aufgezogen?

Unumspinnene Darmsaiten, wegen der Spannung, aber auch, weil es zuvor bei der Restaurierung mit Stimmstock und Baßbalken zeitgemäß eingerichtet wurde. Da könnte man gar nicht so ohne weiteres moderne Saiten aufziehen. Es war für mich übrigens nicht das erste Mal, daß ich auf Darmsaiten gespielt habe. In meiner frühesten Kindheit habe ich bei meinem ersten Lehrer mit unumspinnenen Darmsaiten angefangen.

Wie war das, als Sie den ersten Ton auf diesem Instrument von Beethoven gespielt haben?

Ich habe das angenommen, was mir das Instrument signalisiert hat: Faß mich vorsichtig an, hau nicht so drauf, wie auf deine moderne Bratsche. Das habe ich instinktiv und mit ein wenig Vorwissen schon berücksichtigt.

Das war ja Beethovens Dienstinstrument in der Bonner Hofkapelle. Es wird wohl kaum ein herausragendes Instrument gewesen sein. Oder?

Es war durchaus ein gutes Instrument, ein sehr gutes Instrument sogar. Es käme mir aber nie in den Sinn, damit irgendwelche Konzerte spielen zu wollen, weil es klanglich eben doch in diesem kammermusikalischen Bereich bleibt.

Wenn man ein Instrument in die Hand nimmt, auf dem der achtzehnjährige Beethoven gespielt hat, welche Gefühle löst das aus?

Ich bin da nicht so schrecklich sentimental. Ich fand es sehr interessant, aber ich würde nicht so viel hineininterpretieren. Es hat nicht mein Leben verändert und auch nicht die Sicht auf Beethovens Werk.

Muß ein Instrument schön aussehen?

Nein, das wäre sonst schon bei meinem Instrument ein Hinderungsgrund gewesen, es zu nehmen. Denn so wahnsinnig schön war es als neues Instrument mit dieser französischen rot-orangen Färbung nicht. Ich hatte im übrigen damit großes Glück. Denn ein Geigenbauer hat mir das Instrument ganz am Anfang schon neu eingerichtet, also für Steg, Baßbalken, Stimmstock ein anderes Konzept als das von Vatelot vorgesehene entwickelt. Dadurch ist es viel breiter in den Obertönen, viel bassiger als die anderen Vatelot-Instrumente geworden, die ich gehört habe.

Viele Instrumentalisten im Laufe der Musikgeschichte haben durch ihre herausragenden Fähigkeiten Komponisten zu Werken angeregt. Vielfach, wie etwa bei dem Klarinettenisten Heinrich Bärmann und Carl Maria von Weber, kam es auch zur Zusammenarbeit und zu Eingriffen des Interpreten in die musikalische Faktur. Für Sie wurden auch sehr viele Werke komponiert. Haben Sie in ähnlicher Weise direkten Einfluß auf das Komponieren genommen?

Nein. Ich habe bestimmt dreißig Uraufführungen gespielt, vielleicht sogar noch mehr. Aber ich habe mich immer zurückgehalten. Ich sehe mich als Interpretin. Ich werde keinem Komponisten sagen, er soll so oder so komponieren. Mitmischen ist nicht mein Ziel.

Jetzt in Frankfurt werden Sie auch dirigieren.

Nein, ich dirigiere nicht, ich leite das Ensemble von der Bratsche aus. Dirigieren habe ich nicht gelernt, das maße ich mir nicht an. Dirigieren ist ein Handwerk, das man erlernen muß. Aber über Interpretation kann ich mitreden. Die Serenade von Brahms, das ist Kammermusik mit größerem Ensemble, und mit dem Chamber Orchestra of Europe möchte ich das unbedingt einmal ausprobieren. Ich glaube, das könnte gehen.

Wie arbeiten Sie mit Dirigenten? Greifen Sie ein?

Es ist eben oft so, daß Dirigenten keine Erfahrungen mit dem Bratschenrepertoire haben, ich aber ein Werk schon hundertmal gespielt habe. Ich höre jeden Auflöser, kenne jedes Achtel. Da kann ich mich dann oft nicht zurückhalten. Ich gehe dann nicht anschließend zu dem Dirigenten und sage, übrigens im Takt 37 ist das und das gewesen. Ich rufe dann in der Probe leider auch einmal dazwischen.

Und wie reagieren die Musiker dann?

Das kommt ganz darauf an. Manche können sehr gut damit umgehen, aber es gibt manchmal auch echte Konflikte, daß sich jemandem auf die Füße trete. Aber ich sage mir, warum kann ich das, was ich an Erfahrung zu dem Stück gesammelt habe, nicht weitergeben?

Lassen Sie mich ganz kurz auf einen eher privaten Aspekt zu sprechen kommen. Sie haben drei Kinder. Sind sie musikalisch?

Ja, erschreckend. Yuval, der älteste, ist als Ohr geboren. Schon bei der Ultraschalluntersuchung im fünften Monat der Schwangerschaft, hat der Arzt, der nichts von unserem musikalischen Hintergrund wusste, zehn Minuten auf das Bild gestarrt und gesagt, so etwas habe er noch nie gesehen.

Hat er so große Ohren?

Ja, aber das ist nicht das äußere Ohr, sondern das innere. Das Kind nimmt alles wahr, was man ihm erzählt, was er hört, Geräusche, Eindrücke, Sprache, Musik. Er ist wie ein Schwamm, es wird einmal aufgenommen, behalten und verarbeitet.

Spielt er ein Instrument?

Es spielt sehr gut Schlagzeug und Klavier.

Spielt er Klavier wie Schlagzeug?

Nein, er haut nicht nur drauf, aber er spielt schon lieber Schlagzeug. Er hat ein ausgezeichnetes Rhythmusgefühl.

Wie alt ist er?

Er wird jetzt sieben Jahre.

Und wann hat er angefangen?

Schlagzeug spielt er seit einem Jahr, beim Klavier kann ich es gar nicht sagen. Er macht auch nicht, was der Lehrer sagt, er kommt nach Hause und spielt ganz andere Sachen. Das gibt wahrscheinlich noch Probleme in der Schule. Ob das Mathematik ist oder sonst etwas, wenn er etwas verstanden hat, will er weitergehen und nicht fünfzehn rote Pünktchen und drei blaue ausmalen. Es macht auch Spaß, ihn ins Konzert mitzunehmen, Er hört alles. Letztes Jahr hat mein Mann in Wales Katja Kabanova von Janáček dirigiert. Wir waren in der Generalprobe, das Kind verstand natürlich die tschechische Sprache nicht, und ich hatte keine Gelegenheit gehabt, ihm zu erklären, worum es in dem Stück geht. Aber er hat alles richtig aufgenommen, allein durch die Musik und das Bühnengeschehen.

Und der zweite Junge?

Der heißt Jonathan und singt wunderschön. Er ist mit allem ein bisschen später, aber keineswegs weniger intelligent. Er nimmt eine andere Entwicklung.

Dann haben Sie noch ein Mädchen.

Ja, das ist Maya. In die Musikschule gehen sie alle. Man sagt ja inzwischen, daß alle Kinder musikalisch geboren werden, nur wenn man es vernachlässigt, geht es verloren.

Würde eines Ihrer Kinder Bratsche lernen wollen, was würden Sie tun?

Niemals, ausgeschlossen, kategorisch abgelehnt.

Sie würden es unterbinden?

Nein, aber das geht meistens nicht gut. Mutter und Kinder das gleiche Instrument, das sollte man vermeiden. Sie sollen sich auch nicht nur mit Musik beschäftigen.

Frau Zimmerman, lassen Sie mich zum Schluß auf etwas Unseriöses kommen. Bratscher haben im Orchester einen ganz bestimmten Ruf, etwas langsam und träge zu sein. Darüber gibt es ja eine ganze Enzyklopädie von Witzen.

Na ja, jede Gruppe in der Gesellschaft braucht ihre Minderheiten. Hat man keine, werden sie gesucht. Aber das ist mittlerweile schon so stilisiert. Es geht ja überhaupt nicht mehr um die reale Situation, das ist eher wie ein running gag. Aber ein bißchen was Wahres ist natürlich auch dran. Die Schwerfälligkeit des Instruments...

Haben Sie darunter gelitten?

Unter den Witzen nicht. Ich leide eher darunter, daß es Fälle gibt, auf die die Witze zutreffen und ich es nicht sagen darf.

Wenn Sie nicht unter den Bratscherwitzen gelitten haben, dann macht es Ihnen vielleicht auch nichts aus, mir einen zu erzählen.

Ein Bischof und ein Bratscher sterben. Sie kommen gleichzeitig an die Himmelspforte. Petrus öffnet und sagt, heute sei leider nur ein Platz frei, er müsse kurz mit dem Chef sprechen. Dann kommt er zurück und sagt zu dem Bratscher, er könne eintreten. Der Bischof ist entrüstet und verweist auf die vielen Messen, die er gelesen hat und überhaupt, er sei ja der Bischof. Darauf antwortet Petrus: Wenn du gepredigt hast, haben alle geschlafen, aber wenn der Bratscher gespielt hat, haben alle gebetet.
