

## Interview

---



Vladimir Stoupel

### »Sie waren damals unglaublich frei«

#### **Der Pianist Vladimir Stoupel über verfemte Komponisten und die Umbrüche der Zwanziger Jahre**

*Sie stammen aus Russland, sind französischer Staatsbürger und leben in Berlin. Ein Pianist, drei Sprachwelten ...*

Vier, wenn schon. Eigentlich sitzen in jedem von uns mehrere Personen, nicht wahr? Und auch mehrere Mentalitäten. Ich bin der Meinung, dass jede zusätzliche Fremdsprache auch ein Stück Fremdmentalität mit sich bringt. Deswegen liebe ich Fremdsprachen, weil es nichts Spannenderes gibt, als fremde Gegenden zu bereisen und fremde Mentalitäten kennen zu lernen. Bei mir waren es zunächst zwei Mentalitäten, eine russische und eine jüdische. Später bereicherte ich mich noch mit einer französischen und einer deutschen. Inzwischen bin ich sehr oft in Amerika gewesen und habe also noch ein Stückchen amerikanischer Mentalität abbekommen.

*Wann kamen Sie nach Berlin?*

Ich bin Anfang der Neunziger Jahre nach Berlin gezogen. Den Fall der Mauer habe ich hautnah erlebt. Ich spielte im November 1989 im französischen Kulturzentrum im damaligen Ostberlin, drei Konzerte im Auftrag der französischen Kulturbehörden. Nach dem Konzert am 8. November gab es einen Empfang, wo man diskutiert hat, ob es zu einer Militärdiktatur kommen würde. Und so fand ich mich tags darauf am Checkpoint Charlie zwischen zwei aufgebrachten Mengen eingesperrt. Auf der Westseite standen die Menschen, die schriehen »Macht das Tor auf«, auf der Ostseite genau dasselbe.

Dazwischen liefen die DDR-Grenzpolizisten irgendwie hilflos und ein bisschen verloren herum – und zum Schluss machten sie das Tor tatsächlich auf! Es war unglaublich.

***In Ihrem Rezital im Konzerthaus spielt Berlin ebenfalls eine große Rolle. Auch hier geht es um Zeitzeugen am Brennpunkt der Geschichte.***

Ja, die Zwanziger Jahre in Berlin, das war eine faszinierende Epoche. Die Menschen waren durstig nach dem Leben. Man darf nicht vergessen, welche gewaltige Umstellung der 1. Weltkrieg mit sich brachte. Letzten Endes war er nur der Vorbote für den 2. Weltkrieg. Die Zwanziger Jahre markieren die kurze Pause dazwischen. Im menschlichen Leben sind 20 Jahre ja ein langer Abschnitt, aber historisch gesehen war das eine sehr kurze Pause, bevor die noch schlimmere Vernichtung kam. Es gab wahnsinnig viele Entdeckungen und Umbrüche damals, in der Wissenschaft und in der Kultur. Jazz hielt Einzug in Berlin, auch in Paris und Wien. Die bürgerlichen Sitten verfielen sozusagen, denn der Jazz wurde als anti-bürgerlich angesehen. Ich glaube, der Schock, den die Jazz-Musik damals auslöste, war vergleichbar mit dem, den die Beatles in den Sechzigern im puritanischen England evozierten. Erwin Schulhoff schrieb Konzerte à la Jazz. Heutzutage würde man das wahrscheinlich als Crossover bezeichnen. Er war fasziniert von der amerikanischen Musik, ein Zeichen der damaligen Polystilistik.

***Die Komponisten, die Sie für den Abend ausgesucht haben, heißen: Schulhoff, Rathaus, Schul und Laks. Allesamt Namen, die man fast vergessen hat.***

Wir können uns anhand dieser Namen eine Vorstellung davon machen, wie das musikalische und das kulturelle Leben hier in Berlin vonstatten ging. Für mich als Pianist ist es sehr wichtig, diese Menschen wieder in das öffentliche Bewusstsein, in den musikalischen Alltag zurückzuführen. Aufgrund der historischen Umstände, der Vernichtungswelle und Emigrationswelle, verschwanden diese Komponisten für viele Jahre aus dem Blickfeld. Ich finde, dass sie unbedingt wieder in den musikalischen Alltag zurückgehören. Deswegen habe ich es mir zur Aufgabe gemacht, die verschiedenen Facetten des musikalischen Lebens der Zwanziger und Dreißiger Jahre darzustellen.

***Was macht die Faszination dieser Jahre und dieser Musik aus?***

Die ganz unterschiedlichen Sprachen! Es gab überhaupt keinen Mainstream. Nun gut, es gab die Postromantik und die Moderne, daran könnte man es dingfest machen. Aber versuchen Sie zum Beispiel mal die jetzt lebenden Komponisten, so wie Wolfgang Rihm und Aribert Reimann, unter ein Dach zu bringen. Es wird kaum möglich sein. Zwischen dem Bartók-artigen Neoklassizismus eines Erwin Schulhoff und der Postromantik eines Karol Rathaus liegen Welten. Rathaus folgte in seiner 1927 entstandenen 3. Klaviersonate, die ich im Konzerthaus spielte, dem Muster Skrjabin, jedoch nur partiell. Man findet Anklänge an Prokofjew im 3. Satz der Sonate. Man findet aber auch ein Scherzo und eine Fuge, die im Schönbergschen Sinne aufgebaut ist. Sie waren damals unglaublich frei, die Menschen. Sie hatten nach der Katastrophe des 1. Weltkrieges eigentlich keinen strengen Rahmen mehr. Diesen neuen Rahmen musste man erst einmal finden. Strawinsky ging in die eine Richtung, Prokofjew in die andere. Und Rathaus ging in eine nochmals ganz andere.

***In dieser Situation stellt sich natürlich die Frage nach der Form. Wenn so viele Möglichkeiten bestehen, so viel Neues passiert, dann sucht der Musiker immer auch danach, das in eine gewisse Form zu gießen.***

Da haben Sie vollkommen Recht. Es ist immer sehr schwer, wenn etwas Neues entsteht eine geeignete Form dafür zu finden. Skrjabin zu Beispiel, der eine absolut innovative melodisch-harmonische Sprache erfand, wählte dafür relativ traditionelle Formen. Er hat das alles ganz »brav« in die Hauptsatzsonatenform gegossen. Das macht es wiederum möglich, seine Sonaten auswendig zu lernen. Von der Harmonik und der Melodik her hätten Sie da gar keine Chance. Skrjabin's Musik war eine Wanderung durch das Unbewusste. Aber Sie können das Unbewusste nicht festhalten, wenn es keine Form hat. Ich habe alle zehn Sonaten von ihm auswendig gelernt, auswendig in vielen Konzerten gespielt und auch aufgenommen. Skrjabin ist übrigens ein sehr logischer Komponist gewesen – ich konnte die Logik zumindest nachvollziehen. Aber immerhin: Ich habe fast zehn Jahre dafür gebraucht. 2005 habe ich dann alle seine Sonaten eingespielt.

***Bei Rathaus und Schulhoff ging es wahrscheinlich schneller?***

Ja, das war dann einfacher im gewissen Sinne. Aber nehmen Sie Rathaus: Im 1. Satz seiner Sonate schreibt er kein Metrum. Es gibt zwar Taktstriche, aber die sind absolut variabel – es gibt eigentlich keine. Sie stehen auf dem Notenpapier, weil man die Fragmente voneinander abgrenzen muss, aber man hätte genauso gut auch ohne Taktstriche schreiben können. Manche Takte sind nur vier Viertel lang, die anderen sind drei Viertel lang, die anderen sind zehn Viertel lang. Es spielt eigentlich überhaupt keine Rolle, was für ein Metrum da gewählt wird. Es gibt auch eine ausdrückliche Angabe des Komponisten, dass man es frei spielen soll. Reine Improvisation.

***In einer anderen, sehr ungewöhnlichen Komposition war er noch freier. Da hat Schulhoff nämlich nur ein Zeichen gebraucht: das Pausenzeichen.***

Sie meinen »In futurum«? Ja, das habe ich auch mal gespielt. Nur Pausen ...

***Was macht denn dann der Pianist?***

In den Zwanziger Jahren war das natürlich ein Skandal! Man kann das nur theatralisch umsetzen. Ich habe es hier im Konzerthaus gespielt, im Kleinen Saal. Und das ging so: ich kam mit dem Notenblatt auf die Bühne, machte den Flügel auf, stellte die so genannten Noten, also das Blatt mit den vielen Pausenzeichen, auf das Notenpult, setzte mich hin – und starrte auf das Blatt Papier. Es herrschte totale Stille, weil niemand wusste, wie es weitergeht. Nach zwei Minuten und 40 Sekunden gab mir der Inspizient aus der Seitengasse ein Zeichen. Ich stand wieder auf, verbeugte mich und ging.

***Und die Zuhörer haben nicht ihr Geld zurückverlangt?***

Nein (*lacht*), sie waren begeistert. Aber das kann man nur im Rahmen eines Konzerts machen, bei dem es ausdrücklich um die Musik der Zwanziger Jahre oder einem adäquaten Kontext geht.

***Damals war es Avantgarde – und nach 1945 hat man diese Komponisten plötzlich alle vergessen. Auch deswegen, weil der Zeitgeist ein vollkommen anderer war, weil man Schulhoff und seine Mitstreiter nicht mehr als Avantgarde bezeichnen konnte.***

Das ist absolut korrekt. Sie waren nicht mehr avantgardistisch genug, sie waren »vorbei«. Sie waren noch nicht in diese Ewigkeit gerückt wie die ganz großen Klassiker. Noch nicht Beethoven und Schumann, aber Avantgarde waren sie auch nicht mehr. Sie rutschten irgendwo dazwischen durch, das war die Tragödie dieser Menschen. Nach langen Jahren entdeckte man sie wieder. Und sie wurden erneut, auf andere Weise, in einen engen Rahmen gesperrt. Ich versuche das Wort zu vermeiden, aber letzten Endes war es ein Ghetto. Schulhoff, Laks und all die anderen wurden ins Ghetto der »Holocaust-Komponisten« eingesperrt. Sie wurden zwar unter den tragischen Umständen tatsächlich zu den Menschen, die den Holocaust erlebt und teilweise überlebt haben, aber sie sind dadurch keine »Holocaust-Komponisten« geworden. Ich bin immer sehr energisch in meinen Bemühungen, dieses Label, diese Bezeichnung, von der Musik abzustreifen. Warum darf man nicht Ullmann neben Beethoven in einem Konzert spielen? Warum darf man sie nur bei den Veranstaltungen spielen, die den so genannten Holocaust-Komponisten gewidmet sind. Warum?

***Vielleicht deshalb, weil ihnen die Musikkritik bereits unmittelbar nach 1945 ihren Platz zuwies.***

Nun, ich bin kein Kunsthistoriker und Musikwissenschaftler, ich bin ein ausübender Künstler. Über das Thema sind sicher viele kluge Bücher geschrieben worden. Aber ich denke, dass ein ganz wichtiger Aspekt zu berücksichtigen ist. Nach der Katastrophe hatte die hart gesottene Moderne Einzug gehalten. Da war für die Postromantik, wie sie zum Beispiel Victor Ullmann repräsentierte, kein Platz mehr. Die Härte des Lebens, die Härte des Überlebens nach dem Krieg verlangte andere Ausdrucksmittel. Junge Komponisten wie Hans Werner Henze trafen den Nerv dieser Zeit viel besser.

***Und die überlebenden Alten mussten ihre Kunstfertigkeit anderweitig unterbringen.***

So war es. Karol Rathaus, der noch vor der Nazizeit nach Amerika ging, wurde hierzulande vollkommen vergessen und überhaupt nicht mehr gespielt. Das verbitterte ihn unglaublich. Er sagte, dass, obwohl er alles überlebt hat und eigentlich in Amerika ein relativ angenehmes Leben führen konnte, er lediglich mit Filmmusik und solchen Sachen seinen Lebensunterhalt verdienen musste. Es machte ihn sehr unglücklich, dass ihn niemand mehr als »vollwertigen« Komponisten wahrnahm. Er arbeitete als Filmkomponist – wie auch Erwin Korngold. Auch der musste überleben. Die Auffassung, dass Korngolds Violinkonzert Filmmusik sei, teile ich im Übrigen überhaupt nicht. Das ist ein vollwertiges Violinkonzert! Aber wie man sieht: Die Filmmusik wirft ihre Schatten auf das gesamte sinfonische Werk.

***Zeichnen wir die Schicksale der Komponisten, die Sie jetzt spielen, noch einmal kurz nach. Schulhoff starb im KZ Wülzburg, Schul im KZ Theresienstadt, Laks überlebte Auschwitz, Rathaus emigrierte nach England und dann in die USA. Wie haben sich das Leid und das Erleben musikalisch niedergeschlagen – zum Beispiel bei Szymon Laks?***

Laks schrieb phänomenale Musik, vor dem Krieg wie auch nach dem Krieg. Die Cellosonate stammt aus dem Jahr 1937, die Violinwerke sind von 1935, aber auch von 1956, die Ballade ist aus den späten Vierziger Jahren. Natürlich schrieb er nach dem Krieg anders aufgrund seiner Erlebnisse. Jeder Mensch würde das so tun. Was mich bei Laks jedoch zutiefst erschüttert, ist die Tatsache, dass er nach dem Sechstagekrieg im Jahr 1967 aufgehört hat zu komponieren. Er war so schockiert, dass die Aggression gegen Israel so massiv ausfallen konnte und so viel Unterstützung – auch von Seiten der damaligen Sowjetunion – erhielt. Dass so etwas nach dem Holocaust möglich war, das hat ihn zum Verstummen gebracht. Er konnte einfach nicht mehr komponieren. In seinem Leben gab es keinen Platz mehr für die Musik. 1983 starb er.

***Nun gibt es neben den vier genannten Komponisten noch einen, den Sie an diesem Abend spielen, der aber augenscheinlich herausfällt: Felix Mendelssohn Bartholdy. Wie verirrt sich die Romantik in das wilde Berlin der Zwanziger Jahre?***

Im Mendelssohn-Jahr ist es interessant zu sehen, wie sich das Pianistische seiner Epoche weiter entwickelte. Mendelssohn hatte eine ganz andere Art von Virtuosität als die Komponisten des 20. Jahrhunderts. Es ist sehr spannend, sie gegenüberzustellen. Es ist auch insofern spannend, weil seine Fantasie op. 28, auch »Schottische Sonate« genannt, ein sehr modernes Werk ist, im Umgang mit der Form äußerst frei, eine dreisätzigige Fantasie, mit richtigen Improvisationselementen. Polystilistik, da sieht man die Entwicklung ins kommende Jahrhundert.

***Da wäre sicher noch der andere thematische Ansatz zu nennen, nämlich das »Verfemte«. Die Nationalsozialisten hatten mit Mendelssohn ihre Probleme, nicht wegen der Musik, sondern ganz profan ...***

... wegen seiner Herkunft. Eine völlig beliebige Entscheidung. Mendelssohns Vorfahren waren jüdischen Glaubens, jedoch trat er in jungen Jahren dem Protestantismus bei. Hermann Göring war es, der einmal sagte: »Wer Jude ist, bestimme ich«. Insofern drückt dieser Satz ganz genau aus, was die Beliebigkeit des Nazi-Regimes so erschreckend macht. Die Akte Johann Strauß (seine Großmutter war Jüdin) wurde dagegen bereinigt. Das wäre ja schrecklich gewesen, wenn man die schönen Walzer nicht mehr hätte spielen können.

*Das Interview führte Helge Birkelbach*