



Sendung vom 31.5.2010, 20.15 Uhr

Jos van Immerseel  
Dirigent und Pianist  
im Gespräch mit Hans-Jürgen Mende

- Mende:** Ganz herzlich willkommen zum alpha-Forum, meine Damen und Herren, heute mit einem Multifunktionsmusiker: Herzlich willkommen, Jos van Immerseel. Sie sind wirklich ein Multifunktionsmusiker, denn Sie sind Cembalist, Organist, Pianist, Gründer und Leiter eines Orchesters, Dirigent usw. Sie sind auch so etwas wie ein Musikarchäologe, denn Sie forschen über Musik und über musikalische Aufführungspraxis. Als ich gelesen habe, was Sie alles machen, habe ich mir gedacht: Dieser Mann hat aber gut zu tun.
- Immerseel:** Ja, ich langweile mich nicht. Aber wenn ich Ihre Aufzählung höre, dann denke ich mir, dass das noch gar nicht so übertrieben klingt. Johann Sebastian Bach war Organist, Cembalist, Klavichordspieler, Dirigent, Chordirigent, Komponist ...
- Mende:** ... und Vater vieler, vieler Kinder.
- Immerseel:** Ja, er war auch Vater von 20 Kindern, er hat auch noch Lateinstunden gegeben usw. Das heißt, er hatte tatsächlich noch mehr zu tun als ich.
- Mende:** Ich habe vergessen zu erwähnen, dass Sie auch noch Tasteninstrumente sammeln. Darüber werden wir später noch ausführlicher sprechen. Sie haben jedenfalls ein richtiges kleines Museum.
- Immerseel:** Nun, das Wort "Museum" höre ich in diesem Zusammenhang nicht so gerne, denn diese Instrumente sind schlicht und einfach mein Werkzeug. Das ist kein Museum, das man besuchen könnte, um sich diese Instrumente anzusehen. Nein, ich besitze sie, um mit ihnen zu arbeiten, um ganz einfach die Musik zu machen, wie sie eben auch gespielt werden kann.
- Mende:** Das Schwierigste in einer Sendung wie dieser ist immer, den Anfang zu finden, den Beginn des Gesprächs, damit es in Fluss kommt. Wie ist das bei einem Konzert? Ist auch dort der Anfang das Schwierigste?
- Immerseel:** Nein, weil man bei einem Konzert Musik spielt, die notiert ist, die vorgeschrieben ist. Das heißt, da muss man nicht erst nach einem Anfang suchen. Wenn man improvisiert, ist das vielleicht ein bisschen ähnlich.
- Mende:** Wenn Sie dirigieren, dann geben Sie ja einen Auftakt und dann geht es los. Ist das Stück, ist der Anfang des Stücks zumindest bei Ihnen in diesem Moment bereits fertig? Ist diese Klangvorstellung bereits im ersten Moment

vorhanden? Oder bildet sie sich erst mit den ersten Tönen, die dann kommen?

**Immerseel:** Nein, man muss selbstverständlich sehr gut vorbereitet sein. Der Moment des Anfangs ist einfach da und dann fängt man eben an. Ich habe nicht gerne Zeremonien um den Anfang herum oder wegen eines Auftritts. Manche Leute sagen vor einem Konzert: "Ich habe nur noch eine Viertelstunde bis zum Auftritt, ich muss mich jetzt konzentrieren!" Nein, man konzentriert sich dann, wenn man auf der Bühne steht. So ist das jedenfalls bei mir.

**Mende:** Proben Sie gerne oder dirigieren Sie abends lieber? Es gibt ja immer diese Unterscheidung zwischen dem Probendirigenten und dem Abenddirigenten.

**Immerseel:** Proben können sehr lustig sein mit meinem Orchester "Anima Eterna", denn das sind alles lustige Kollegen. Wir machen bei einer Probe auch immer viele Entdeckungen. Proben und Konzerte sind einfach unterschiedlich, auch das Dirigieren bei einem Konzert kann sehr angenehm sein. Wenn man spürt, dass das Publikum gespannt zuhört und konzentriert ist, wenn man in einem schönen Saal mit einer guten Akustik dirigiert, dann ist das auch sehr schön.

**Mende:** Aber Sie sehen das Publikum gar nicht, denn als Dirigent hat man doch das Publikum immer im Rücken.

**Immerseel:** Ja, schon, aber man fühlt es.

**Mende:** Sind das Wellen, Strahlen, Wärme, die Sie da fühlen?

**Immerseel:** Ich weiß nicht, was das ist, aber man fühlt es. Aber wenn ich sage, dass ich das Publikum spüre, dann ist das sehr allgemein gesprochen, denn nicht alle Leute im Publikum denken und fühlen in diesem Moment das Gleiche. Aber man bekommt doch einen Durchschnitt der Atmosphäre mit.

**Mende:** Wann merken Sie denn, dass das ein toller Abend wird, dass es so ist, wie es sein soll, dass da wirklich die "Luft brennt"?

**Immerseel:** Nun, man muss aufpassen und darf nicht zu viele Konzerte spielen. Wenn man darin also nicht übertreibt, dann ist jedes Konzert ein Fest.

**Mende:** Und das läuft dann auch immer gut, und zwar alleine schon deswegen, weil man das nur selten macht?

**Immerseel:** Man muss da wirklich eine Balance finden: Wenn man auf die Bühne kommt, darf man nicht zu lange nicht mehr gespielt haben, weil einem dann alles wieder fremd ist.

**Mende:** Das Konzert muss also für einen selbst ein Ereignis sein.

**Immerseel:** Ja, aber man darf eben auch kein Serienkonzertdirigent sein. Sie haben vorhin gesagt, dass ich viel beschäftigt bin. Das stimmt, aber ich bin mit jeweils sehr verschiedenen Sachen beschäftigt. Ich spiele nicht mehr als 60 Konzerte im Jahr. Das ist nicht viel.

**Mende:** Sie freuen sich also immer so richtig auf ein Konzert, auf den Abend, wenn es dann losgeht?

**Immerseel:** Ja, natürlich, weil das dann etwas Besonderes ist.

**Mende:** Und wie ist das hinterher, nach einem Konzert? Was ist das für ein Gefühl?

- Immerseel:** Das ist wie bei kleinen Kindern: Man kann nicht aufhören! Man muss dann mit seinen Kollegen noch ein bisschen sprechen und sich unterhalten usw.
- Mende:** Gibt es auch deshalb Zugaben, weil man als Musiker nicht aufhören kann?
- Immerseel:** Nein, ich selbst spiele nicht so gerne Zugaben. Denn für mich besteht das Konzert immer aus einem Programm: Das ist eine abgerundete Sache. Für einen Solisten mag das anders aussehen. Nach einem Klavierabend z. B. kann man selbstverständlich noch einige Stücke spielen, aber mit einem Orchester funktioniert das nicht so gut. Denn jeder Musiker denkt und fühlt sich nach dem Schlussakkord leer. Wenn das Konzert zu Ende ist, dann ist es zu Ende.
- Mende:** Können Sie sich auch vorstellen, Konzerte ohne Publikum zu spielen, also nur für sich und die Musiker? Oder gehört das Publikum immer mit dazu?
- Immerseel:** Es gehört insofern nicht zwingend dazu, weil wir bei einer Probe ebenso konzentriert sind.
- Mende:** Wie laufen denn Proben ab bei Ihnen? Früher gab es ja diese Dirigenten-Diktatoren, die mit einer völlig fertigen Partitur im Kopf in die erste Probe kamen. Erarbeiten Sie das demgegenüber erst gemeinsam mit Ihren Musikern?
- Immerseel:** Nein, die Partitur muss in meinem Kopf bereits komplett vorhanden sein, und zwar so gut wie möglich. Man muss das alles weitgehend im Kopf haben, bevor man anfängt. Aber dann arbeitet man eben doch zusammen. Die Musiker kommen ja ihrerseits auch mit einer fertigen Partitur im Kopf zu den Proben. Das ist nicht bei allen Orchestern so, aber bei uns im Orchester "Anima Eterna" ist das zumindest so. Die Musiker bei uns wissen drei Jahre im Voraus, wie das Programm aussieht. Sie bekommen drei Monate vor den Proben ihre Noten und studieren das alles dann perfekt ein. Es ist dann nur noch das Zusammenspielen, das geübt werden muss. Wir proben auch immer nur sehr wenig: zwei oder drei Tage und dann ist das fertig.
- Mende:** Sie haben Ihr Orchester "Anima Eterna" nun bereits mehrmals genannt. Das ist Ihr Orchester, das Sie 1987 gegründet haben. Ich habe mich immer gefragt, was dieser Name bedeutet. Erst jetzt in der Recherche für dieses Gespräch bin ich darauf gekommen, dass das eine Übersetzung Ihres Namens "Immerseel" ist. Wie kam es denn zu dieser Namensgebung?
- Immerseel:** Grammatikalisch ist das natürlich nicht richtig, das ist eher ein Witz. Aber die richtige Bedeutung des Namens "Anima Eterna" lautet "ewige Begeisterung". Und genau das verlange ich auch von meinen Kollegen. Wir müssen passioniert spielen, denn anders hat es keinen Zweck, sich mit Musik zu beschäftigen. Wir arbeiten auch nur mit Freelancern, mit Solisten: So wie ein Solist, der ein Konzert spielt, perfekt vorbereitet in die Probe kommt, sind das auch unsere Musiker. Und es ist auch so, dass die Nasen unserer Musiker alle in die gleiche Richtung stehen! Wir müssen also nicht erst viel diskutieren miteinander, um zu wissen, wohin wir wollen. Ich suche mir natürlich die Musiker auch aus, die ich haben möchte: Sie müssen eben beim Musizieren die Nase in der richtigen Richtung stehen haben! Mein Ideal besteht eben darin, dass man nicht erst lange diskutieren muss beim Musizieren, um Meinungsverschiedenheiten auszuräumen. Nein, ich möchte, dass wir selbstverständlich und natürlich miteinander musizieren.

Früher konnte ich das nämlich nicht machen, denn dafür hatte ich noch nicht die richtigen Kollegen gefunden. Langsam, langsam kam das dann aber doch so: Ich spiele im Duo mit Midori Seiler, im Klavierduo mit Claire Chevallier. In letzter Zeit begleite ich auf dem Klavier auch noch einen Mann, den Sie sicherlich kennen, nämlich den Bariton Thomas E. Bauer, der aus dieser Gegend hier stammt. Wir beide haben z. B. die "Winterreise" von Schubert aufgenommen: Die Probe hat genau so lange gedauert wie das Stück, d. h. wir haben das einmal durchgespielt und das war's.

**Mende:** Sie sind eher ein stiller Mensch, wie Sie hier im Gespräch wirken. Können Sie denn beim Proben auch mal so richtig wütend werden?

**Immerseel:** Nein.

**Mende:** Denn es gibt ja Dirigenten, die bei der Probe zuerst einmal derartige "Pflöcke" einschlagen.

**Immerseel:** Das hilft nichts. Das ist nicht nur schlecht für die Atmosphäre im Orchester, das ist auch schlecht für einen selbst, für die eigene Gesundheit. Und Leute, die zugeschrien werden, hören nicht, was man sagt!

**Mende:** Würden Sie denn gerne auch mal schreien oder haben Sie dieses Bedürfnis gar nicht?

**Immerseel:** Nein, dieses Bedürfnis habe ich gar nicht. Früher habe ich allerdings sehr wohl Orchester dirigiert, bei denen ich dieses Bedürfnis durchaus verspürt habe. Das war dann jeweils der Moment, wo ich gemerkt habe, dass ich das nicht weiter machen muss.

**Mende:** Das sind institutionelle Orchester, wie sie genannt werden. Ihr Orchester "Anima Eterna" besteht jedoch nur aus Musikern, die freiwillig kommen, d. h. das sind Menschen, die spielen wollen, die mit Ihnen spielen wollen und die nicht deswegen im Orchester sitzen, weil sie der Dienstplan nun gerade so eingeteilt hat.

**Immerseel:** Das Orchester ist rein privat und niemand ist angestellt. Sie kommen alle wie Solisten zusammen und spielen mit Herz und Überzeugung.

**Mende:** Ihr Orchester spielt in der "Tradition" – denn so kann man das mittlerweile bereits nennen – der historischen Aufführungspraxis. Können Sie kurz erklären, was damit gemeint ist?

**Immerseel:** Nun, das ist natürlich ein sehr komplizierter Begriff. Ich will es mal mit einer Analogie versuchen. Wenn man ein Bild, eine Skulptur betrachtet, wenn man Literatur liest, dann ist dieses Werk, wenn das wirklich ein geniales Stück, ein Meisterstück ist, von einer Person gemacht worden, die wirklich alle Parameter genau kannte und bestimmt hat. Wenn man diese Parameter ändert, dann wird dieses Werk meistens weniger interessant. Nehmen wir als Beispiel eine Malerei aus dem 16. Jahrhundert: Sie ist über die Jahre hinweg verstaubt und dunkel geworden, d. h. man sieht die Farben nicht mehr richtig und das Bild kann auch leicht beschädigt sein. Diese Malerei kann man also erst dann wieder richtig genießen, wenn sie restauriert wurde – und dann auf perfekte Art ausgestellt wird, d. h. mit dem richtigen Licht, im richtigen Rahmen usw. Bei der Musik ist das genauso. Der kleine Unterschied ist nur, dass Musik kein Objekt ist: Musik wird lebendig gespielt. Was das genau heißt, erkläre ich später. Wir Musiker versuchen jedenfalls zu verstehen, was der Komponist gemeint hat und

warum er es so gemeint hat. Wir halten uns aber nicht sklavenartig daran, weil er das so und nicht anders geschrieben hat. Warum nicht? Weil der Komponist meistens schon tot ist und wir nun einmal keine Qualitätskontrolle haben. Wenn man jedoch der ursprünglichen Intention des Komponisten nahe kommt, dann wird es wahrscheinlich interessanter und schöner. Es wird dann auch eine neue Erfahrung, dieses Musikstück kennenzulernen. Was machen wir also? Wir bereiten die Partitur sehr gründlich vor, versuchen alle Fragen zu beantworten und betreiben auch Forschung in den Sekundärquellen. Wir verwenden auch die Instrumente, die der Komponist damals gekannt hat, denn genau für diese Instrumente hatte der Komponist ja sein Werk geschrieben. Wir untersuchen jedenfalls, was typisch ist für diese Instrumente. Das können alte Instrumente sein, das können aber auch neue Instrumente sein, d. h. neu gebaute, aber so nahe wie möglich an den alten orientiert. Wir suchen z. B. aus, welche Saiten bei den Geigen am besten passen usw.

**Mende:** Nehmen wir doch mal die Streicher als Beispiel. Was hat sich da verändert? Die Geige, die Violine sieht ja auf den ersten Blick heute immer noch genauso aus wie früher auf den alten Bildern. Nur ein Fachmann erkennt da einen Unterschied.

**Immerseel:** Innerlich gibt es bei der Geige heute andere Verbindungen. Bei der Barockgeige z. B. ist die Position des Halses anders als bei den späteren Geigen vom 19. Jahrhundert an. Aber das Allerwichtigste ist der Steg, der meistens nicht fest mit dem Instrument verbunden, sondern separat gebaut ist: Wie dick ist er, welche Größenverhältnisse hat er, welches Holz wurde genommen usw.? Sehr wichtig sind selbstverständlich die Saiten. Man hat ja noch bis in die 50er Jahre des 20. Jahrhunderts hinein auf Darmsaiten gespielt.

**Mende:** Bis in die 50er Jahre?

**Immerseel:** Ja, sicher. Mein Vater war Laienmusiker und spielte nie auf etwas anderem als auf Darmsaiten. Dass das etwas Besonderes, etwas Altes ist, war ihm nicht bewusst, denn für ihn war das ganz normal. Im Radio hörte er dann eines Tages die Ankündigung einer Konzertaufnahme mit dem "Concentus Musicus" aus Wien: Dieses Orchester werde von einem Nikolaus Harnoncourt dirigiert und spiele – und das sei wirklich schockierend – auf Darmsaiten. Mein Vater hat daraufhin nur gesagt: "Wieso? Was ist daran schockierend? Auf was sollen sie denn sonst spielen?"

**Mende:** "Schockierend" ist ein schönes Stichwort. Sie haben ja vorhin selbst diesen Vergleich zwischen der Musik und der Malerei gezogen. Ich kann mich noch gut an die Reaktion der Leute erinnern, als vor etlichen Jahren das restaurierte "Jüngste Gericht" von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle zum ersten Mal wieder gezeigt wurde. Die meisten Leute sagten damals: "Das ist ja so bunt! Das sieht doch völlig anders aus als vorher!" Das heißt, es kann schon recht überraschend sein, wie ein Stück klingt, wenn man sich mit der Partitur entsprechend beschäftigt hat, also mit dem, was der Komponist wirklich geschrieben hat, und mit der Spielweise und den Instrumenten, für die er damals geschrieben hat.

**Immerseel:** Wenn man es sehr gewohnt ist, ein Musikstück auf eine bestimmte Art zu hören, dann bekommt man in der Tat vermutlich Probleme, wenn man dieses Stück zum ersten Mal in der "restaurierten" Fassung zu hören

bekommt. Aber ich habe zu diesem Thema etwas ganz Wichtiges noch nicht gesagt: Wir machen das alles als Vorbereitung, aber wenn wir auf die Bühne kommen, dann müssen wir Musiker sein, dann müssen wir uns ganz auf die "Performance" konzentrieren. Und dann denken wir auch nicht mehr an all diese Sachen, d. h. dann muss das bereits alles komplett verarbeitet sein.

**Mende:** Dann muss man "brennen" als Musiker.

**Immerseel:** Ja, es muss also klar sein, dass wir nicht irgendwelche anachronistischen Sachen machen. Aber es ist möglich, dass uns dann die Inspiration dabei hilft, noch ein bisschen besser zu spielen. Auf der Bühne selbst ändern wir niemals mehr etwas an der Form, das ist klar. Aber es kann doch sein, dass ein Klang noch schöner ist als in der Probe, dass ein Ausdruck kräftiger ist usw. Das muss auch so sein, denn im anderen Fall wäre das Archäologie und keine Musik.

**Mende:** Die verschiedenen Instrumente haben sich ja ganz unterschiedlich entwickelt. Die Streicher haben z. B. keine so großen Entwicklungen durchgemacht wie das Blech. Ein Horn, wie es Beethoven oder Mozart gekannt hat, sah völlig anders aus als ein heutiges Horn: Es hatte noch keine Ventile, die Tonveränderungen wurden mit der Hand im Schalltrichter erzeugt. Das moderne Horn verfügt demgegenüber jedoch über Ventile und klingt daher u. U. auch anders als ein altes. Ich denke, das große Problem muss doch darin bestehen, herauszubekommen, wie damals in einem Orchester die Balance ausgesehen hat. Die Streicher waren wohl etwas leiser, weil man mit Darmsaiten spielte, während die Blechbläser vielleicht etwas schärfer waren.

**Immerseel:** Eine gute Darmsaite klingt nicht leiser als eine Metallsaite. Alles kommt darauf an, wie man das spielt, über welche Bogentechnik man verfügt. Es ist wirklich überraschend, was man dabei alles erleben kann. Wir spielen z. B. die "Symphonie fantastique" mit neun ersten Geigen: nur mit neun und nicht mehr. Alle neun spielen mit Darmsaiten. Ohne dass sie forcieren müssten, sind sie doch in perfektem Verhältnis zu diesen starken Blechbläsern, also den Trompeten, den Hörnern usw.

**Mende:** Wie kommt das? Ich habe mir neulich von Ihrem Orchester den "Bolero" von Ravel angehört, was ja ein Stück aus dem 20. Jahrhundert ist. Ihr Orchester ist bei diesem berühmten Stück verschwindend klein im Vergleich zur üblichen Aufführungspraxis heute. Ich dachte mir, dass das bestimmt ganz reizend klingt, dass das aber nie so wuchtig werden kann, wie man es kennt. Aber diese Aufnahme war erstaunlich klangvoll. Wie kommt das? Denn ein Chor mit 100 Leuten ist doch normalerweise lauter als ein Chor mit meinetwegen 12 Leuten.

**Immerseel:** Nein, das stimmt nicht, aber das ist ein komplexes Thema. Wenn man mit einem Chor arbeitet, der nur 12 Sänger hat, dann braucht man dabei 12 wirklich erstklassige Sänger. Dieselbe Qualität von Sängern findet man nicht, wenn man einen Chor zusammenstellen will mit 100 Sängern. Denn die wirklich guten Sänger sind nicht daran interessiert, in so einer Masse zu verschwinden. Die Qualität nimmt also automatisch ab, wenn der Chor größer wird.

**Mende:** Sie arbeiten also mit 12 Solisten anstatt mit 100 Laiensängern.

- Immerseel:** Genau. Und das funktioniert fantastisch, weil das alles nämlich eine Frage der Energie ist. Wir haben vor einiger Zeit mal die 9. Sinfonie von Beethoven mit nur 24 Leuten gemacht: Aber das waren alles erstklassige Sänger. Da kommt eine Energie zustande, die ist unwahrscheinlich.
- Mende:** Mit nur 24 Sängern die 9. von Beethoven?
- Immerseel:** Ja.
- Mende:** Man kann sich das nur schwer vorstellen, weil dieses Stück ja meistens wie meinetwegen die 8. Sinfonie von Mahler mit gleich mehreren Chören gleichzeitig gespielt und gesungen wird.
- Immerseel:** Die Begriffe "klein" und "groß" sind in diesem Zusammenhang wirklich sehr relativ. Wenn man zu Hause ein Fest macht und 24 Leute einlädt, dann sind das viele Leute, wenn man nicht gerade in einem Palast wohnt.
- Mende:** Vor allem in der Küche wird es dann meistens eng.
- Immerseel:** Ja, genau, in so einer Küche wird es dann voll. Wenn man Ravel mit 70 Leuten spielt, dann sind das sehr viele. Natürlich sind 100 Leute mehr als 70 Leute, aber 70 Leute sind nicht wenige, sind keine kleine Besetzung.
- Mende:** Gehen Sie denn auch in die großen Säle? Sind die großen, modernen Säle für solche kleineren Besetzungen geeignet?
- Immerseel:** Ich habe in Japan in einem Saal mit 3500 Plätzen Cembalo gespielt. Und das war herrlich.
- Mende:** Sie haben dort ganz allein Cembalo gespielt?
- Immerseel:** Ja, aber dieser Saal ist auch wirklich fantastisch.
- Mende:** Gibt es Säle, von denen Sie sagen, dass Sie da nicht spielen, weil deren Akustik für Ihre Art von Musik nicht geeignet ist?
- Immerseel:** Ja, das stimmt. Es gibt schlussendlich nicht so viele Säle mit einer für uns geeigneten Akustik. Aber wenn es ein wirklich sehr guter Saal ist, dann kann man sehr viele verschiedene Arten von Musik auch mit nur wenigen Leuten machen. Man macht in sehr großen, aber sehr guten Sälen ja z. B. auch Liederabende. Denken Sie nur einmal an die Auftritte von Fischer-Dieskau: Da singt Fischer-Dieskau, nur begleitet von einem Klavier, in einem Saal mit mehr als 2000 Leuten. Das empfindet man als ganz normal. Aber ein Orchester mit 70 Leuten sollte dann zu klein sein? Das heißt, wir haben in unserem Kopf Modelle, die nicht hinterfragt worden sind, die nicht überprüft sind, die aus einer falschen Tradition stammen.
- Mende:** Es gibt ja auch Leute, die sagen, dieser Versuch, etwas zu rekonstruieren, nämlich den Klang oder die Idee des Komponisten, sei Kokolores, weil das Drumherum heute anders ist. Die Menschen heute seien Düsenlärm gewöhnt, haben im Auto ein Radio etc. und hören daher ganz anders als die Menschen im 18. oder 19. Jahrhundert.
- Immerseel:** Das stimmt, das ist das Problem.
- Mende:** Es gibt daher Leute, die sagen, dass dieser Versuch zwar sehr nett und interessant sei, aber er gehe doch an diesem musikalischen Ereignis, das man überbringen möchte, vorbei. Denn die Menschen, die das heute hören, sind nun einmal andere als in früherer Zeit.

**Immerseel:** Dann müsste man eigentlich auch den Dom in München abreißen und ihn durch ein Parkhaus ersetzen. Ist es das, was Sie meinen?

**Mende:** Ich würde das bestimmt nicht fordern wollen. Aber Sie kennen solche Gegenargumente sicherlich.

**Immerseel:** Ja, selbstverständlich.

**Mende:** Dieser Versuch sei schön und gut, aber man würde das ja ohnehin nur bis zu einem bestimmten Prozentsatz schaffen. Wenn Sie wirklich Idealbedingungen haben mit Ihrem Orchester "Anima Eterna", zu wie viel Prozent bekommen Sie denn den Klang hin, den meinetwegen Beethoven oder Mozart im Ohr hatten?

**Immerseel:** Das kann man natürlich nicht sagen, aber ich glaube schon, dass wir das sehr weitgehend hinbekommen. Wenn man ein entsprechendes Instrument, das auch richtig ausgestattet ist, mit der richtigen Technik spielt, dann klingt das eben auch in einer für dieses Instrument spezifischen Art und Weise. Es ist nicht möglich, das grundsätzlich zu ändern. Also kommt man der Vorstellung des Komponisten schon automatisch sehr nahe. Natürlich gibt es auch da noch Unterschiede, weil es früher z. B. verschiedene Schulen gegeben hat: Es gibt meinetwegen den französischen Stil und einen deutschen Stil, eine Orgel zu spielen. Ich finde es gut, dass wir bei "Anima" alle Nationalitäten vertreten haben. Die Leute bei uns kommen also von überall her. Die beschränkende Einstellung von irgendwelchen Schulen ist damit aufgehoben. Man versucht, sich gegenseitig zu verstehen und sich nahe zu kommen. Natürlich sind die Menschen von heute anders als die Menschen früher. Beethoven kannte selbstverständlich noch keinen CD-Player usw. Wir sind zwar verschieden, aber wir sind auch alle immer noch Menschen. Es ist daher möglich, Musik aus dem 18. oder 19. Jahrhundert in ihrer Originalform zu hören und sie ganz zu genießen – und zwar auch dann, wenn wir selbst nicht aus dem 19. Jahrhundert stammen. Aber dann habe ich doch eine Gegenfrage: Wenn man sagt, Beethoven in Originalgestalt sei nicht interessant für uns, weil wir im Jahr 2010 leben, dann frage ich, warum die Leute, die so etwas behaupten, eine Beethovensinfonie nicht mit elektronischen Instrumenten hören wollen, also z. B. mit Synthesizer.

**Mende:** Das gab es auch schon. Aber es hatte keinen langfristigen Erfolg, hat die Menschen nicht 200 Jahre lang begeistert.

**Immerseel:** Das stimmt, denn man akzeptiert das nicht, man akzeptiert ein Beethoven-Klavierkonzert nicht auf einem Clavinova von Yamaha. Und das, obwohl das genau das richtige Instrument von heute wäre. Man sagt, heute gebe es im Gegensatz zu früher so sehr viel mehr Lärm. Aber denken Sie nur einmal daran, wie laut es in einer Stadt wie Wien im 18. Jahrhundert gewesen ist. Da gab es Hunderte von Kutschen, mit noch sehr viel mehr Pferden, die alle mit ihren Eisenhufen auf dem Kopfsteinpflaster der Straßen und Gassen trampelten. Das ergab einen ungeheuren Lärm. Und eine Orgel, meinetwegen eine Schnitger-Orgel aus dem 17. Jahrhundert, macht einen unglaublichen Lärm. Es ist also nicht so, dass früher alles still gewesen wäre, während heute alles laut sei, dass früher alles langsamer gewesen und heute alles schneller und hektisch sei. Nein, solche Aussagen sind ein bisschen zu einfach.



**Mende:** Ich stimme Ihnen zu und gebe mich geschlagen. Kommen wir noch einmal auf Sie selbst zurück. Sie haben schon erzählt, dass Ihr Vater Geige gespielt hat. Er war aber kein professioneller Geiger. Gab es denn bei Ihnen Berufsmusiker, Künstler in der Familie?

**Immerseel:** Es gab Maler, aber keine professionellen Musiker.

**Mende:** War es für Sie in Ihrer Kindheit normal, dass ein Mensch Musik macht? Mir hat neulich ein Cellist erzählt, dass sein Vater Cello und seine Mutter Klavier gespielt habe und dass er deswegen als Kind lange Zeit gedacht hat, dass ein Mensch, genauso, wie er hüpf und springt und lacht und weint, eben auch Musik macht. Denn das Musikmachen war für ihn etwas ganz Normales.

**Immerseel:** Ja, das gehörte auch bei uns mit dazu. Meine Mutter hat Klavier gespielt und deswegen wollte ich das eines Tages auch spielen. Ich wollte dieses "Ding" eben auch mal ausprobieren: So habe ich angefangen.

**Mende:** Und dann haben Sie Klavier und Orgel studiert und Cembalo und dann haben Sie das Dirigieren gelernt. Als ich das las, dachte ich mir, ob Sie sich einfach nicht entscheiden konnten? Meistens ist es doch so, dass sich bei vielen Musikern schon sehr früh herauskristallisiert, bei welchem Instrument sie sich zu Hause fühlen.

**Immerseel:** Ich hatte einfach verschiedene Perioden in meinem Leben. Mit dem Klavier habe ich angefangen, dann kam die Orgel hinzu; ich spielte einige Jahre lang sehr intensiv und viel Orgel, und zwar auf vielen verschiedenen Instrumenten. Dann habe ich das Dirigieren gelernt bei Daniel Sternefeld, einem Schüler von Igor Markevitch. Das war eine sehr harte und strenge Schule, aber ich bin froh, dass ich das gemacht habe. Danach habe ich auch verschiedene Orchester dirigiert. Das ging aber nicht sehr lange, denn das waren damals diese "Beamten"-Orchester, die mir nicht sehr viel Freude gemacht haben. In der Zwischenzeit hatte ich immer weniger und weniger Orgel gespielt und mehr und mehr Cembalo. Klavier spielte ich zu dieser Zeit nur noch sehr wenig. Nach einiger Zeit habe ich dann aber die historischen Klaviere entdeckt und ich begann, wieder mehr Klavier zu spielen. Heute spiele ich fast keine Orgel mehr und nur noch sehr wenig Cembalo. Also, ich entscheide mich doch immer wieder.

**Mende:** Aber immer noch nicht wirklich.

**Immerseel:** Nicht zu 100 Prozent, das stimmt. Aber sollte es nicht möglich sein, montags Fisch und Gemüse zu essen und am Dienstag und Mittwoch Fleisch? Das muss doch möglich sein.

**Mende:** Eigentlich ist das ja eine alte Tradition, denn die Komponisten haben früher bis auf wenige – Berlioz ist da so eine Ausnahme – alle sehr gut sehr viele Instrumente spielen können. Mozart war ein genialer Geiger und hervorragender Pianist. Sie stehen hier also in einer guten und langen Tradition. Mit wem fühlen Sie sich denn am meisten verwandt von diesen großen Komponisten, die Sie aufführen? Gibt es da einen, der Ihnen besonders nahe am Herzen ist?

**Immerseel:** Ja, das gibt es.

**Mende:** Verraten Sie uns, wer das ist?

**Immerseel:** Dürfen das auch zwei sein?

**Mende:** Ja, bitte.

**Immerseel:** Das sind Schubert und Debussy.

**Mende:** Das erstaunt mich jetzt ein bisschen, denn die historische Aufführungspraxis bezog sich ursprünglich auf Komponisten, auf Musik der Renaissance und des Barock. Warum also Schubert und Debussy?

**Immerseel:** Weil ich glaube, dass ich deren Musik wirklich verstehe. Wenn ich improvisiere, wenn ich also ohne Programm spiele, dann komme ich bei Schubert oder Debussy heraus. Das ist einfach eine musikalische Sprache, die ich gut zu verstehen glaube.

**Mende:** Gibt es denn eine Verbindung zwischen den beiden?

**Immerseel:** Nein.

**Mende:** Nahezu jeder große Pianist, jeder große Dirigent, der zwar nicht ins Alter kommt, aber doch älter wird, landet scheinbar zwangsläufig bei Schubert.

**Immerseel:** Das ist wiederum merkwürdig, denn Schubert ist ja sehr jung gestorben.

**Mende:** Woran liegt das?

**Immerseel:** Ich denke, um Schubert zu verstehen, braucht man viel Zeit, denn er verblüfft einen nicht, er ist nicht demonstrativ, sondern man muss ihn entdecken. Eine Möglichkeit, ihn zu entdecken, besteht z. B. darin, das über seine Vokalmusik zu tun.

**Mende:** Also über seine Lieder.

**Immerseel:** Ja, z. B. über seine Lieder. Debussy ist ebenfalls sehr "geschlossen". Aber wenn man erst einmal den richtigen Schlüssel gefunden hat, dann ist er sehr zugänglich. Ich habe übrigens im Nachhinein festgestellt, dass meine erste Aufnahme auf dem Hammerflügel aus dem Jahr 1977 eine Schubert-Aufnahme gewesen ist. Meine erste Aufnahme auf einem späteren Flügel, einem Érard-Flügel, vor 30 Jahren war ein Stück von Debussy.

**Mende:** Das Erstaunliche in Bezug auf "Anima Eterna" ist, dass Sie dort heute ein Repertoire spielen, von dem man bisher gar keine Notwendigkeit gesehen hat, es historisch aufzuführen. Bei der Barockmusik ist das nachvollziehbar, denn da waren die Umbrüche bei den Instrumenten und den Orchestern seit damals doch sehr groß. Ansonsten aber sagt man doch immer: "Die Orchestertradition, die wir heute im 21. Jahrhundert haben, stammt eigentlich aus der Zeit Mitte bis Ende des 19. Jahrhunderts!"

**Immerseel:** Das ist eben nicht wahr.

**Mende:** Es gibt also auch bei jüngerer Musik derart große Unterschiede, dass es sich lohnt, sie historisch aufzuführen. Nehmen wir als Beispiel noch einmal den "Bolero" von Ravel. Dieses Stück ist noch nicht einmal 100 Jahre alt, aber Sie sagen, dass es Sinn hat, ihn historisch aufzuführen.

**Immerseel:** Es genügt ja schon, Aufnahmen aus dieser Zeit zu hören, um die großen Unterschiede zu erkennen. Daher ist die Behauptung, dass unsere Orchestertradition aus dem 19. Jahrhundert stammt, dass das moderne Orchester von heute bereits bei Beethoven vorhanden gewesen sei, absolut nicht wahr. Die Instrumente waren damals total anders, die Aufführungs-

und Spielpraxis war eine total andere als heute. Auch die Größe der Orchester war total anders. Aber es gab damals schon ein Orchester mit einer ersten Geige, einer zweiten Geige, mit Holzbläsern, mit Blechbläsern, mit einer Pauke usw. Auf dem Papier sieht es also so aus, als gebe es seit damals das uns heute bekannte moderne Orchester. Aber zu behaupten, dass sich seit damals nichts mehr verändert hätte, ist natürlich total falsch.

**Mende:** Was hat sich denn z. B. im Hinblick auf das Stück "Symphonie fantastique" Hector Berlioz geändert, das Sie mit Ihrem Orchester vor Kurzem aufgenommen haben? Was hat sich bei diesem Stück geändert in der Aufführungspraxis im Laufe der letzten Jahrzehnte?

**Immerseel:** Wenn man in den 60er Jahren Radio gehört hat, dann konnte man sofort sagen, ob es sich um ein französisches, ein deutsches, ein englisches oder amerikanisches Orchester handelte. Das konnte man immer sofort sagen. Später konnte man z. B. auch recht schnell erkennen, dass es sich um ein asiatisches Orchester handelte. Heute spielen jedoch viele Orchester im gleichen Stil. Sie denken vielleicht selbst noch, dass sie sich von anderen unterscheiden, aber in Wirklichkeit sind die Unterschiede sehr, sehr klein geworden, denn auch die Orchester sind wie alle anderen Dinge auch standardisiert worden. Einerseits ist das eine arme Situation, weil die Verschiedenheit nicht vorhanden ist, andererseits ist das eine interessante Situation, wenn man sich überlegt, dass das "Bach Collegium Japan" aus Tokio von Masaaki Suzuki die Bachkantaten so spielt, dass das absolut nicht japanisch klingt. Nein, das klingt einfach so, wie Bach klingen soll.

**Mende:** Auch wenn sie singen, hört man bei ihnen erstaunlicherweise keinen Dialekt heraus.

**Immerseel:** Ja, das stimmt. Damals jedoch konnte man die Unterschiede noch hören, während es heute z. B. kein Orchester mehr gibt, das französische Musik mit französischen Instrumenten spielt. Aber genau so wurden damals die Stücke meinetwegen von Berlioz gespielt.

**Mende:** Das heißt, Sie haben bei diesen Berlioz-Aufnahmen versucht, ein französisches Orchester des 19. Jahrhunderts zu rekonstruieren.

**Immerseel:** Ja, das haben wir versucht. Wir haben das mit Instrumenten gemacht, die heute eigentlich nicht mehr vorkommen wie z. B. mit dem Basson, dem französischen Fagott. Dieses Fagott klingt völlig anders als das deutsche Fagott. Wir versuchen das immer so zu machen, und wenn wir z. B. Beethoven spielen, möchte ich am liebsten ein Wiener Instrumentarium haben und kein deutsches, aber für Mendelssohn verwenden wir selbstverständlich deutsche Instrumente. Das ist alles sehr logisch und klingt dann auch sehr logisch.

**Mende:** Das heißt, jeder, der bei Ihnen in "Anima Eterna" spielt, muss etwa so viele Instrumente besitzen, wie Sie an Tasteninstrumenten bei sich zu Hause haben. Er muss z. B. ein Wiener Horn haben, eines aus Frankreich usw.

**Immerseel:** Ja, das stimmt, ein frühes, ein späteres Horn usw. usf. Mein Klarinettist hat 17, 18 Instrumente.

**Mende:** Sie reisen immer mit Ihren Instrumenten. Wie viele Instrumente haben Sie denn jetzt insgesamt?

**Immerseel:** 17.

- Mende:** Sie haben Cembali und auch modernere Flügel und besitzen dazwischen eben auch diesen Hammerflügel, der sozusagen der Vorläufer des modernen Flügels ist.
- Immerseel:** Nein, das ist kein Vorläufer.
- Mende:** Warum?
- Immerseel:** Er konnte selbst laufen. (lacht) Ich habe ein schönes kleines Klavichord und zwei Cembali, jeweils ein deutsches und ein italienisches Modell. Dann besitze ich einige Flügel, also einen Wiener Flügel, zwei neue und zwei Originalinstrumente. Ich habe einen Bechstein-Flügel aus dem Jahr 1870, aber auch viele französische Flügel wie z. B. fünf Érards usw. Das jüngste Instrument ist aber nicht mein Flügel von 1897, sondern eine Konzertorgel von Hammond aus Chicago aus dem Jahr 1958. Denn auch dafür ist Musik geschrieben worden. Aber diese Orgel nehme ich auf Reisen nicht mit.
- Mende:** Das klingt sehr spannend. Wenn Sie auf Reisen gehen mit Ihren Kollegen vom Orchester, ist dann immer schon ganz klar, welche Instrumente gebraucht werden? Das heißt, das Programm bestimmt, welche Instrumente mitgenommen werden müssen? Wie wählen Sie das aus?
- Immerseel:** Wenn ich ein Programm mache, dann denke ich genau darüber nach, welche Instrumente ich dafür brauche. Diese Instrumente reisen dann auch wirklich mit. Für die schweren Instrumente haben wir einen Lasten-Roboter. Unsere Musik ist ja, wenn man so sagen kann, nicht modernisiert – aber unsere Transportvorrichtungen sind höchst modern. Dieser elektronische Roboter kann die Instrumente auch auf Treppen bis 90 Grad Steigung transportieren.
- Mende:** Der Roboter trägt dann die Instrumente in die jeweiligen Musiksäle hinein. Es wäre aber auch schrecklich, wenn diesen kostbaren Instrumenten etwas passieren würde.
- Immerseel:** Da kann nichts passieren, das ist ein absolut sicheres System.
- Mende:** Sie sind in Antwerpen geboren und leben dort auch.
- Immerseel:** Ja, im Moment noch, denn im nächsten Monat ziehe ich um auf's Land: in eine sehr schöne Gegend zwischen Brügge und dem Meer. Dort ist es ganz ruhig und wunderschön.
- Mende:** Noch ist es dort ruhig, noch wohnt dort kein Musiker. Denn es wird ja laut werden, wenn Sie dort wohnen.
- Immerseel:** Nein, nein, das ist alles sehr gut isoliert, damit niemand gestört wird. Es gibt dort z. B. keinen Flugzeuglärm und auch keinen anderen Lärm.
- Mende:** Mir ist aufgefallen, dass Philippe Herreweghe und René Jacobs ebenfalls aus dieser Gegend Belgiens kommen, aus der Sie stammen. Wie kommt es, dass drei so berühmte und bedeutende Musiker, die sich im Wesentlichen mit der historischen Aufführungspraxis von Musik beschäftigen, ausgerechnet aus dieser Gegend kommen?
- Immerseel:** Wir kommen nicht nur aus der gleichen Ecke, sondern wir sind auch noch alle annähernd gleich alt.
- Mende:** Ihr Altersunterschied beträgt erstaunlicherweise gerade mal ein Jahr.

- Immerseel:** Ja, das stimmt. Aber ich hatte das selbst gar nicht gemerkt. Es war dann ein japanischer Agent, der das bemerkt hat. Es gehört noch ein vierter Musiker mit dazu, nämlich Paul van Nevel vom "Huelgas Ensemble": Auch er entstammt der gleichen Generation. In Belgien hat man sich auch schon vor unserer Geburt sehr viel mit alter Musik beschäftigt. Das ist allerdings nicht so bekannt, denn – ich weiß, dass ich jetzt etwas "Gefährliches" sage – die belgischen Musiker waren damals einfach nicht so kommerziell eingestellt wie z. B. die holländischen, die überall sehr laut sehr präsent waren. Wir Belgier haben das immer etwas ruhiger angepackt.
- Mende:** Gesetzt den Fall, Sie kommen in den Himmel und treffen dort auf all die Komponisten, deren Musik Sie in Ihrem Leben gespielt haben. Welchen Musiker würden Sie ansprechen und zu ihm sagen: "Sag mal, was hast du eigentlich davon gehalten, was ich mit deinen Kompositionen gemacht habe?" Wen würden Sie da gerne persönlich sprechen können?
- Immerseel:** Ich würde natürlich mit Schubert anfangen. Mit Beethoven wäre die Kommunikation wahrscheinlich etwas schwieriger.
- Mende:** Mit ihm müsste man wohl sehr laut sprechen.
- Immerseel:** Ja, das stimmt. Aber man sollte vielleicht erwähnen, dass Beethoven gemäß den Aufzeichnungen seines berühmten Schülers Czerny nur einen kleinen Teil seiner ganz späten Kompositionen unter den Bedingungen absoluter Taubheit komponiert hat. Denn bis ungefähr 1819 hat Beethoven sehr gut gehört, wie Czerny schreibt. Er hat auch bis dahin noch unterrichtet. Das heißt, das Ganze ist doch ein bisschen romantisiert worden. Sicher ist aber auch, dass er bereits von 1803 an unter Ohrenscherzen gelitten hat. Aber er hat von dieser Zeit an noch sehr lange sehr gut gehört. Diese Idee, dass Beethoven viele, viele Jahre lang stocktaub gewesen wäre, ist nur ein romantisierendes Bild, das so gar nicht stimmt.
- Mende:** Es wäre ihm jedenfalls zu gönnen, dass er dort oben im Himmel inzwischen wieder gut hört – und dass er daher auch hören kann, wie gut Ihr Orchester seine Werke spielt. Denn Sie haben ja alle Sinfonien von ihm auf CD aufgenommen. Jos van Immerseel, herzlichen Dank, wir sind am Ende unserer Sendung angelangt. Ich wünsche Ihnen alles Gute und ich sage Ihnen, meine Damen und Herren, natürlich auch ein herzliches Dankeschön für Ihr Interesse.