

Die schweizerisch - niederländische Komponistin und Geigerin besitzt eine ausgeprägt persönliche Handschrift. Ihre vielfarbig schillernde Musik wird weltweit aufgeführt und fasziniert als kluge, nach allen Seiten offene Fusion zeitgenössischer Klänge mit Volksmusik oder asiatischen Traditionen. Den Interpreten und ihren Instrumenten gegenüber erweist sie Respekt und die unterschiedlichen stilistischen Einflüsse haben sie eine eigenständige Tonsprache finden lassen, in der klangliche Feinheiten und zeitlich raffinierte Gestaltungen zu Wärme verströmenden, beinahe naturhaft wirkenden Stücken entwickelt werden.

Als charismatische Geigerin findet Helena Winkelmann einen ungemein direkten Kontakt zum Publikum. Das Interpretieren steht für sie gleichwertig neben dem Komponieren und der Kontakt mit den Meisterwerken der Vergangenheit ist ihr eine Quelle grosser Inspiration. Als künstlerische Leiterin der Camerata Variabile ist Kammermusik ihr ein grosses Anliegen und neben dem klassischen Repertoire hat sie zahlreiche neue Kompositionen erstmals zu Gehör gebracht.

Auch zur Schweizer Volksmusik hat sie ein inniges Verhältnis, das in vielen ihrer Kompositionen hörbar wird.

Alles, was sie als Geigerin spielt oder als Komponistin schreibt, sprüht vor Lust, Freude, Phantasie (...) Hier ist im besten Sinn eine Musikantin am Werk, tief verwurzelt in der Musik, die aus dem Volk kommt und die die Menschen wirklich erreicht. Und sie ist atemberaubend vielseitig - schreibt Chorwerke, vertont Haikus und Zaubersprüche, schreckt vor Streichquartetten so wenig zurück wie vor Alphörnern und Schlagzeuggewittern. Ihrer Musik kann man folgen, sie ist lebendig, fröhlich, nachdenklich, sie ist vielseitig, ernst, heiter, witzig und immer von tiefer Menschlichkeit und Lebensfreude durchdrungen.

(Elke Heidenreich)

Mehr

(HW im Gespräch mit Florian Schär, classicpoint, 2021)

Sie stammen aus einer Musikerfamilie und haben mit 5 Jahren den ersten Violin-Unterricht erhalten. Wie erinnern Sie sich an diese Anfänge?

Interessanterweise war mein erstes Objekt musikalischer Begierde nicht die Geige. Als ich drei Jahre alt war, wollte ich unbedingt Trompete spielen – ich habe besonders den strahlenden Klang der hohen Bachtrompeten geliebt, den ich bei Kantaten hörte. Meine Eltern haben mir aber dann zuerst nur eine Blockflöte gegeben.

Als ich später dem grossen Trompeter Reinhold Friedrich von dieser, meiner frühkindlichen Frustration erzählte, lachte er und sagte: «Als Kind wollte ich auf den Mond fliegen – und meine Eltern haben mir eine Leiter in den Garten gestellt.»

Das waren also die bescheidenen Anfänge.

Genauso wichtig wie die Barockmusik im Haus meiner Eltern (mein Vater ist Flötist und Flötenbauer, meine Mutter Cembalistin) war aber der Einfluss meiner Grosseltern. Mein Grossvater mütterlicherseits war Architekt, begeisterter Geigenamateur und (zusammen mit meiner Grossmutter) ein Groupie des grossen russischen Geigers David Oistrakh. Sie sind ihm durch ganz Europa nachgereist und noch als er mit über achtzig Jahren im Altersheim war, begann Grossvater zu weinen, wenn ich ihm von Oistrakh erzählte. Es müssen die schönsten Momente seines Lebens gewesen sein.

Erst vor kurzem erfuhr ich, dass mein früh verstorbener Grossvater väterlicherseits auch Geige gespielt hat. Er war ein holländischer Journalist und Kriegskorrespondent.

Als Sie in New York Geige studiert haben, war das auch der Start für Ihre Komponistenkarriere. Wie sind Sie zum Komponieren gekommen?

Ich wusste immer, dass da neben dem Geigen noch etwas anderes sein würde, das mir mehr Möglichkeiten geben würde, kreativ zu sein. Zuerst waren es Comics und Karikaturen, dann Gedichte – doch das waren nur Aus- und Umwege, weil ich ziemlich lange die musiktheoretischen Grundlagen, die es zum Komponieren brauchte, einfach noch nicht hatte.

Ich habe zwar seit frühester Kindheit improvisiert, da ich das Glück hatte, mit Edwin Villiger einen Geigenlehrer zu haben, der nach der Kodaly-Schule unterrichtete, wo das Improvisieren selbstverständlich dazu gehört. Doch die Notation von Musik war mir unendlich mühselig.

Nach meinem Studium in Luzern und dann meinem Zwischenjahr in New York änderte sich das aber, da ich endlich die nötigen musiktheoretischen Informationen besass. New York war besonders wichtig, da diese Stadt einen jungen Geist hat, in der alle nach dem Neuen und Aufregenden suchen und Scheitern keine Schande ist. Man steht einfach wieder auf und macht weiter. Ich fühlte mich dort viel weniger vorbelastet durch die grossen kompositorischen Vorbilder des alten Europas, und so konnte ich dort wirklich mit dem Komponieren beginnen. Ich habe dort viel Zeit in den Jazzclubs verbracht und noch heute ist meine Musik rhythmisch und harmonisch davon beeinflusst. Ich erinnere mich immer noch an einen wunderbaren Vorfall in der Untergrundbahn. Ich sass da mit meiner Geige und ein junger Afroamerikaner setzte sich neben mich. Er fragte: "What have you got here?" Ich: "My violin." Er: "You study music?" Ich: "Yes". Er lachte und sagte: "That's great. You got to give it all you got." Dieser kurze Dialog motiviert mich noch heute. Ich gebe der Musik alles, was ich habe.

Sie haben viele Kompositionsaufträge erhalten. Bekommen Sie da jeweils freie Hand oder werden bereits im Vorfeld Wünsche von den Auftraggebern angebracht?

Der häufigste Wunsch betrifft eine bestimmte Dauer. Oder es gibt die Notwendigkeit einer bestimmten Besetzung.

Manchmal frage ich auch einen Interpreten oder eine Interpretin, was ihre Fantasien seien und was für Stück sie möchten. Meistens aber beobachte ich einfach meine Auftraggeber/innen bis ich weiss, was sie besonders gut können, was ihre charakterlichen Eigenheiten sind und wo ihre Stärken in Ausdruck und Technik liegen. Schon Dante sagte an einer Stelle seines Hauptwerks, der Divina Commedia, dass er, wenn er den Leuten etwas mitteilen wolle, das Kleid nach dem Stoff schneidert. Das heisst, er passt sich in Stil und Inhalt dem Empfänger seiner Rede an. Dass dies auch meine Einstellung beim Komponieren ist, ist mir keine Einschränkung, es ist eine Freiheit - es gibt meiner Imagination eine Richtung. Und wenn ich für Interpreten schreibe, für die ich eine grosse Verehrung habe, dann geht das Erfinden so leicht, dass ich kaum nachkomme mit notieren. Deshalb hatte ich während dem Lockdown sehr grosse Mühe mit dem Komponieren. Alle meinten, dass wir Komponisten es ja gut hätten, weil wir einfach weiterarbeiten konnten. Aber zumindest in meinem Fall ging es gar nicht. Mir fehlte die Begegnung mit dem Genie meiner Musiker allzu sehr.

Mittlerweile werden Ihre Werke auf der ganzen Welt gespielt. Welches ist Ihr persönliches Lieblingswerk von Ihren Eigenkompositionen und warum?

Wahrscheinlich Canto 33, das grosse Vokalwerk über den letzten Gesang des Paradieses aus der Divina Commedia von Dante.

Ich habe darin versucht, mit 18 solistischen Stimmen und drei Instrumenten das Ende von Dantes grosser Reise durch Hölle, Purgatorium und Paradies zu vertonen und mit der Musik in Bereiche vorzudringen, wo die Sprache nicht mehr ausreicht (wie Dante es mehrmals in diesem Canto selbst beklagt). Den ersten Teil des einstündigen Werks schrieb ich noch während meines Studiums - sehr inspiriert und mit einem rechten Anteil Naivität was die Grösse der Aufgabe betraf. Die damals geschriebenen Teile des «Canto 33» sind von grosser Kraft - doch ich konnte den letzten Drittel des Textes nicht beenden.

Damals dachte ich, dass mir einfach dieser Teil christlicher Mystik und mittelalterlicher Philosophie zu unvertraut ist um ihn vertonen zu können. Doch wahrscheinlich fehlte es mir einfach noch an Lebenserfahrung.

Dante hat das Paradies auch erst erreicht, nachdem er durch Hölle und Purgatorium gegangen ist - dies nicht, weil er sich das Paradies verdienen musste, sondern weil ihm die GANZE Erfahrung gegeben sein sollte. Und als der grosse Entdecker, der er war, war dies wohl auch sein grösster, eigener Wunsch.

Es dauerte sieben Jahre, nachdem ich 2007 den ersten Teil an meinem Diplom mit jungen Sängerinnen und Sängern der Musikakademie Basel aufgeführt hatte, bis ich Canto 33 vollenden konnte. Und diese Jahre waren mir in vieler Hinsicht Hölle und Purgatorium zu gleich und ich habe viel gelernt darüber, was es heisst, als Mensch ganz unten durch zu müssen.

Diese Erfahrungen bestärkten mich in meiner schon früh gefassten Überzeugung, dass Leben und Komponieren untrennbar verwoben sind. Wenn ich am Schreiben bin, informiert mich alles, was mir während dieser Zeit geschieht über das Stück - wohin es will, was es sagen soll. Und wiederum bestimmt das Stück aber auch, was in dieser Zeit in meinem Leben passiert. Es sind erstaunliche Synchronizitäten.

Deswegen ist mir das Konzept des Zufalls sehr fremd und wenn mir jemand sagt, dass alles bezugslos und ohne Zusammenhang geschieht, dann ist das für mich aufgrund meiner eigenen Erfahrungen nicht nachvollziehbar.

Das traf ganz besonders auf ein anderes meiner Hauptwerke zu: «Das Allmachtsrohr», ein Musiktheater mit Texten von Adolf Wölfli, das ich für Steamboat Switzerland und ein kleines Schauspielensemble geschrieben habe.

Wie entsteht bei Ihnen eine Komposition?

Meistens ist da am Anfang ein aussermusikalisches Thema. Wenn ich mir über dieses klar geworden bin, dann gehe ich sehr oft mit einem kleinen Notizbuch spazieren und schreibe alle Motive auf, die mir in den Sinn kommen. Ohne Selbstkritik – wie ein Kind. Zuhause setze ich mich dann ans Klavier und fange an, diese Motive zu harmonisieren. Dann schaue ich mir diese kleinen Persönlichkeiten an und überlege, was ihre Stärken sind. Manche bringen einen Aufruf zum Aufbruch, andere eignen sich für langsame, lange Entwicklungen, manche sind Unruhestifter, andere grosse Tröster. Je nach ihren Eigenheiten weiss ich, wo sie im dramaturgischen Gefüge einer Komposition ihre Funktion wahrnehmen können und ich setze sie dort ein. Manchmal sind sie für das dramaturgische Gefüge sogar bestimmend. Die Instrumentation ergibt sich meist von selbst. Ich muss nie lange darüber nachdenken. Meine langjährige Orchestererfahrung sagt mir fast immer, wie ich die Instrumente kombinieren kann. Nur wenn ich für Blasmusiken schreiben muss, fehlt mir die Erfahrung und ich muss Rat einholen.

Was zeichnet ein gutes Werk in Ihren Augen aus?

Die Beziehungen der verwendeten Elemente zueinander. Für mich ist der erste Satz eines Haydn Streichquartetts unendlich viel komplexer (und damit meine ich reicher) wie ein Stück von Ferneyhough. Man kann natürlich sagen, dass die Anzahl der verwendeten Elemente und ihre Art die Komplexität einer Musik bestimmt. Doch wenn diese nicht mehr in einen Bezug zueinander gesetzt werden können, dann ist das Resultat in Klang und Entwicklung ein trauriges Grau. Wie oft habe ich bei der eigenen Arbeit beobachtet: Wenn ich komplexe Beziehungen will, dann muss ich die Elemente reduzieren und einfachere Bausteine verwenden. Oft heisst das, dass dann die Oberfläche nicht einmal so komplex aussieht.

Als aussermusikalische Parallele dazu könnte man nehmen: Die Beziehungen in einer Familie sind unendlich viel reicher und anfälliger für Dramen wie das anonyme Zusammenleben des Kollektivs einer Grossstadt. Und sie sind deswegen für eine Reflektion der menschlichen Natur in Kunst und Psychologie viel interessanter.

Ein weiterer Faktor einer grossen Komposition ist für mich, dass die verwendeten Ausdrucksmittel mit dem Kern der Aussage übereinstimmen und letztere dem Hörer direkt und sinnlich verständlich machen können. Das setzt aber voraus, dass es diesen Kern überhaupt gibt.

Es entspricht durchaus unserem Zeitgeist, dass wir mehr über die Form nachdenken, als über die Aussage. Es ist – etwas provokativ formuliert – ein Laufstegdenken. Wir beschreiben die Beinlänge einer Schönheitskönigin, den Umfang ihres Busens auf den Zentimeter genau – aber wir fragen nicht mehr, was das Mysterium, das unaussprechliche Charisma dieser Frau, ausmacht. Wie anders fühlen sich die Atmosphären einer Marlene Dietrich und einer Marilyn Monroe an!? Vielleicht kann nur ein genialer Regisseur oder Dichter das darstellen.

Ich habe einmal eine gute Lehre erhalten, als ich – damals noch etwas jünger – eine Nacht in Londoner Bussen verbrachte, weil ich kein Geld für ein Hotel hatte. Ich sass mit einem Typ mittleren Alters von irgendeiner karibischen Insel zusammen. Wir redeten. Ich sagte, dass ich Musikerin sei. Er erwiderte: Every music needs a message. What is your message? Er fing an zu singen. Einfach so im Bus. Er war sturzbetrunken – aber er sang mit grandioser Stimme. Und seine Frage war eine gute Frage. An einer Musikakademie wird einem diese kaum gestellt. Es geht dort hauptsächlich um objektive Quantitäten, weil eine Akademie dem wissenschaftlichen Denken verpflichtet ist. Aber eigentlich ist das eine traurige Reduktion des tatsächlichen Wirkungskreises der Musik.

Als ich 2018 in New York das Roehrich Museum besuchte, sah ich, wie er in einer Darstellung Religion, Musik und Wissenschaft als drei Kreise zeichnet. Für mich überlagern sich diese teilweise: Manche Aspekte der Musik sind wissenschaftlich erfassbar, andere religiös motiviert – doch manche Aspekte sind nur ihr allein eigen.

Sie haben auch Konzerte in Altersheimen, Gefängnissen, Blindenschulen und Rehabilitationszentren gespielt. Wie war das für Sie? Können Sie uns davon erzählen?

Das waren sehr wichtige Erlebnisse. Ich gehörte damals zu den Musiker/innen der Organisation Pro Musicis die von einem Franziskanerpriester namens Père Merlet vor über 50 Jahren in Paris gegründet worden war. Er war Organist und erhielt eines Tages die Berufung, junge Musiker, die am Anfang ihres Weges standen mit Menschen in Kontakt zu bringen, die normalerweise nie klassische Musik hören konnten. So haben wir jeweils ein Konzert in einem wichtigen Saal wie Carnegie's Weill Recital Hall oder Salle Cortot spielen dürfen – jedoch immer in Kombination mit zwei Konzerten in sozialen Einrichtungen.

Ich kann mich an ein Konzert im Centre Phénix in New York erinnern. Es war eine Entzugsanstalt für Drogenabhängige. Wir spielten für etwa 150 Menschen, schwer bewacht. Nebst einer Brahms und einer Beethoven Sonate spielten wir auch ein neues Werk für Violine und Klavier von mir. Es hiess «Vom Berg gefallen» und war einer Kollegin gewidmet, die in den Bergen verunfallt war. Ich fragte unsere Zuhörenden – ohne den Titel zu nennen, worum es ihrer Ansicht nach in diesem Stück geht. Und sie haben es tatsächlich herausgefunden. Die Leute dort gehörten sicher zu den

sensibelsten und aufmerksamsten Hörerinnen und Hörern, für die ich jemals gespielt habe. Auch für Menschen mit physischer und geistiger Behinderung habe ich immer sehr gerne Musik gemacht. Bei einem Konzert in einem Gefängnis in Marseille war ich etwas besorgt – doch auch das ging gut und ich hatte einen guten Austausch mit dem Sozialarbeiter dort, der ein grosser Menschenfreund ist und den Insassen jeden Tag, ohne sie zu verurteilen, gegenübertritt.

Was sind Ihre nächsten Ziele und Projekte?

Ich arbeite im Moment an einem Solostück für eine koreanische Haegeum-Spielerin. Es ist ein Instrument, das dem Chinesischen Erhu sehr ähnlich ist. Ich mag den Klang und das grosse Ausdrucksspektrum dieses Instruments. Ich habe mich schon in einem früheren Werk für das Asian Art Ensemble in Berlin dieser wunderbaren alten Musikkultur gewidmet. Für den März 2022 werde ich ein Stück für grösseres Ensemble schreiben, das Jazzmusiker mit Spezialisten für Alte Musik zusammenbringt: MINIMAL MINIMA. Dann kommt mein Trompetenkonzert ICAROS.

Was für Leidenschaften haben Sie neben der Musik?

Ich hätte wahrscheinlich Philosophie oder Psychologie studiert, wenn ich nicht Musikerin geworden wäre. Vielleicht habe ich das in gewisser Weise auch getan – aber nicht auf dem akademischen Weg. Ostasiatische Kulturen haben mich von Anfang an interessiert. Meine erste Begegnung mit dem tibetischen Buddhismus hatte ich mit dreizehn Jahren, dann kam Zazen dazu, ich machte für eine Weile Aikido, wechselte aber dann wegen der Verletzungsgefahr zu Qi Gong. All dies um eine der Grundlagen unserer Kunst – die Bewegung – besser zu verstehen: Warum können manche grosse Dirigenten mit einer Geste den gefühlten Zeitfluss verlangsamen? Warum ist die rhythmische Pulsation mancher grossen Interpreten so bezaubernd?

Ich fragte mich auch, wie es möglich ist, als Interpret wirklich im Dienst des Werkes zu stehen und wie zwischen den Interpreten und den Zuhörenden ein Raum entstehen kann, in dem eine wirkliche Begegnung stattfinden kann.

Das alles sind Fragen, die nicht alleine auf dem Gebiet der Musik zu beantworten sind.

2008 kam ich in Berührung mit den Medizinlehren der Lakota (ein Stamm der amerikanischen Ureinwohner) und lernte während fünf Jahren bei einem Lehrer in England. Dann erweiterte ich dieses Studium noch mit einem Diplom für Hypnose, da mich der westliche Ansatz interessierte, wenn es um Grenzbereiche des Bewusstseins geht.

Ich wollte mehr über die Ursprünge der Musik wissen, ich fragte mich, wie die grösste Intensität einer Performance erreichbar ist und ich versuchte zu verstehen, woher deren magische Qualität kommt, für die schon eine Trommel und ein Pfeifchen reicht.

Wenn die amerikanischen Ureinwohner eine Trommel in die Hand nehmen wissen sie, dass sie damit eine Realität ins Leben rufen können und legen sich deswegen Rechenschaft darüber ab, was ihr innerer Zustand ist, während sie spielen. Sie kehren an den Punkt zurück, wo der Klang tatsächlich die Welt neu erschafft.

Dagegen antwortete ein berühmter Geigenkollege aus demselben Land auf die Frage, was er während dem Spielen denke. Wie viel er mit dem Konzert verdient, was er danach essen wird... Ein grosser Unterschied, nicht?

Solchen Ideen in Ruhe nachzugehen ist nicht ganz einfach, weil heute vieles so laut und kommerziell geworden ist. Immer auf der Suche nach dem noch härteren Kick sein – und nicht spüren wollen, wie leer alles geworden ist - das ist ein Spiel, bei dem die klassische Musik nicht mitspielen kann und darf.

Ich denke jedoch, dass auch in der Entwicklung der neuen klassischen Musik manches nicht ideal gelaufen ist und dass es durchaus einen Grund gibt, warum sie heute oft ihr Publikum suchen muss.

Wir haben aber die Chance, sie in jedem Augenblick neu zu entdecken, sie neu zu erfinden und ich glaube persönlich immer noch daran, dass das Publikum erkennt, wenn jemand auf der Bühne etwas Wertvolles gibt.

Ich sehe auch bei vielen jungen Kollegen, dass dies ein echtes Anliegen für sie ist. Das gibt mir Hoffnung.

(HW im Gespräch mit Florian Schär, classicpoint, 2021)