

Der Freigeist

Der Norweger **Henning Kraggerud** ist einer der eigenwilligsten Köpfe der klassischen Musikszene.

Von Arnt Cobbers

Leute wie er sind selten geworden: Henning Kraggerud (sprich Krággerü) spielt Geige und Bratsche, komponiert, unterrichtet (in seiner Heimatstadt Oslo und in Manchester) und leitet ein Kammerorchester (das Arctic Philharmonic Chamber Orchestra in Tromsø). Und alles mit Erfolg: Seine Aufnahmen (bei Naxos und Simax) werden bestens rezensiert, für seine Mozart-Konzerte hat er 2017 einen ECHO Klassik bekommen. Er hat das Violinkonzert von Johann Halvorsen wiederentdeckt, mit seinem Ein-Stunden-Werk „Equinox“ einen großen Erfolg gelandet und mit Vilde Frang bereits eine berühmte Schülerin vorzuweisen. Dabei ist der freundliche, jugenhaft wirkende Mann gerade mal 44 Jahre alt. Aber er brennt für seine Sache. Im Gespräch ist er kaum zu bremsen, weil ihm auf meine wenigen Fragen immer neue Argumente und Geschichten einfallen. In der einen Stunde, die wir zusammensaßen, kam viel mehr Stoff zusammen, als hier untergebracht werden kann.

Herr Kraggerud, sind Sie vor allem Geiger oder Komponist?

Ich glaube an einen ganzheitlichen Ansatz in der Musik. Bis vielleicht 1920/30 war es für Musiker das Normalste der Welt, zu spielen, zu komponieren und zu unterrichten. Schauen Sie sich an, was Mozart für eine Erziehung erhalten hat, er bekam Unterricht in Singen, Tanzen, Fechten, Improvisation und spielte verschiedene Instrumente. Heute verengen wir uns auf ein Spezialistentum, bis hin zu dem Punkt, dass sich Sinfonieorchester nicht mehr an Barockmusik trauen – ich halte das für verkehrt.

Viele Musiker sagen, man müsse sich spezialisieren, weil die Anforderungen so hoch sind.

Wer stellt die Anforderungen? Mein Eindruck ist, dass das Publikum ein Konzert anders erlebt als viele Kritiker. Letztens war ich mit einem Filmemacher im Kino. Hinterher war ich wirklich enthusiastisch, aber er sprach nur darüber, wo was in der Kameraführung falsch

war und was an technischen Details man hätte besser machen können. Mir war das gar nicht aufgefallen, mich hatte die Geschichte gepackt. So ist es auch in der Musik: Es geht um den Inhalt, um die Geschichte, die ein Stück erzählt, nicht um die technische Perfektion. Darauf haben wir uns zu sehr fokussiert, finde ich. Vor allem verglichen mit anderen Künsten: Im Theater nimmt man Shakespeare oft nur noch als Material, das ist sicherlich das andere Extrem. Aber wir klassische Musiker müssen jedes einzelne Detail ganz exakt spielen, wie es der Komponist aufgeschrieben hat. Und die Komponisten schreiben immer mehr Informationen in die Partitur hinein. Stellen Sie sich vor, Sie schreiben ein Theaterstück und geben den Schauspielern vor: Zwischen diesen beiden Wörtern lassen Sie anderthalb Sekunden Pause, dann wenden Sie sich halb nach rechts, senken Ihre Stimme ein wenig zum nächsten Wort usw. – darüber geht unweigerlich der Inhalt verloren. Von Brahms wird erzählt, dass er viele Dinge spielte, die nicht in der Partitur stehen,



und als man ihn fragte, warum er das nicht notiert habe, sagte er: Ich möchte es nicht jedes Mal exakt gleich haben. Gute Musiker fühlen, wie es sein muss, schlechte Musiker werden die Angaben missverstehen, sagte er. Wenn Sie sich die großen alten Aufnahmen von Furtwängler und anderen anhören: Das ist nicht technisch perfekt, aber es ist großartige Musik. Wenn der klassischen Musikwelt eine Gefahr droht, dann vom Inhalt, vom Aussagegehalt und nicht vom technischen Niveau her.

Wir reden nicht übers Falsch-Spielen, ich will keinen Freibrief ausstellen für wenig üben. Sondern es geht darum, ob man bereit ist, Risiken einzugehen. Wenn ich zehn Aufnahmen einer Beethoven-Sonate anhöre, dann ist da in einer Aufnahme plötzlich etwas, was mich begeistert.

Und das ist fast nie die technische Präzision. Technisch sind die alle mehr oder weniger perfekt.

Ich habe mal eine Jazz-CD mit Bugge Wesseltoft aufgenommen, norwegische Volkslieder. Nach einem Stück sagte der Produzent: Das war schön. Ich sagte: Wir waren an einer Stelle nicht ganz zusammen. – Stimmt, sagte er, aber es ist schön so. Lasst es so, so wirkt es natür-

Ritardando davor mache ich nur, wenn ich mich danach fühle. – Welche Informationen muss ein Notentext liefern? Zu Brahms' Zeit war es selbstverständlich, dass man ein Ritardando machen konnte. Und Selbstverständlichkeiten musste man nicht notieren. Gucken wir heute in die Noten, sagen wir: Da steht nichts, also dürfen wir auch kein Ritardando machen!

„In keiner Sprache der Welt ‚bekommt‘ man die Freiheit. Man ‚nimmt‘ sie sich.“

Und wenn etwas notiert ist?

Einer meiner Hel-den, Ysaye, hat seine Solosonaten unglaublich detailliert

notiert. Aber er hat noch eine Information hinzugefügt: „Ich beabsichtige etwas mit jeder Angabe und bitte Sie, alles genau zu überdenken, bevor Sie es anders spielen.“ Er sagt also: Schauen Sie es sich genau an und denken Sie darüber nach. Aber Sie dürfen es auch anders machen!

Im Beethoven-Duo für Viola und Cello gibt es keine dynamischen Angaben, weil er die Partitur nicht fertiggestellt hat. Beethoven hat nämlich immer zuerst die Noten geschrieben und hinterher Bögen, Dynamik etc. eingefügt. Das heißt, er hat seine Interpretation hineingeschrieben. Heißt das, das ist für ihn die einzig mögliche Interpretation?

Spielt es für Sie eine Rolle, ob Beethoven mit Ihrer Interpretation einverstanden wäre?

Das lässt sich ja nicht mehr herausfinden. Der norwegische Autor Jens Bjørneboe hat gesagt: In keiner Sprache der Welt „bekommt“ man die Freiheit. Man „nimmt“ sie sich. Wenn man Freiheit will, darf man nicht warten, dass man sie von jemandem bekommt. Ich habe die Grieg-Sonate über 100 Mal aufgeführt, ich habe das Manuskript studiert und die Sekundärliteratur und die Anmerkungen. Da steht ein Crescendo, und das spiele ich normalerweise auch. Aber plötzlich im Konzert fühle ich, ich sollte ein Diminuendo machen. Soll ich dann die Inspiration ausschalten? Soll ich sagen: Ich darf das nicht entscheiden, weil es Griegs Werk ist? Das wäre doch unehrlich mir selbst gegenüber. Ich habe mich so intensiv mit dem Werk

Aktuelle CDs

Between the Seasons. Vivaldi: Concerti op. 8 „Die vier Jahreszeiten“; **Kraggerud:** Preghiera, The Last Leaf u.a.; Henning Kraggerud, Arctic Philharmonic Chamber Orchestra (2016); Simax

Mozart: Violinkonzerte Nr. 3-5; Henning Kraggerud, Norwegian Chamber Orchestra (2015); Naxos

lich. So war es früher auch in der klassischen Musik. Ein Freund von Brahms hatte ein Zeichen eingeführt, mit dem man anzeigt, dass die Töne eines Akkordes exakt gleichzeitig angeschlagen werden sollen. Das war ein spezieller Effekt! Brahms hat das Zeichen kaum oder gar nicht benutzt, die meisten Akkorde sollten also mit kleinen Verzögerungen oder arpeggiert gespielt werden. Cembalospieler machen das heute noch so, weil das die Musik interessanter macht. Vielen Dirigenten ist es heute das wichtigste Ziel, dass alles vertikal exakt übereinander ist. Mir dagegen geht es um die Geschichte hinter den Noten und um ein organisches Fühlen des Tempos. Ich weiß: Wenn ich die Musiker meines Orchesters überzeuge und wir gemeinsam fühlen, dann sind wir auch zusammen – aber anders. Es geht um den Sinn einer Phrase. Viele Barockorchester spielen so, die sind zusammen, aber auf eine andere Weise als viele Sinfonieorchester.

Mein Kollege sagt oft: Das klingt vielleicht schön, aber es ist nicht das, was in den Noten steht.

Dann erzählen Sie ihm diese Geschichte: Brahms hat eine seiner Sinfonien geprobt, einer seiner Schüler war da und schrieb ihm hinterher einen Brief: An einer Stelle haben Sie das Tempo beträchtlich angezogen und dann ein großes Ritardando gemacht. Danach steht in den Noten: poco ritardando. Warum haben Sie das eine notiert und das andere nicht? Und Brahms antwortete: Das Poco Ritardando soll jedes Mal gemacht werden. Das Accelerando und



beschäftigt, ich versuche mein Bestes zu geben im Konzert, und wenn sich in der Inspiration des Moments etwas richtig anfühlt, dann folge ich dem Impuls. Und wenn ich mir Griegs Aufnahmen anhöre: Er spielt oft nicht das, was er notiert hat. Das ist bei vielen Komponisten so. Für mich sind die Anmerkungen in den Noten Hinweise und Vorschläge, um dem näherzukommen, was in einem Stück liegt. Man muss sich damit intensiv auseinandersetzen, aber wenn man einmal im Stück drin ist und es sein Eigenleben zu führen beginnt, dann wäre es dumm, es nicht zu einem Teil von einem selbst werden zu lassen. Und nochmal: Die Freiheiten, die ich mir nehme, sind so gut wie nichts im Vergleich zu dem, was Regisseure mit Shakespeare oder Ibsen machen. Es ist doch in keiner Weise radikal, was ich tue.

Oder das Thema Metronomzahlen: Die meisten Komponisten haben das Metronom gehasst, als es aufkam – auch wenn Roger Norrington das nicht wahrhaben will. Ich mag seine Interpretationen, ich finde sie frisch und spannend, aber ich glaube nicht, dass man die Stücke jemals so gespielt hat.

Wenn wir aufgeregt sind, geht unser Puls schneller. Das hat Auswirkungen auf unser Tempogefühl. Und wenn es in einer Sinfonie dramatisch wird, wäre es nur natürlich, das Tempo etwas anzuziehen. Furtwängler hat es so gemacht, heute macht man es nicht mehr so. Was „historisch korrekt“ war, wird man nie mehr herausfinden.

Ich studiere die Noten, ich nehme mir viel Zeit und gucke, welche Möglichkeiten im Notentext liegen. Und wenn ich es dann spiele, wie ich es am liebsten mag in dem Moment, dann ist es richtig. Daran glaube ich. Ich muss mich selbst als oberste Instanz nehmen und nicht eine vermeintlich objektive historische Korrektheit.

In der Alte-Musik-Szene macht man heute vieles anders als früher, wo man auch schon von der „Wahrheit“ überzeugt war. Es gibt viele großartige Aufführungen und weniger gute Aufführungen. Und ich glaube nicht, dass die großartigen Aufführungen immer die „historisch korrektesten“ sind. Ich finde die Alte-Musik-Bewegung fantastisch, weil sie neuen Schwung und neue

Ideen gebracht hat. Aber ist es wirklich die Frage, ob etwas „richtig“ oder „falsch“ ist? Beethoven war ein Mann, der sich seine Freiheiten genommen hat. Er hat Napoleon verehrt, aber als er gemerkt hat, was Napoleon wirklich für ein Mensch war, hat er sich komplett abgewendet. Beethoven war ein Mann mit tiefen Emotionen.

Aus seinen Briefen weiß man, dass Beethoven der Fluss in seiner Musik ganz wichtig war. Es gibt bei ihm oft crescendo und dann piano. Heute wird unterrichtet: crescendo, dann subito piano. Mir hat das nie gefallen. Und es widerspricht dem, was in seinen Briefen steht. Diese Crescendos und Pianos könnten auch ganz anders gemeint sein. Denn wo stehen die Crescendos? Und was passiert, wenn man sie aus den Noten nimmt? Zu Mozarts Zeiten war es normal, die Phrase auf ein bestimmtes Ziel hin zu entwickeln und den Endpunkt zu betonen. Vielleicht wollte Beethoven genau das nicht – und hat deshalb da, wo man normalerweise betonen würde, ein Piano vorgeschrieben. Wie hätte er das anders notieren sollen?

Ysaye schreibt in einem Brief: Wie wir alle wissen, geschehen Tempo- und dynamische Änderungen selten da, wo sie in den Noten geschrieben sind. Das ärgert mich oft: Musiker folgen ganz abrupt den Anmerkungen, es klingt nicht organisch. Warum haben Komponisten subito forte in die Noten geschrieben? Weil das ein spezieller Effekt war! Heute wird alles subito gespielt.

Es gibt so viele Beispiele: Beethoven und Mendelssohn schreiben manchmal: *Sempre forte*. Da steht: *forte, forte, forte* und plötzlich *sempre forte*. Warum? Heute spielt man meist ein Dauer-Forte. Aber vielleicht war jeweils ein lokales Forte gemeint, das für eine Weile neue Energie gibt, dann passiert etwas anderes, und dann kommt das nächste Forte als neuer Impuls. Und zum Schluss erst ein durchgehendes Forte.

Je mehr ich lese, desto mehr fühle ich mich bestätigt darin, dass ich mir als Interpret Freiheiten nehmen darf. Ich habe zum Beispiel schon früh den letzten Satz des Brahms-Konzerts schneller gespielt als üblich. Und ein deutscher Dirigent sagte mir: Nein, nein, nein, das ist *non troppo*, das muss langsam sein. Ich hatte



Foto: Robert Romik

damals keine Argumente dagegen. Jetzt weiß ich mehr: In seiner Violinschule hat Joseph Joachim notiert, in welchem Tempo er den Satz spielt – so schnell, wie ich es immer für richtig gehalten habe. Joachim war derjenige, der Brahms dazu gebracht hat, aus dem Vivace ein Vivace non troppo zu machen. Warum? Weil es zu Joachims und Brahms' Zeiten Virtuosen wie Wieniawski gab, für die ein Vivace bedeutete: so schnell wie möglich. Ich bin froh, dass ich das herausgefunden habe. Denn wenn ich den Dirigenten jetzt mit Joachim komme, sagen sie: Ah, so ist das, das wusste ich nicht. Dann machen wir es schneller. Aber ich spiele den Satz schnell, weil ich es so viel besser finde – nicht wegen Joachim.

Ich werde bald das Tschaikowsky-Konzert aufnehmen, und zwar mit ziemlich schnellen Tempi. Tschaikowsky hat es zunächst in einer Fassung für Violine und Klavier veröffentlicht. Und

Ich versuche mit meinen Studenten zu improvisieren und ermutige alle, die es wollen, zu komponieren. Dann guckt man anders auf die Noten. Ich sage ihnen: Guckt Euch alle Details genau an, aber dann müsst Ihr es so machen, dass es Euch gefällt. Und ich sage ihnen: Beginnt mit dem Studium der Noten, ohne Instrument. Macht Euch vertraut mit den Harmonien, bekommt ein Gefühl für die Melodien in Eurem Kopf, das Stück wächst in Euch, und dann folgt Euren Interessen. Ein gutes Stück lässt sich nicht nur auf eine Weise interpretieren. Fragt Euch: Was steckt für mich in dem Stück? Wie kann ich mich ausdrücken durch das Stück? Dann wird es zu Eurer Musik. Aber wenn Ihr anfangt mit den Fingersätzen, der Intonation, mit dem Metronom – das ist der absolut falsche Weg. Weil man dann mit der Oberfläche anfängt. Ich mache viel Bach mit meinen Studenten. Bach hat seinen

natürlich finde ich auch Gleichgesinnte. Mit Stéphane Denève habe ich vier Stunden über dem Violinkonzert von Max Bruch gesessen – seitdem sind wir Freunde. Es gibt Dirigenten, die wollen einen nur zehn Minuten vor der Probe sehen. Die haben vielleicht andere Qualitäten. Dann läuft das Konzert nicht so, wie ich mir das wünsche. Aber es kann trotzdem toll werden, wenn der Dirigent und ich in verschiedene Richtungen ziehen. Aber meist ist es doch so, dass wenig Kommunikation zu weniger aufregenden Konzerten führt.

Ich habe einmal Tschaikowskys Violinkonzert mit Manfred Honeck in Manchester beim Hallé-Orchester gemacht. Wir haben fünfeinhalb Stunden am Violinkonzert gearbeitet. Jeden Takt haben wir durchgesprochen. Dann kam ich am Dienstagmorgen zur Probe und merkte, die Musiker haben ihn gehasst. Er hat stur versucht, seine Sicht umzusetzen.

da fehlen fast all diese piu lento, tempo moderato usw. Die kamen erst viel später in der Orchesterfassung hinzu – nachdem allen Geigern das Stück zu schwer war. Als hätte Tschaikowsky gedacht: Ich muss es einfacher machen. Ich spiele es schnell, und vielleicht ist es das, was Tschaikowsky wirklich wollte. Vielleicht auch nicht. Aber es funktioniert und klingt gut für mich. Am Ende möchte ich die Stücke spielen, wie ich sie mag.

Warum nehmen sich so wenige Musiker diese Freiheit? Hatten Sie Glück mit Ihren Lehrern?

Ja, da hatte ich Glück. Ich denke, es muss sich etwas im Unterricht ändern.

Schülern empfohlen, aus einem Stück die Harmonien zu extrahieren und über sie neue Melodien zu legen. Das ist sehr nützlich. Wenn man kreativ mit einem Stück umgeht, entdeckt man in ihm viel mehr. Ich übe oft so, dass ich zunächst nur die große Linie spiele und sie erst nach und nach mit der Ornamentik fülle. Es fällt mir oft auf, dass Geiger sich in den Einzelformen zum Beispiel bei Beethovens Violinkonzert verhasen und die große Linie aus dem Blick verlieren.

Fühlen Sie sich manchmal als Exot?

Dazu gehört gar nicht so viel, wenn die Welt so konservativ ist. Und das kann manchmal auch ein Ansporn sein. Aber

Er wollte den Anfang tänzerisch haben – wie es das Orchester noch nie gespielt hatte. Es hat zehn, elf, zwölf Anläufe gebraucht, bis er zufrieden war. Dann kam die Generalprobe – und alles war wieder wie vorher. Und Honeck sagte: Wollen Sie wirklich, dass wir das wieder zehn Mal proben? Das wollten sie nicht. Und nach dem Konzert waren alle begeistert. Ich habe selten ein so gutes Tschaikowsky-Konzert gespielt, und den Musikern ging es genauso. Jetzt wollen sie unbedingt wieder mit Manfred Honeck arbeiten. Er hatte übrigens auch einiges in den Noten geändert. Insgesamt habe ich doch das Gefühl, die Zeit der Dogmatik geht langsam zu Ende. ■

qobuz

TREIBEN SIE IHRE LIEBE ZUR MUSIK AUF DIE SPITZE

Das wertvollste Musikerlebnis im Internet

Ein
ganzheitliches
Musikerlebnis



Der beste
Sound
der Welt



Qobuz schenkt Ihnen

**1 Monat Musikstreaming
in unvergleichlicher Qualität**

auf www.qobuz.com/fonoforumspezial