

„Man muss seinen eigenen Ton finden“

In den USA ist **Augustin Hadelich** ein großer Name. Hierzulande wird der 33-Jährige erst allmählich entdeckt. Im Mai ist der Mann mit dem vielleicht schönsten Geigenton wieder in Deutschland zu hören.

Von Arnt Cobbers

Augustin Hadelich probt Bartóks zweites Violinkonzert mit der Dresdner Philharmonie. Einen Tag vor dem Konzert hat der Dirigent Juanjo Mena noch einiges zu feilen – eine undankbare Aufgabe für den Solisten, der nur als Stichwortgeber gefragt und doch fast permanent im Einsatz ist. Hadelich meistert das klaglos und mit souveräner Virtuosität, nur selten schaltet er sich mit eigenen Wünschen ein. Hinterher in der Mini-Garderobe erweist er sich als netter, entspannter, aber auch konzentrierter Gesprächspartner, schließlich stehen wir

etwas unter Zeitdruck – aufgrund eines Missverständnisses wartet der Orchesterfahrer mit dem Dirigenten, um ihn ins Hotel mitzunehmen.

Herr Hadelich, mich überrascht, dass Sie ohne Noten proben.

Ich gucke beim Dirigenten in die Partitur mit rein, wenn es sein muss. Bei Stücken, die ich noch nicht viel gespielt habe, probe ich mit Noten. Aber dieses Bartók-Konzert war lange Zeit eine Art Paradestück in meinem Repertoire. Die Noten hab' ich mit acht Jahren bekommen, mit elf, zwölf habe ich es angefan-



gen zu üben – allerdings erst mit 20 mit Orchester gespielt. Das wird nie langweilig, es ist eine sehr reiche Partitur, in der man immer neue Details entdeckt, auch die Klangfarben sind wahnsinnig schön, eine sehr interessante Orchestrierung. Und es gibt immer wieder Dirigenten, die Ideen haben, die manches ganz neu erscheinen lassen.

Auf Ihrer Internetseite prangt ein Zitat der Washington Post: „Die Essenz von Hadelichs Spiel ist Schönheit.“

Das Zitat ist schon einige Jahre alt, und ich habe mich darüber wahnsinnig

gefreut. Als ich jung war, war der ideale Geigenton, wie er mir vorschwebte, der von Uto Ughi, dem italienischen Geiger, und von David Oistrach – obwohl die eigentlich unterschiedlich klingen. Uto Ughi hat etwas sehr Lyrisches, Gesangliches, und ich habe mir viele Gedanken gemacht, wie sich der Geigenton wie eine menschliche Stimme entfalten kann. Ich habe lange daran gearbeitet, und ein schöner singender Ton ist ja auch in einem großen Teil des Repertoires gefragt. Natürlich gibt es Passagen, die andere Farben brauchen, die nicht gesungen, sondern gesprochen oder getanzt werden.

Es wäre langweilig, wenn alles gesungen würde. Und natürlich ist Schönheit ein etwas schwammiger Begriff.

Die Schönheit, das Lyrische ist bei Ihnen kein Gegensatz zur Struktur?

Überhaupt nicht. Vor allem, wenn ein Stück formal kompliziert ist, ist es wichtig, dass man die Struktur deutlich macht – damit man es dem Publikum vermitteln kann. Das gilt für Musik jeden Stils. Aus der Formanalyse, aus der Untersuchung der harmonischen Spannungen und Auflösungen ergibt sich oft, wie ich etwas strukturieren muss, und

Hadelich spielt seit 2010 als Leihgabe die Stradivari „ex-Kiesewetter“, die weltweit durch die Presse ging, als der Geiger Philippe Quint sie 2008 versehentlich in einem New Yorker Taxi liegen ließ.

viele interpretatorische Fragen beantworten sich fast schon von selbst. Als Kind habe ich mir darüber kaum Gedanken gemacht, und ich hatte auch kaum Lehrer, die darüber gesprochen haben. Das ist etwas, was im Geigenunterricht viel zentraler sein sollte: das Studium der Partitur. Viele Lehrer haben nur den Geigenpart in der Hand. Dabei ist es oft so, etwa beim Mendelssohn-Konzert, dass man an den Texturen der Begleitung schon ganz klar erkennen kann, was dem Komponisten vorschwebte, wo man sich Zeit nehmen kann und wo nicht. Natürlich kann jeder in die Partitur schauen, aber man muss wissen, wonach man genau schauen muss. Ich habe viel von Dirigenten gelernt, ich hatte Glück, dass einige mir geholfen haben. Eigentlich habe ich immer das Gefühl, ich müsste noch mehr Analyse betreiben. Das ist aber nur ein Teil der Vorbereitung, ein anderer ist die Arbeit am Instrument, wie man die technischen Probleme löst. Und wenn man dann auf der Bühne steht, sollte all das verarbeitet sein, sollte die Musik mehr gefühlt sein als gedacht oder geplant. Das ist zumindest das Ziel.

Sie haben über die Paganini-Capricen gesagt: Einige sind meine Freunde, andere sind wilde Biester, die man zähmen muss. Eine schöne Formulierung.

einfach, dass er oder sie nicht genug Zeit hatte für die kleineren, kürzeren, weniger bekannten Capricen. Sie sind alle schwer – selbst die leichten sind schwer. Und manche klingen schnell langweilig. Man muss den Humor in dieser Musik entdecken, den Belcanto, und einige der 24 Stücke sind so große Biester, dass sie sehr viel Zeit in Anspruch nehmen. Dadurch, dass ich die Aufnahme auf mehrere Sitzungen verteile, hatte ich Zeit, mir Gedanken zu machen, wie ich auch die weniger interessanten Stücke interessant machen und ihnen Charakter verleihen kann. Ob ich den Zyklus später mal am Stück im Konzert spielen werde, weiß ich noch nicht. Das ist schon eine Tortur für den Geiger – und vielleicht auch fürs Publikum.

Warum spielen Sie sie dann überhaupt? Muss man das mal gemacht haben?

Nein, muss man nicht. Paganini-Capricen sind bei Wettbewerben immer Pflichtstücke, weil man daran sehr viel von der Technik des Geigers erkennen kann. Aber man kann auch eine Karriere als Geiger machen, ohne je eine Note von Paganini zu spielen. Mir liegt diese Musik am Herzen, weil ich in Italien aufgewachsen bin, wo Paganini als Komponist viel Respekt genießt. Ich mag die Capricen sehr, und sie werden

„Was im Geigenunterricht viel zentraler sein sollte: das Studium der Partitur.“

Bei Paganini kämpft man immer gegen die Schwierigkeiten an. Es gibt einige Capricen, die ich sehr oft als Zugabe gespielt habe, und andere, die ich früher fast unmöglich zu spielen fand. Aber nach viel Arbeit und als ich den Mut aufgebracht hatte, sie als Zugabe zu spielen, haben sie irgendwann angefangen, mir Spaß zu machen. Man muss über seine Angst hinwegkommen.

Sie nehmen in dieser Saison alle 24 Capricen auf, aber in mehreren Etappen. Warum nicht in einem Rutsch?

Ich halte das nicht für die beste Strategie. Es gibt Aufnahmen, da hört man

als Kompositionen oft unterschätzt. Es ist ein spannendes Projekt, und ich habe auch das Gefühl, dass mich das geigerisch in Form gebracht hat.

Ich kann mir gar nicht vorstellen, dass Sie technische Grenzen haben.

Es gibt bestimmte Techniken, von denen ich dachte, dass ich sie gar nicht so gut kann, staccato zum Beispiel. Aber wenn man mehr daran arbeitet, dann geht es irgendwie doch. (lacht) Es ist nicht so, dass man ab einem bestimmten Alter keine Fortschritte mehr macht. Beim Konzert von Thomas Adès zum Beispiel liegen viele Passagen in

Foto: Rosalie O'Connor

unglaublich hohen Lagen, in die man in anderen Werken allenfalls mal kurz kommt. Da spielt man, ohne den linken Daumen am Hals der Geige als Orientierungspunkt benutzen zu können, und das ist, als würde man ohne Seil bergsteigen. Erst dachte ich, das ist unspielbar, aber letztendlich ist es gar nicht so viel schwieriger, sondern nur neu und ungewohnt. Geige spielen ist sehr schwierig, aber wenn man es in viele kleine Probleme unterteilt, die man einzeln löst, dann kann man auch mit dem Ganzen fertig werden. Die Parallele wäre der Rubik-Würfel, das war lange Zeit ein bisschen mein Hobby. Den in einem Zug zu lösen geht nicht für das menschliche Gehirn, aber wenn man es in viele kleine Schritte unterteilt, gibt es für jeden Schritt nur ein Dutzend Möglichkeiten, wie die Positionen sein können, und so kann man Schritt für Schritt den ganzen Würfel lösen.

Sie haben eine ungewöhnliche Diskografie: Es ging los mit Haydn-Konzerten, dann kamen Solostücke vor allem des 20. Jahrhunderts, dann eine Paris-CD mit französischen und russischen Werken, dann eine Tango-CD mit Gitarre und seitdem Orchesterkonzerte in ungewöhnlichen Kombinationen: Sibelius und Adès, Mendelssohn und Bartók 2, dann Dutilleux, zuletzt Lalo und Tschaikowsky.

Die meisten CDs habe ich fürs britische Label Avie aufgenommen, das einem viele Freiheiten lässt: Solange das Programm irgendwie Sinn macht, sind sie zufrieden. Als Nächstes kommt die Kombination Brahms und Ligeti. Ich gehe einfach danach, welche Stücke ich gern nacheinander hören würde und wie man diese Stücke anders hört, je nachdem, mit welchem Repertoire man sie kombiniert. Und Kontraste finde ich immer sehr erfrischend. Die letzte CD mit Lalo und Tschaikowsky ist als Live-Mitschnitt auf dem Label des London Philharmonic Orchestra erschienen. Da gibt es insofern eine Verbindung, als Tschaikowsky durch die Symphonie Espagnole zu seinem Violinkonzert inspiriert wurde. Tschaikowsky machte mit dem Geiger Josef Kotek Urlaub, und der hatte die Noten von Lalo dabei und spielte sie Tschaikowsky vor, woraufhin der sofort anfang zu komponieren.

Warum nehmen Sie im zweiten Satz vom Tschaikowsky-Konzert den Dämpfer ab?

Darüber haben wir diskutiert. Bei einer Studioaufnahme hätte ich den ganzen Satz, wie von Tschaikowsky notiert, mit Dämpfer gespielt. Aber die Royal Festival Hall in London ist ein riesiger Saal, da klingt eine Geige mit Dämpfer wie eine Maus. Das ist sicherlich nicht das, was Tschaikowsky wollte. Ich spiele den Satz im Konzert meist ohne Dämpfer und versuche die intimeren Klangfarben selbst zu erzeugen. Mit dem Dämpfer ist man nunmal dynamisch limitiert.

Kommen wir noch auf Ihre Biografie zu sprechen. In den USA gelten Sie als „deutscher Geiger“, eine deutsche Zeitung nannte sie einen „aus Italien stammenden Amerikaner.“

Meine Eltern sind Deutsche, meine Muttersprache ist Deutsch, kulturell bin ich sehr deutsch, würde ich sagen. Aber ich bin aufgewachsen in Italien, und wenn ich an Heimat denke, denke ich an die Toskana, an Weinberge

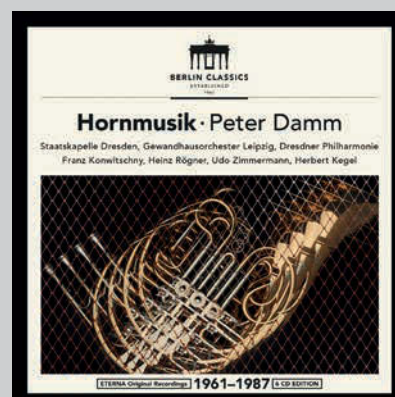
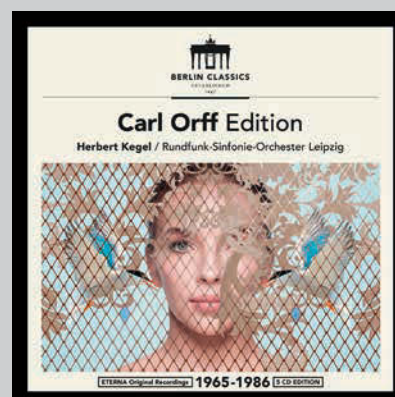


BERLIN CLASSICS

ESTABLISHED
1947

70 JAHRE BERLIN CLASSICS

GROSSE EDITIONEN AUS DEM ETERNA-ARCHIV



Berlin Classics verbindet seit 70 Jahren die Tradition klassischer Musik mit der Innovation zeitgenössischer musikalischer Strömungen. Anlässlich des Jubiläums werden aus dem umfangreichen Katalog des Labels legendäre Aufnahmen präsentiert: die kompletten Sinfonien von Beethoven, Hornmusik mit Peter Damm sowie eine große Carl Orff-Edition.

und Olivenhaine. Seit ich zwanzig bin, wohne ich in New York, und da fühle ich mich sehr wohl. Das ist mein Zuhause, und ich habe jetzt neben der deutschen auch die amerikanische Staatsbürgerschaft. Dass ich in Europa manchmal als amerikanischer Geiger gesehen und nach amerikanischem Repertoire gefragt werde, da habe ich nichts gegen – es gibt Barber, Bernstein und andere tolle Stücke. Und in den USA wird eher der deutsche Hintergrund hervorgehoben.

„Am meisten habe ich von Kammermusikern gelernt. Die schauen anders in die Noten.“

Sind Sie auf dem Land aufgewachsen und hatten bei Ihrem Vater Unterricht?

Er war mein erster Lehrer und hat mich dann auch zu anderen Lehrern gebracht. Er hatte schon Ahnung – er spielte Cello und seine Mutter war Geigenlehrerin. Aber ich hatte das Glück, dass ich als Kind eine Reihe von sehr guten Lehrern hatte: Christoph Poppen, der manchmal mit seinem Cherubini-Quartett in Italien geprobt hat, Igor Ozim und später Norbert Brainin vom Amadeus-Quartett, der ein Haus in Florenz hatte. Dazwischen habe ich mit meinem Vater und später ganz allein gearbeitet. Da kann man viele Fortschritte machen und seinen eigenen Klang finden, aber irgendwann fällt einem nichts mehr ein. Man denkt, man weiß schon alles. Aber man weiß natürlich überhaupt nicht alles. Mit 20 wollte ich in die große Stadt, unter Menschen, und ich hatte das Gefühl, dass Joel Smirnoff genau der richtige Lehrer für mich wäre und die Juilliard School das richtige Umfeld. Auch er ein Kammermusiker, wie ich überhaupt am meisten von Kammermusikern gelernt habe – weil die anders in die Noten und in die Partitur schauen.

Im Netz steht irgendwo, Sie hätten mal Komposition an der Hochschule Hanns Eisler in Berlin studiert.

Steht das da? Das stimmt, ich hatte damals viel Interesse am Komponieren, ich habe auch viel komponiert. Aber ich war nur kurz da, das war nicht das rich-

tige Umfeld für mich. Von Italien nach Berlin – das ist schon ein Kulturschock. New York liegt auf demselben Breitengrad wie Rom, das fühlte sich näher an.

Sie hatten eine Wunderkindkarriere, mit 13 zum Beispiel haben Sie mit den Dresdner Philharmonikern unter Leitung von Yehudi Menuhin gespielt.

Ja, das ging los, als ich acht, neun Jahre alt war, und mit elf, zwölf, 13 habe ich relativ viele Konzerte gegeben. Aber das sind zwei völlig unterschiedliche Karrieren. Weil man ganz anders bewertet wird. Als Kind wird man mit anderen Kindern im selben Alter verglichen. Ab einem bestimmten Alter wird man plötzlich mit allen Geigern verglichen, egal ob lebend oder verstorben. Meine Karriere fing in Amerika nochmal ganz neu an. Aber natürlich helfen mir diese frühen Erfahrungen, und es sind schöne Erinnerungen. Das waren unvergessliche Erlebnisse, zum Beispiel mit Menuhin zu spielen.

Als Sie 15 waren, gab es in Ihrem Elternhaus eine Explosion, Sie haben schwere Brandverletzungen erlitten. Mussten Sie danach Ihr Spiel ändern?

An meinem Spiel hat sich erst mal nichts geändert. Ich hätte vielleicht in dieser Zeit Fortschritte gemacht, die ich so nicht gemacht habe. Aber das weiß man nicht. Es gibt Phasen, in denen man sehr motiviert ist, und Phasen, in denen man fauler wird – das ist ganz normal. Man muss nicht seine ganze Kindheit und erst recht nicht sein ganzes Leben lang wie verrückt üben. Aber es ist wichtig, dass es Phasen gibt, in denen man sehr viel übt, denn die bringen einen schlagartig entscheidende Schritte weiter. Als Erwachsener hatte ich nochmal ein, zwei Jahre, in denen ich sechs, sieben Stunden am Tag gespielt habe und dadurch viele Probleme lösen konnte. Im Moment spiele ich nicht mehr als zwei, drei Stunden am Tag und an manchen Tagen auch mal gar nicht. Es wird wichtiger zu pausieren, und man wird auch viel effizienter beim Üben. Wenn ich daran denke, wie viel Zeit ich früher verschwendet habe! Typisch ist: Etwas klappt nicht, und deshalb wiederholt man es wieder und wieder. Dabei muss man als Allererstes herausfinden, wa-

Konzerte

8.5. Bamberg
9.5. München
Rezitale mit Charles Owen

Aktuelle CD



Tschaikowsky:
Violinkonzert;
Lalo: Symphonie
Espagnole; Augustin
Hadelich, London
Philharmonic Orches-
tra, Vasily Petrenko,
Omer Meir Wellber
(2015/16); LPO
(Rezension
siehe S. 44)

rum es nicht klappt. Und wenn man das Problem wirklich verstanden hat, muss man die Stelle meist nicht mehr so oft wiederholen. Aber das lernt man erst mit der Zeit, immer effizienter zu werden.

Apropos schlagartig: Was hat Ihnen der Gewinn des Violinwettbewerbs in Indianapolis 2006 und was der Grammy für das Dutilleux-Konzert 2016 gebracht?

Indianapolis hat sehr viel gebracht. Ich war noch Student, hatte wenige Konzerte und habe deswegen angefangen, Wettbewerbe zu spielen. Das war eine stressige Zeit. Wettbewerbe haben mit dem wirklichen musikalischen Leben nichts zu tun. Es ist eine ganz andere Art, wie man da spielt: gegen andere Musiker statt mit ihnen. Aber der Wettbewerb in Indianapolis wird in den USA sehr intensiv verfolgt, und 2006 war der erste Violinwettbewerb, der live im Internet gestreamt wurde. Der Sieg hat viele Türen geöffnet, es kamen viele Konzerte. Zunächst mit kleineren Orchestern – bis die größeren kamen, dauerte es noch zwei, drei Jahre. Aber das war gut: Ich konnte konzertieren, Erfahrungen sammeln mit neuen Stücken, auch lernen, wie ich mit dem Druck umgehen und das Repertoire und das Reisen handhaben muss. Was der Grammy bedeutet, kann ich noch gar nicht einschätzen. Ich habe mich natürlich sehr gefreut. Es ist ein Preis, von dem viele Laien gehört haben, weil er in der Popmusik so wichtig ist.

Ist das Konzertleben anders in den USA als in Europa?

Ich kann keine großen Unterschiede sehen. Man spielt dasselbe Repertoire. Manchen Musikern ist es sehr wichtig, dass das Publikum viel von der Musik versteht, aber für mich macht das ein Konzert nicht unbedingt besser. In den USA spricht man häufiger mit dem Publikum. Wenn man das Publikum in ein Stück wie das Alban-Berg-Konzert etwas einführt, können die Leute viel mehr mitnehmen für sich. Und es gehört auch öfter dazu, dass man als Solist in die Schulen geht und die Musik Kindern näherbringt. Das finde ich sehr nützlich und wichtig. Da passiert inzwischen ja auch viel mehr in Deutschland. Ich spiele auf jeden Fall auf beiden Seiten des Atlantiks gern!

Letzte Frage: Wie bekommt man solch einen schönen Ton? An der Stradivari allein kann es nicht liegen, die haben Sie ja vor ein paar Jahren gewechselt.

Da kommen viele Faktoren zusammen. Es wird viel über die rechte Hand geredet, weil man damit den Ton erzeugt – mit Gewicht, nicht mit Druck. Ein wichtiger Faktor ist, mit wie viel Haaren des Bogens man spielt, also wie sehr man den Bogen anwinkelt, gerade wenn man einen lauten Ton haben will, der immer noch schön und rund ist. Wenn der Bogen zu sehr auf der Seite, also zu angewinkelt ist, wird der Ton schnell aggressiv. Aber natürlich ist auch die linke Hand wichtig: Wie sich das Vibrato entwickelt, dass man es nicht nur an- und ausschaltet, sondern es an- und abschwelen lässt, mehr wie das Vibrato der menschlichen Stimme. Damit habe ich mich früher viel befasst. Es gibt nicht den einen Trick. Und man muss auf jeder Geige seinen eigenen Ton finden. Ich würde sagen: Je länger man eine Geige spielt, desto mehr klingt man wie man selbst und tastet sich näher an sein Klangideal heran. ■



Valery Gergiev Münchner Philharmoniker

Richard Strauss
DON JUAN – EIN HELDENLEBEN
Das neue Album



Foto: Alberto Venzago

Live-Mitschnitt

“Klangselbstbewusstsein und musikantische Noblesse”
Münchner Merkur, Konzertkritik