

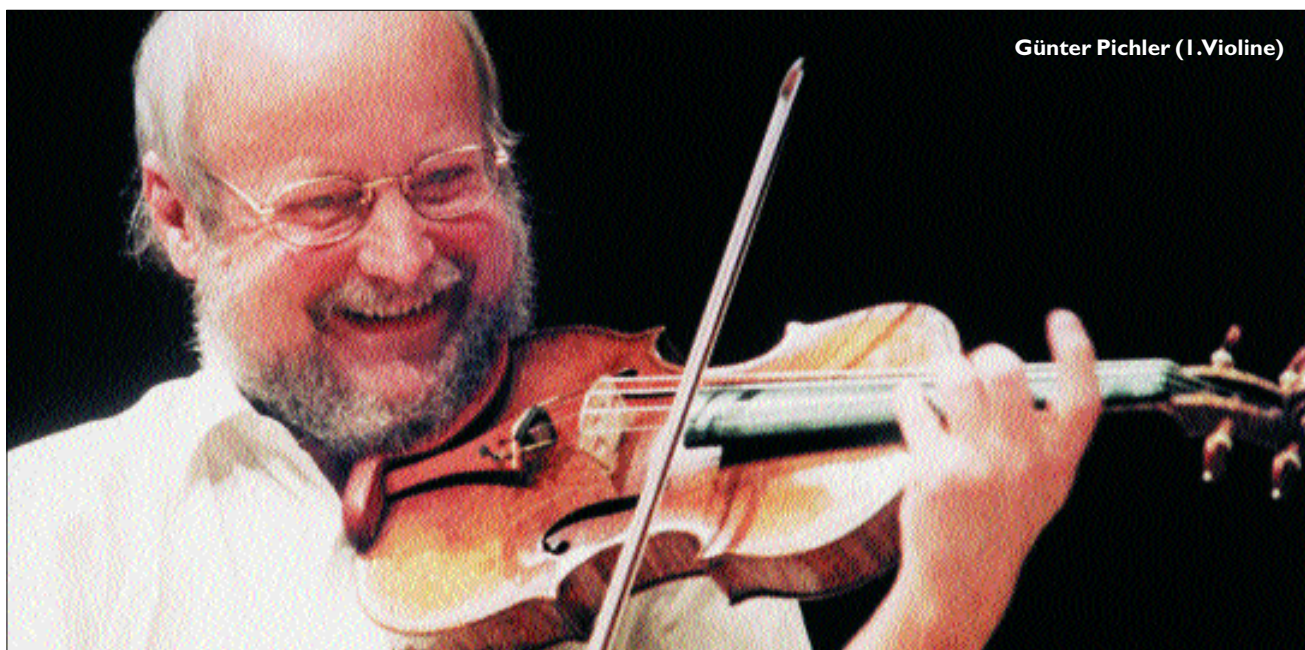
So viele Farben wie möglich

ABQ ist sein Markenzeichen, für Viele ist es das Streichquartett schlechthin.

Im Spannungsfeld von Tradition und Fortschritt hat sich das Wiener

Alban Berg Quartett einen ersten Platz in der Musikwelt erobert.

Vor der großen Europatournee zum 30-jährigen Bestehen traf Norbert Hornig den Primarius und den Bratschisten des ABQ zu einem Gespräch in Köln.



Günter Pichler (I. Violine)

Norbert Hornig Wie würden Sie das Klangideal des Alban Berg Quartetts beschreiben, und wie hat es sich im Laufe der letzten drei Jahrzehnte gewandelt?

Günter Pichler Der Klangsinn ist in Wien traditionell sehr stark ausgeprägt. Das hört man auch an den Orchestern. Die Wiener Philharmoniker haben ja einen sehr warmen, fülligen, sinnlichen Klang. Wir hatten Lehrer, die den Schwerpunkt auf Klang gelegt haben, und andere, wie etwa Swarowsky, die viel mehr auf Struktur geachtet haben. Eine Partitur aus dem Bauch heraus, aber auch analytisch zu betrachten – dabei ist es wichtig, eine Mischung zu erreichen, wo weder das eine noch das andere überwiegt. Ich würde

nicht sagen, dass wir stets auf der Suche nach einem neuen Klangideal waren. Es ist prinzipiell dasselbe geblieben. Zu erlernen war nur, wie dieser Klang einen Saal füllt. Und diesen Prozess muss man lernen wie ein Schauspieler. Eben nicht nur für sich zu spielen, sondern die Ohren quasi „in den Saal zu hängen“. Die Frage ist, ob das, was wir uns als Klangideal vorstellen, auch den Zuhörer erreicht.

NH Es gab zwei Besetzungswechsel im Quartett, Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre. Inwieweit hat dies einen Einfluss gehabt?

GP Die Klangvorstellungen haben sich dadurch nicht grundsätzlich geändert, sie waren nur zum Teil nicht realisierbar. Was

eine Gruppe wachsen lässt, sind die Konzerte, die Erfahrungen und Rückmeldungen. In dieser Hinsicht haben wir sehr viel Glück gehabt. Das Amadeus Quartet kam regelmäßig in unsere Konzerte. Die haben uns immer wieder gesagt, wenn wir in London auftraten: „Jetzt spielt doch mal richtig drauf los. Eure Ideen sind doch so schön. Wir kennen Euch von kleinen Räumen, aber im großen Saal kommt das nicht an.“ Vorstellungen von Differenzierung, Pointierung, von Deklamation, das Stück einfach zum Publikum sprechen zu lassen – das war zwar im Ansatz da, aber noch zu wenig tragfähig. Wir haben dann versucht, die Qualität beizubehalten und den Klang trotzdem zu vergrößern. Aber

es darf auch nicht alles wie Forte klingen und ein einheitlicher Klang vorherrschen. So viele Farben wie möglich zu haben, die alle verstanden werden – das war unser Ziel von Haus aus.

Thomas Kakuska Die Klangerzeugung zeigt am deutlichsten die musikalische Persönlichkeit. Der Klang des Quartetts hat sich verändert, weil wir uns verändert haben. 20 oder 30 Jahre sind ein beträchtlicher Ausschnitt aus einem Leben. Wir wären ja ganz sture und schwache Burschen, wenn wir uns nicht auch entwickelt hätten. Ich glaube, der Klang von uns allen ist etwas persönlicher, individueller und lebendiger geworden. Man könnte auch sagen, wir sind sicherer geworden in unserer Klangerzeugung, oder mutiger, oder solistischer. Vielleicht war

nist uns bietet. Wenn die Geige, das Cello oder die Bratsche ein großes Solo hat, ist es reizvoll, dieses persönlich und individuell zu gestalten. Und sollten dieselben Motive in den anderen Instrumenten auftauchen, so ist es doch interessant zu hören, wie verschieden die vier Leute diese Geschichte erzählen. Dort, wo die Musik von der Komposition her als Block gedacht ist, bei Akkordverbindungen und großen Flächen, wo niemand dominiert, arbeiten wir daran, wie ein Instrument zu klingen. Wir versuchen, uns sehr aneinander anzugleichen, wo Gleichheit Sinn der Komposition ist. Diese kammermusikalischen Probleme und Details lösen wir jetzt bewusster und differenzierter und haben dadurch vielleicht ein deutlicheres Profil gewonnen.

verlangt. Und die Komponisten helfen uns dabei ganz eindeutig.

NH Wie treffen Sie heute künstlerische Entscheidungen. Streiten Sie häufiger als früher?

GP Nach unserer Auffassung muss es einen „Primus inter pares“ geben. Es muss letztlich eine kämpferische und eine nicht minder interessante, aber nachgiebigere Figur geben. Vier Kämpfer können nicht miteinander arbeiten. Das heißt nicht, dass sich der Sanfte nicht auch durchsetzen kann. Das Konzept, auf das man sich geeinigt hat, muss von jedem voll akzeptiert werden. Voraussetzung ist, dass die Leute von Haus aus zusammenpassen und demselben Kulturkreis entstammen. Wenn sich vier Leute mit ähnlichem Geschmack und vergleichbarer Ausbildung



Gerhard Schulz (2. Violine)

Fotos: Klaus Rudolph

am Anfang noch der Ensembleklang das vordringliche Ziel, weil man eben einen typischen Klang gesucht hat für die Gruppe.

NH Die zweite Beethoven-Gesamtaufnahme klingt ja auch zugespitzter und kontrastreicher...

GP Wenn Sie das so hören, bin ich sehr glücklich! Denn es ist unser Ziel, möglichst farbig zu spielen und eine möglichst große Palette von leise bis laut, von scharf bis weich, von süß bis herb zu haben.

NH Wollen Sie mehr die Charaktere der einzelnen Spieler zum Ausdruck kommen lassen oder klingen wie ein Instrument?

TK Die Mischung von Ensembleklang und Soloklang hängt vom Stück und der Situation ab. Von dem, was der Kompo-

GP Schon bei Haydn, wo die Dominanz der ersten Geige evident ist, gibt es Stellen, die einen gemeinsamen Klang verlangen und Passagen, wo das gar nicht gewünscht ist. Und es gibt auch viele Stellen in der Literatur, wo Klangsönheit oder ein opulenter Klang nicht gewünscht

treffen, ist der Weg zu einer gemeinsamen Interpretation normalerweise nicht sehr schwierig, denn es gibt ja noch die Partitur. Wenn die Partitur realisiert ist, geht es darum, dass jeder seine Persönlichkeit einbringt. Es gibt natürlich Werke, wo doch Meinungsverschiedenheiten auftreten. Die muss man dann lösen, indem man dem, der den führenden Part hat und frei spielen können muss, folgt und sich angleicht.

TK Wir haben eine große Routine im Zusammenleben. Daher können wir uns gut und schnell artikulieren. Und oft wissen wir von vorn herein schon, was der andere gerne hätte, was

Der Klang spiegelt die Persönlichkeiten

sind. Bei Janáček und Bartók treten wieder ganz andere Farben auf als bei Beethoven und Mozart. Die große Kunst ist es, herauszufinden, was das jeweilige Stück

ihm wichtig ist. Es ist ja immer ein Kompromiss. Diesen herzustellen ist leichter, wenn man sich lange kennt. An unserer Debattierfreudigkeit hat sich nichts geändert. Vielleicht sind die Debatten prägnanter und kürzer geworden.

NH Die Schallplatte hat die gesamte Laufbahn des Quartetts begleitet und dokumentiert. Welche Rolle hat das Medium bei der Entwicklung des Quartett-Profils gespielt?

TK Eine große. Die Aufnahme-Medien erfüllen ja eine Sehnsucht der Musiker. Die haben immer darunter gelitten, dass sie sich nicht selbst hören und sehen konnten. Beides ist jetzt möglich. Ein Quartett wie unseres, das mit Aufnahmen gelebt und gearbeitet hat, konnte natürlich enorm davon profitieren. Und zwar vor allem vom Prozess des Spielens und Abhörens während der Aufnahme, gar nicht so sehr von der fertigen Schallplatte selbst. Man lernt natürlich auch vom Endprodukt und ist manchmal überrascht – negativ wie positiv.

NH Sie sind in den letzten Jahren dazu übergegangen „live“ aufzunehmen. Was waren die Gründe?

GP Die erste Live-Aufnahme war ein Mitschnitt unseres Debüts in der Carnegie Hall, der gar nicht zur Veröffentlichung vorgesehen war – Mozarts „Dissonanzen-Quartett“ und Schumanns Klavierquintett. Es kostete einige Mühe, EMI davon zu überzeugen, uns „live“ herauszubringen. Den zweiten Beethoven-Zyklus haben wir noch in je einem Konzert aufgenommen. Das bedeutete viel

Erste Live-Aufnahme in der Carnegie Hall

Stress. Die meisten Live-Mitschnitte entstanden in Wien, wobei wir jedes Konzert zweimal gespielt haben. Da steht man zwar immer noch unter Druck, aber die Freiheit ist groß genug, um etwas entspannter eine wirklich gute Leistung zu bringen.

NH Der heutige Digitalschnitt erlaubt nie gekannte Möglichkeiten der Manipulation. Sogar einzelne Töne kann man austauschen. Ist das Medium nicht immer mehr zum Kunstprodukt geworden?

GP Das Schneiden hat seine Vor- und Nachteile. Korrekturen sind nur möglich, wenn man den gleichen Gestus, die gleiche Ausdrucksform trifft. Da kann auch die Digitaltechnik nicht helfen, man kann nicht alles beliebig zusammensetzen. Im Grunde hat sich nicht sehr viel verändert. In Staccato-Läufen kann man einzelne Töne schneiden, nicht aber über einem liegenden Akkord. Die Annahme, dass jeder durch perfektes Schneiden zumindest eine technisch hochqualifizierte Aufnahme bringen kann, stimmt nicht. Denn

da spielt ein psychologischer Faktor eine große Rolle. Wir haben immer wieder festgestellt, dass Stellen, die im Konzert mühelos laufen – einfach aufgrund der besonderen Atmosphäre –, im Studio zu einem Problem werden können. Wenn man eine Stelle nicht so befriedigend darstellen



Thomas Kakuska (Viola)

GP Die Schallplatte hat uns geholfen, die Kraft aufzubringen, auch viel gespielte Stücke immer wieder durchzugehen, zu analysieren und „durchzuputzen“, um für die Aufnahmen bereit zu sein und keine Überraschungen zu erleben. Das ist ein wichtiger Prozess gewesen, eine Hilfestellung, weiter und noch besser zu arbeiten. Wir haben nur Werke aufgenommen, nachdem wir sie viel gespielt hatten.

TK Wir waren bereit, den Anspruch an absolute Perfektion etwas zurückzuschrauben, zugunsten von Kreativität und Spontaneität. Live- und Studioaufnahmen sind nebeneinander gleichberechtigte Arten, mit dem Medium umzugehen. Wenn man Konzertatmosphäre wiedergeben will, ist die Live-Aufnahme garantiert die bessere Methode. Dann nimmt man eben bestimmte Dinge in Kauf.

kann, wie man es gern möchte, kann das zu einer Behinderung führen, die es nicht mehr erlaubt, im Studio wirklich so gut zu spielen wie im Konzert. Sich selbst zu hören und enttäuscht zu sein, fördert nicht die Qualität und Sicherheit des Spiels. Im Gegenteil. Jede Aufnahme kann nur so gut werden, wie der Spieler tatsächlich ist.

TK Es kommt sehr darauf an, wie man mit dem Medium umgeht. Es gibt z.B. die

Verlockung, jedem Spieler einen eigenen Kanal zu geben, wie es im Pop üblich ist. Da könnte man einzeln schneiden, was wir niemals in Erwägung gezogen haben, da hört das Kammermusikspielen wirklich auf. Das wäre nur noch Manipulation. Gewisse Dinge einer Live-Situation darf man einfach nicht aufgeben. Aber es gibt Momente, wo die CD als „Kunstprodukt“ Wünsche des Komponisten exzellent erfüllen kann.

NH Sie haben zentrale Werke des Repertoires zweimal aufgenommen, manche noch gar nicht. Schumann, Schostakowitsch oder Ligeti etwa oder frühen Haydn und Mozart. Warum sind diese Lücken offen geblieben?

GP Frühe Haydn-Quartette, die durchaus reizvoll sind, können sich mit dem Höhepunkt seines Quartettschaffens nicht messen. Es ist unmöglich, die über 70 Quartette Haydns in einer Qualität aufzunehmen, die wir uns wünschen. Das würde zu viel Zeit kosten oder eine Spezialisierung erfordern. Das wollten wir nicht. Wir wollten von Anfang an un-

können und wollen wir nicht. Was uns vier verbindet, ist doch der Wunsch, etwas wirklich richtig zu tun, ein Werk im Rahmen des Möglichen „auszukneten“. Das verkleinert natürlich das Repertoire. Am Anfang unserer Laufbahn wurden wir etwas in die Ecke der Zweiten Wiener Schule gedrängt. Dann hatten wir schnell und anhaltend den „Beethoven-“ und den „Schubert-Umhang“. Dass wir nicht zu mehr Schostakowitsch gekommen sind, ist schade. Schumann würden wir alle gern aufnehmen, aber es hat sich einfach nicht ergeben. Wir arbeiten lieber verfeinernd an einem Meisterwerk, als ein zweit-rangiges Werk desselben Komponisten aufzunehmen. Das ist auch eine Berechtigung, Lücken im Repertoire zu lassen.

NH Welchen Anspruch stellen Sie an ein zeitgenössisches Werk?

GP Es muss ein gut gemachtes Stück sein, und es muss uns ansprechen. Das sind keine Qualitätskriterien, was die Komposition betrifft, sondern Geschmacksrichtungen, Vorlieben. Wir vermissen in der Neuen Musik oft das Melodiöse. Es macht

durchsetzen. Ein Paradebeispiel ist Ligeti. Viele Leute hören das zweite Quartett und sagen: „Ich verstehe überhaupt nichts, aber eigentlich ist das ganz gut!“ Und wenn sie das Stück zehnmal gehört haben, sind sie völlig begeistert. Ligeti schafft es, irgendwie diese Schwellenangst zu überwinden. Ein Stück muss eine Form haben. Wenn Rihm in einem Quartett in der 2. Geige die Saiten zerreißen lässt, ist das immerhin so platziert, dass man genau merkt, es gehört zum Konzept. Es muss noch nicht verständlich sein und vielleicht auch noch nicht gut, aber diese Mindestforderungen müsste man an ein Stück stellen können.

NH Gibt es Wechselwirkungen zwischen der Interpretation von klassischen Meisterwerken und der von Musik des 20. Jahrhunderts?

TK Simon Rattle hat einmal etwas Herrliches gesagt: „Wenn du keinen Bach kannst, sollst du keinen Bruckner dirigieren“. Da ist dieselbe Methode, aber in einer anderen Sprache. Sich mit einem Schönberg- oder einem Bartók-Quartett



Valentin Erben (Cello)

ser Repertoire von Haydn bis in unsere Tage spannen. Und es ist einfach so, dass Schuberts letztes Quartett besser ist als sein erstes, die Herausforderung ist viel größer. So haben wir Konzessionen gemacht, die uns eigentlich nur lieb waren.

TK Viele ideelle und praktische Erwägungen spielen hier zusammen. Wir sind langsame und penible Arbeiter. Mit ein paar Proben ein Konzert erarbeiten, das

keinen Sinn, für ein Streichquartett zu schreiben, ohne einen nennenswerten Teil des Werkes kantabel zu gestalten.

TK Eine schwierige Frage. Die Stilvielfalt ist heute so groß, dass man kaum noch weiß, wo man die Dinge einordnen soll. Für mich muss eine Komposition etwas Seriöses haben. Es sollte eine Qualität haben, dass man schon beim ersten Durchspielen das Gefühl hat: Das wird sich

auseinander zu setzen, ist absolut hilfreich für einen Mozart, Bach oder Haydn. Auch Ravel und Mozart sind sich nah – Klang, Charaktere und Emotionen zu zeigen, aber sich nicht zu sehr zu beteiligen. Die Spiellust bei Bartók, seine meisterliche Handhabung kompositorischer Techniken, erweitert die Perspektive bei der Interpretation mancher hochintellektueller Haydn-Quartette. Vielleicht gibt man

CD-Hinweise

auf Teldec (nur 1.Besetzung)

Berg, Streichquartett op. 3, Lyrische Suite;
Webern, 5 Sätze für Streichquartett op. 5,
 6 Bagatellen op. 9, Streichquartett op. 28;
Urbanner, Streichquartett Nr. 3; (1974/75)
 CD 3984-21967-2
Brahms, Streichquartette Nr. 1-3,
Dvorák, Streichquartett op. 106; (1974,
 1977); 2 CD 4509-95503-2
Haydn, Streichquartette op. 76,3 (Kaiser)



u. op. 74,3 (Reiter);
 (1973/74)
 CD 3984-21849-2
Mozart, Streichquartette
 Nr. 14-23; (1976-79)
 4 CD 4509-95495-2

auf EMI

Bartók, Streichquartette Nr. 1-6; (1986)
 3 CD 7 47720 8
Beethoven, Sämtliche
 Streichquartette; (1978-
 83); 7 CD 5 73606 2
 (auch einzeln)
Beethoven, Streichquartette
 (Vol. 1); (1989, live)
 4 CD 7 54587 2
Beethoven,
 Streichquartette (Vol. 2);
 (1989, live)



4 CD 7 54592 2
Berg, Streichquartett Nr. 3, Lyrische Suite;
 (1991/92)
 CD 5 55190 2
Brahms, Sextett Nr. 1 u. a.; Amadeus
 Ensemble; (1990, live);
 CD 7 54216 2
Brahms, Sextett Nr. 2 u. a.; Amadeus
 Ensemble; (1987, live);
 CD 7 49747 2
Brahms, Klavierquintett op. 34 u. a.;
 Leonskaja (Klavier); (1987, live)
 CD 7 49024 2
Brahms, Streichquartette Nr. 1-3; (1991/92)
 CD 7 54829 2
Brahms, Klarinettenquintett op. 115,
 Streichquintett op. 111; Meyer
 (Klarinette), Schlichtig (Viola);
 (1998, live)
 CD 5 56759 2
Debussy, Ravel, Streichquartette; (1984)
 CD 7 47347 2
Dvorák, Streichquartett op. 96 (Amerika-
 nisches); **Smetana**, Streichquartett Nr. 1
 (Aus meinem Leben); (1989/90, live)
 CD 7 54215 2
Dvorák, Klavierquintett op. 81; **Schumann**,
 Klavierquintett op. 44;
 Buchbinder, Entremont (Klavier);
 (1993, 1985, live)
 CD 5 55593 2
Haydn, Streichquartette op. 76 Nr. 1, 5 u.

6; (1998)
 EMI CD 5 56826 2
Haydn, Streichquartette op. 76 Nr. 2
 (Quinten), Nr. 3 (Kaiser) u. Nr. 4
 (Sonnenaufgang); (1994)
 CD 5 56166 2
Janáček, Streichquartette Nr. 1 u. Nr. 2;
 (1993/94, live)
 CD 5 55457 2
Lutoslawski, Streichquartette (1964);
Urbanner, Streichquartett Nr. 4; **Berio**,
 Notturmo (Quartetto III); (P 1997, 1995)
 CD 5 56363 2
Mozart, Streichquintette Nr. 4 u. Nr. 5;
 Wolf (Viola); (1986)
 CD 7 49085 2
Mozart, Die 10 großen Streichquartette
 (Nr. 14-23); (1987-90)
 5 CD 7 63858 2 (auch einzeln)
Mozart, Klavierkonzert Nr. 12 KV 385p
 (arr. für Klavier und Streichquartett), Kla-
 vierquartett Nr. 2 KV 493; Brendel
 (Klavier); (1999, live)
 CD 5 56962 2
Schubert, Quintett D 667
 (Forellenquintett); Leonskaja (Klavier),
 Hörtnagel (Kontrabass); (1985)
 CD 7 47448 2
Schubert, Streichquartett Nr. 14 (Der Tod
 und das Mädchen) u. Nr. 13 (Rosamunde);
 (P 1985)
 CD 7 47333 2
Schubert, Streichquartette Nr. 14 u. Nr.
 10; (1994, 1997, live)
 CD 5 56470 2
Schubert, Streichquartett Nr. 15; (1979)
 CD 7 49082 2
Schubert, Streichquartette Nr. 15 u. Nr.
 12 (Quartettsatz); (1997, live)
 CD 5 56471 2
Schubert, Streichquintett D 956; Schiff
 (Violoncello); (P 1983)
 CD 5 66890 2
J. Strauß II, J. Strauß I, Joseph Lanner,
 Walzer (z. T. bearb. von Berg, Schönberg,
 Weinmann); (1992)
 CD 7 54881 2

Neu

Dvorák, Streichquartette op. 51 und op.
 105; (1999, live)
 EMI CD 5 57013 2

Video

Beethoven, Streichquartette op. 18/3,
 op. 74 u. op. 130; (1989)
 EMI VHS MVD 9 91225 3 (auch Laserdisc)
Beethoven, Streichquartette op. 18/5 u.
 op. 59/2, Grosse Fuge op. 133; (1989)
 EMI VHS MVD 9 91226 3 (auch Laserdisc)
Schubert, Streichquartett Nr. 14 (Der Tod
 und das Mädchen); (1996)
 EMI VHS MVC 4 91791 3

dem Klassiker dann ein wenig mehr Schärfe. Oder Bartók auch einmal einen Klang, der nicht immer nur nach „Allegro barbaro“ schreit, denn Bartók war auch ein sehr eleganter Mann. Es gibt eindeutig Wechselwirkungen, und meist sind die Ähnlichkeiten größer als das Trennende.

NH In der „alten Musikszene“ ist der Begriff „Authentizität“ ein viel strapazierter Begriff. Was ist Ihr Verständnis von Werkteue?

GP Wesentlich ist, die Aufführungspraxis der damaligen Zeit zu kennen und zu verstehen. Das haben wir versucht, schon lange bevor das Spielen auf alten Instrumenten in Mode kam. Und gleichzeitig die Verbesserungen, die wir heute zur Verfügung haben, zu nutzen. Die wenigsten „authentischen“ Aufnahmen sind ehrlich gemacht, z. T. sind sie auf neuen Instrumenten gespielt. Diese kleinen Unwahrheiten mag ich nicht. Es ist auch nicht sinnvoll, auf alten Instrumenten und Darmsaiten in Sälen zu spielen, die dafür ungeeignet sind, wie etwa der Große Musikvereinssaal. Ein Streichquartett von Haydn auf alten Instrumenten in einem solchen Saal aufzuführen, ist ein Paradox. Da muss man in kleinere Säle zurückgehen, etwa den Eroica-Saal in Wien. Dann bieten sich klangliche Facetten, die interessant sind.

TK In der Bibel heißt es so schön: Was ist Wahrheit? Ähnlich verhält es sich mit der Frage nach „Authentizität“. Eine philosophische Frage, die keiner beantworten kann. Authentizität gibt es wohl als Wert, aber es ist ganz subjektiv, was ich als authentisch empfinde. Was bedeuten die Noten auf dem Papier? Jede Interpretation beinhaltet einen großen Teil Archäologie und Kriminalistik. Wenn man Musik auf einem alten Instrument spielt, erhält man ganz sicher eine direktere Information über die damaligen Spielgewohnheiten. Die archäologische Information ist ungleich größer, und das beeinflusst sofort die Interpretation. Oft klingt es auch besser. Und wenn wir schon nicht auf alten Instrumenten spielen, wollen wir zumindest versuchen, in diesem Geiste zu musizieren. Haydn ist dafür ein sehr gutes Beispiel.

NH Sie haben immer auch unterrichtet, seit 1993 als Nachfolger des Amadeus Quartet in Köln. Was bedeutet Ihnen die Arbeit mit jungen Musikern, was wollen Sie ihnen mitgeben?

GP Wir wollen es den jungen Leuten

leichter machen, schneller das Wesentliche zu erfassen, technisch wie musikalisch. Zu lernen, eine Partitur zu verstehen und so umzusetzen, dass die eigene Persönlichkeit eingebracht werden kann, ohne dem Stil des Werkes zu schaden. Oder besser: den Stil, die Idee eines Werkes zu ergänzen. Wir treten ein für die europäische Tradition und wollen einer Tendenz zur Vergröberung entgegenarbeiten, die aus Amerika kommt und auch bei uns fühlbar geworden ist. Einer Spielweise, die vor allem darauf bedacht ist, ei-

NH Sie leben seit Jahrzehnten im Musikbetrieb. Wie begegnen Sie dem Stress?

GP Wir waren immer Langsam-Arbeiter und haben relativ wenig Konzerte gespielt. Bis vor einiger Zeit ca. 80 Konzerte im Jahr. Vor etwa fünf Jahren trat eine Ermüdung ein, die Spannkraft ließ nach. Wir haben die Konsequenz gezogen. Jeder kann jetzt in der zweiten Jahreshälfte tun, wozu er Lust hat. Wir spielen von Januar bis Mitte Juli, dann ist Schluss. Das hat sich sehr bewährt. Wir geben heute zwischen 50 und 60 Konzerten und nehmen

man erlangt. Routine gibt es vielleicht in Operettenorchestern oder Schlagerkapellen, aber in der Kammermusik darf es so etwas nicht geben.

NH Welches sind die Schwerpunkte im Programm der Jubiläums-Tournee 2001?

GP Wir haben Werke ausgesucht, die wir besonders gern spielen und uns damit quasi selbst ein Geschenk gemacht, etwa das op. 74 Nr. 3 von Haydn, die Lyrische Suite und das op. 3 von Berg, das Lutoslawski-Quartett, Bartók Nr. 6, Beethovens op. 132 und das Schubert-Quintett. □



nen möglichst großen, schönen Klang zu produzieren. Wir plädieren für ein differenziertes, feinsinniges Spiel, für das Verstehen der Charakteristik eines Werkes, eines Satzes oder eines Motivs.

TK Unterrichten ist wie Leben, es gehört einfach dazu. Aber es ist heute sehr schwer, junge Menschen in einem Fach auszubilden, wo die Ergebnisse nicht messbar sind. Jemanden zu unterrichten mit dem Ziel, dass er mit hoher Wahrscheinlichkeit ein Probespiel besteht und mit seinem Instrument seinen Lebensunterhalt verdienen kann. Dafür mitverantwortlich zu sein, empfinde ich manchmal als mühsam und belastend. Der Austausch in einer Kammermusikklasse aber, das Vermitteln von Erfahrungen, ist etwas ganz anders. Das ist herrlich, zählt zum Schönsten, was der Mensch tun kann.

weniger auf. Wir haben die Quantität reduziert und fühlen uns dabei sehr wohl.

NH Schleicht sich bei Repertoirestücken nicht manchmal Routine ein?

GP Wir machen große Pausen, bevor wir ein Werk wieder ins Programm nehmen. Fünf, sechs, sieben, manchmal zehn Jahre. Es gibt aber Werke, die man ganz besonders liebt, die man gern in kürzeren Abständen wieder spielen möchte. Wir haben Beethovens op. 132 vielleicht zehn Jahre nicht gespielt und nehmen es jetzt wieder ins Programm auf.

TK Routine? Bei solchen Meisterwerken im Repertoire, da kann man nicht müde werden. Man kann bei einem Schubert-Quintett einfach nicht müde werden. Das kann man jeden Abend spielen. Es gibt auch einen Aspekt in der Routine, der gut ist – die handwerkliche Sicherheit, die

Termine

- 28/29.1 Wien (Konzerthaus)
- 31.1. Köln (Philharmonie)
- 4.2. Frankfurt (Alte Oper)
- 5.2. Zürich (Opernhaus)
- 11.2. München (Herkulesaal)
- 12.2. Coburg
- 26.2. Zürich (Opernhaus)
- 28.2. Köln (Philharmonie)
- 1.3. Frankfurt
- 3./4. Wien (Konzerthaus)
- 27/28.4 Wien (Konzerthaus)
- 2.5. Kempen
- 7.5. Zürich (Opernhaus)
- 9.5. Berlin (Philharmonie)
- 12.5. Villingen-Schwenningen
- 13.5. Frankfurt
- 15.5. Köln (Philharmonie)
- 24.6. Schwarzenberg
(Angelika-Kauffmann Saal)
- 3.7. Bad Kissingen (Kursaal Regentenbau)
- 7.7. Baden-Baden