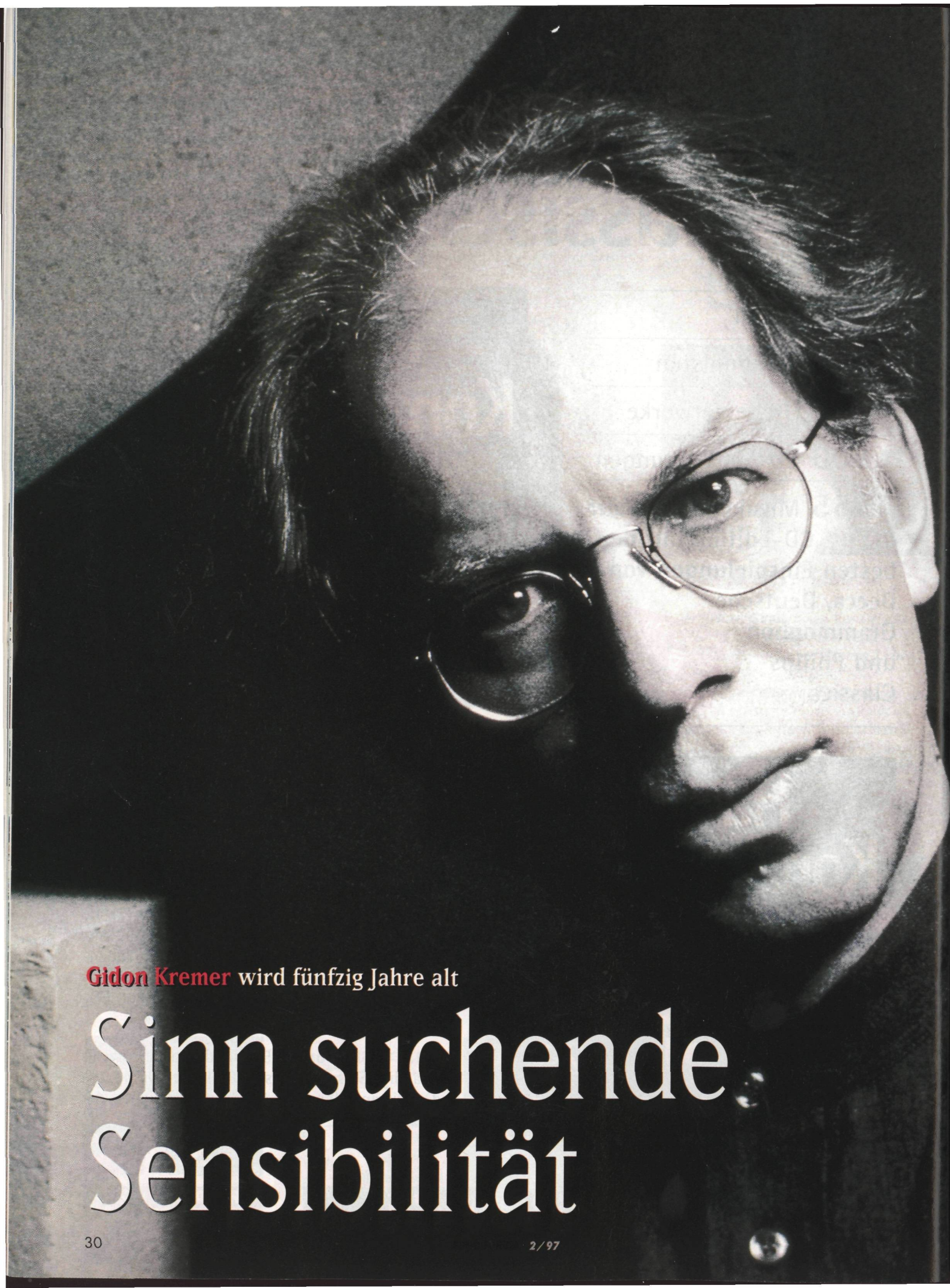




Gidon Kremer wird fünfzig Jahre alt

Sinn suchende Sensibilität

Auf die Frage, wer als der

programmatisch experimentier-

freudigste und eigenwilligste

Geiger der Gegenwart angesehen

werden könne, dürften die mei-

sten den Namen Gidon Kremer

nennen. Während einer abendli-

chen Bahnfahrt Ende November

letzten Jahres versuchte er sein

bisheriges Tun zu reflektieren,

seinen runden Geburtstag zum An-

laß für eine Zwischenbilanz zu

nehmen. Volkmar Fischer saß dem

Künstler dabei gegenüber.

FONO FORUM: Was bedeutet es Ihnen, fünfzig zu werden? Haben Sie das Bedürfnis, innezuhalten, beruflich oder auch privat etwas an Ihrem Leben zu ändern?

GIDON KREMER: Ich nehme an, daß ein runder Geburtstag ein Grund ist, nachzudenken, Dinge zusammenzufassen. Aber für mich ist der Fünfzigste kein Anlaß für Unzufriedenheit. Ich fühle mich nicht, als wenn ich fünfzig wäre, obwohl ich meine kleinen Wehwehchen habe, unter Schlaflosigkeit leide. Ich finde bedrohlich, daß die Welt durch den Tod treuer Freunde immer kleiner wird. Aber ich grolle nicht, klage nicht an, denn ich habe in diesen fünfzig Jahren sehr intensiv gelebt, so viel geschafft, wie ich es mir als Teenager nicht erträumen konnte. Jede Art von Aktivität hat ihr pro und ihr contra, und wenn man sich einer Sache intensiv widmet, vernachlässigt man eine andere. Es gibt immer nur das Gefühl, daß man hier und da etwas versäumt und seinen Mitmenschen schuldig bleibt. In meinem Leben ist das vor allem auf private Kontakte bezogen. Ich habe das Gefühl, daß ich mich meinen Freunden nie so viel widmen konnte, wie ich wollte. Das betrifft auch meine Kinder. Das Verantwortungsgefühl den Kontakten gegenüber bedrückt einen sehr. Wenn ich die Wahl hatte, professionellen Zielen zu folgen oder privaten, setzte ich nun einmal nahezu immer die Prioritäten zugunsten der Musik. Nicht aus Eitelkeit, nicht aus Ambition, auch nicht aus Zwang oder jedenfalls nicht gänzlich aus Zwang. Vielleicht mischt sich ein bestimmtes Gefühl des Müßens, das mir in der Kindheit aufgezungen worden ist, schon dazu. Mein Beruf bedeutete mir eben eine Berufung, der ich versucht habe, treu zu sein. Wenn ich jetzt eine Bilanz ziehe, so denke ich oft darüber nach, ob ich es bedauern soll, daß ich Konzessionen für das Privatleben machen mußte, oder ob ich stolz darauf sein soll, daß ich immer den Weg zur Musik gesucht habe. Ich will nicht jammern: Das, was ich erfahren und erlebt habe, ist von großem Wert. Ich hoffe nur, daß sich ein Teil dieser Erfahrungen in den Klängen wiederfindet, die ich erzeuge.

Sie haben vor einiger Zeit Paris zu Ihrem Standort gemacht. Bereuen Sie das oder sind Sie zufrieden damit, in Paris zu leben beziehungsweise von Paris aus um die Welt zu reisen?

Ich habe mehrmals in meinem Leben den Wohnort gewechselt. Ich habe in Riga gelebt, meiner Heimatstadt, 18 Jahre lang, und danach 15 Jahre in Moskau. Ich habe versucht, in New York zu leben. Später wohnte ich in Zürich, in Basel, in Luzern. Und obwohl ich seit 15 Jahren in Paris eine Wohnung habe, ist mein eigentlicher Wohnsitz seitdem in der Schweiz. Im großen ganzen ist mein Leben ein ständiges Pendeln zwischen Staaten, Städten, Zeiten und Klimata. Die Schweiz und Paris sind nur Anhaltspunkte, technisch gesehen zwei Orte, an denen ich meine Koffer wechsle, meine Noten suche und ab und zu kleine Ruhepausen einlege. Ich habe zu keiner Stadt die Beziehung wie in der Kindheit zu Riga oder in der Jugend zu Moskau. Ich habe mich an diesen Rhythmus, der unnorm ist und in keinem Fall als gesund bezeichnet werden kann, mehr oder weniger gewöhnt, an das ständige Unterwegssein. Die Freude, die mir Paris als Weltstadt bietet, ist die, daß ich mich, wenn ich eine Woche hier bin, meiner geliebten Aktivität widmen kann: mir Filme anzuschauen. In kaum einer anderen Stadt gibt es so viele Kunstfilme zu sehen wie in Paris. Was mich hier außerdem seit dreieinhalb Jahren erfreut, ist meine Tochter vorzufinden, Gigi. Sie strahlt, wenn ich komme. Ich sehe Paris in meinem Leben als eine Station, aber ich würde nicht behaupten können, daß es eine zweite Heimat für mich geworden ist. Ich empfinde die Schweiz, wo ich mein Archiv und viele Freunde habe, als viel ruhiger und meinem Ruhebedürfnis entsprechender.

Ihr Faible für den Film interessiert mich: Es gibt doch dieses Aperçu von Hanns Eisler: „Wer nur etwas von Musik versteht, versteht auch von ihr nichts“. Welchen Einfluß hat der Film auf Ihren Umgang mit Musik?

Es geht um Film, um Theater, um Literatur, um Psychologie, aber vor allem um alles, was emotional ist. Ich würde mich niemals als rationalen oder intellektuellen Musiker sehen, als der ich hier und da abgestempelt worden bin. Musik ist für mich vor allem eine Sache der Emotion, der Intuition, der Wellenlänge, die mit Impulsen zusammenhängt; sie besteht weniger aus Überlegung und Logik, aus Konstruktion und Konzeption, aus Wissenschaft und Nachforschung oder so. Obwohl ich sagen muß, bei dem, was ich mache, gibt es Elemente der Neugierde, wenn ich mich für Vernachlässigtes einsetze. Aber vor allem bleibt Musik für mich eine Kraft, die zu bewältigen versteht, was dem Wort unzugänglich bleibt, was höchstens die Poesie noch auffängt. Diejenigen, die sich der emotionalen Breite von Musik versperren, kennen die Musik eigentlich gar nicht, sie sprechen von Musik, ohne zu wissen, was sie behandelt. Damit komme ich auf ein Thema zu sprechen, das mir im Moment sehr nahesteht: Der maßgebende Begriff ist Obertöne. So heißt nämlich mein drittes Buch (nach „Kindheitssplitter“ und „Oase Lockenhaus“), das ich vor kurzem abgeschlossen habe und das Ende Februar erscheinen soll. Es ist allen denen gewidmet, die Stille suchen. Es handelt davon, was Musik für mich bedeutet – in einer kritischen Auseinandersetzung auch mit dem, was eigentlich keine Musik ist, was eine Verfremdung, Verschmutzung, Vermarktung, Vergewaltigung der Musik ist.

Steht bei der Musik die Emotion nicht gerade deshalb im Zentrum, weil die Aussage, die Musik zu machen weiß, begrifflich schwer faßbar ist, sozusagen diffus bleiben muß und vielleicht auch möchte? Wann wird Musik den Sinnen sinnvoll, also zum Sinnträger, und in welcher Form?

Ich glaube, Partituren sind durchaus faßbar. Man kann sich ab und zu sogar anhand eines Schriftbildes eine Vorstellung davon machen, mit was für einem Werk man es gerade zu tun hat. So ganz esoterisch ist die Angelegenheit nicht. Musik ist schließlich nicht nur das, was in den Noten steht, sondern auch das, was mit den Noten gemeint ist, und abhängig davon, wie die Noten vorgetragen werden. Auch Pausen gehören zur Musik, auch die Arten der Übergänge von einer Note zur anderen. Wenn dem nicht so wäre, könnte man jeden Computer Musik machen lassen. Es spiegelt sich viel Irrationales in Musik, sie hat viel mit der unerschöpflichen Kraft der Phantasie zu tun. Dort, wo die technischen Leistungen, die Genauigkeit und Präzision in den Vordergrund geschoben werden, geht auch die Musik kaputt. Des-

halb ist es so beängstigend, wie weit unsere Zeit, etwa die Schallplattenindustrie, solche Perfektion anstrebt. Im Grunde genommen ist solche Perfektion ein Feind dessen, was ich Musik nenne.

Geht daraus hervor, daß Sie lieber live auftreten und spielen, wenn keine Mikrofone lauschen?

Ich würde heuchlerisch sein, wenn ich sagen würde: Ich mag keine Aufnahmen. Dieser Tage habe ich nachgezählt und festgestellt, daß ich über hundert CDs produziert habe. Trotzdem ist es für mich eine große Anstrengung, ins Studio zu gehen. Ich mache es aus Pflichtbewußtsein, bestimmte Dinge festzuhalten, bestimmte Werke den Interessenten näher zu bringen, bestimmte Gefühle in Form einer Aufnahme aufzufangen. Das Widerspruchliche dabei ist, daß man dieser Herausforderung am liebsten ausweichen würde. Es ist kein Zufall, daß es einige Künstler nicht mochten, aufgenommen zu werden. Eine Konserve ist ein gefährliches Mischprodukt, an dem viele, zu viele beteiligt sind: nicht nur Mikrophone, nicht nur das Aufnahmeteam, nicht nur die akustischen Umstände im Studio, nicht nur die Partner, mit denen man sich auf die Aufnahme einläßt, sondern auch die Art, wie die Aufnahme später gepreßt wird, wie das Cover aussieht, wie die CD angeboten wird und irgendwann aus den Katalogen verschwindet. Metaphysisch gesehen, ist es ein Versuch, die Musik festzuhalten, zu verewigen – ich amüsiere mich immer über dieses Wort. Mein neues Buch beginnt mit einem Kapitel, wo ich darauf verweise, wie gefährlich es ist, einen Vogel an seinem Flug zu hindern. Die Gefahr besteht auch für die Musik: daß sie von Apparaturen abgefangen und eingefangen wird und sich nicht mehr im freien Flug befindet, den wir bewundern können. Man lebt mit der Hoffnung, wenn man ins Studio geht, daß man etwas Sinnvolles macht und etwas vermittelt, was sonst nur an einem Abend an einem Ort von einer kleinen Schar Musikliebhaber gehört werden kann. Man hofft, daß die Impulse, die man ehrlich und intensiv im Studio zu vermitteln versuchte, später auch interessierte Abnehmer finden. Oft ist das eine Illusion, weil der Verbraucher seinen Spaß eher am Durchschnitt findet. Das sieht man an den Verkaufszahlen von Massenprodukten. Wir leben in einer gefährlichen Zeit für die Kunst. Das, was den Umsatz macht, ist eigentlich eine Verblödung. Was außergewöhnlich ist, wird zum größten Teil doch eher abgelehnt, und deshalb wird das als außergewöhnlich hingestellt, was den Umsatz macht. So verfälscht man die Werte.

Welche Funktion hat für Sie das Publikum bzw. seine Abwesenheit während Ihres Musizierens, je

nachdem, ob Sie im Konzertsaal sind oder im Aufnahmestudio?

Bei der Auseinandersetzung mit dem Werk kann das Publikum einen unterstützen, es kann einen aber auch stören. Es kann inspirieren oder verführen – in eine falsche Richtung zu gehen. Wenn man dem Geschmack des Publikums zu nahe kommt, wird man sehr leicht dem Werk untreu. Der Idealfall tritt sehr selten ein: die Stille. Eine gespannte Stille der Erwartung kann einen motivieren, mehr als sein Bestes zu geben. Ein Husten, ein Niesen, ein Knistern im Saal kann die besten Absichten zerstören. Ein Erfolg kann bedeuten, daß man das Publikum erreicht hat, aber die Frage, womit, bleibt bestehen. Heutzutage ist das Publikum unwahrscheinlich namensbewußt, glaubt, mit Karten für das Konzert eines großen Namens

Als künstlerischer Leiter des Festivals in Gstaad folgt Gidon Kremer ab 1997 seinem Geigenkollegen Yehudi Menuhin.



den Genuß gekauft zu haben. Das beste Publikum ist unvoreingenommen, ist fähig, am Schöpfungsakt durch seine Konzentration mitzuwirken. Das beste Publikum kommt in den Konzertsaal ohne Vorurteile, nicht medienbelastet. Die Marktschreierei hat auf uns alle eine Wirkung, ob sublimiert oder nicht. Dieses Phänomen sollte man erforschen: wovon wir manipuliert werden. Aber nebenbei gesagt: Ich glaube, die ideale Aufführung eines Werkes kann auch für einen einzigen Menschen stattfinden.

Sie haben ganz allgemein vom Publikum gesprochen. Gibt es nicht Unterschiede zwischen dem Publikum, das sich für Musik unseres Jahrhunderts, für Moderne und Postmoderne interessiert, und dem, das klassisch-romantische Violinkonzerte hören will? Gerade in Sachen Unvoreingenommenheit, Vorurteilslosigkeit?

Nicht unbedingt. Wir werden alle zu einem Kanstendenken verführt. Ich versuche, den Liebhabern von Violinkonzerten aus dem Weg zu gehen, indem ich die konventionelle Programmfolge oder die erwarteten Werke gerade nicht spiele oder aber dann spiele, wenn man es gerade nicht erwartet. Insofern bin ich ein Spielverderber, kann einem auf zeitgenössische Musik eingestellten Publikum etwas Klassisches bringen oder umgekehrt. Ich wünsche mir dabei, die Leute wach zu halten, nehme in Kauf, daß es nicht von allen jauchzend aufgenommen wird. Nur ist das Procedere von größerer Bedeutung als der Applaus.

Vergleichen Sie doch einmal die Publikumsstrukturen von Lockenhaus mit denen von Gstaad, einem Ort, der sich ja jetzt auch mit Ihrem Namen verbindet!



Für mich ist es noch zu früh, über Gstaad zu sprechen, weil ich dort mein erstes Festival erst noch vor mir habe. Lockenhaus ist ein Phänomen, weil es von Anfang an zu den Prinzipien der Offenheit stand. Der Großteil des Lockenhauser Publikums, der Lockenhauser Künstler ist allem gegenüber offen, was unkonventionell ist. Das wurde durch die Jahre hinweg anerzogen, nicht didaktisch-systematisch, sondern durch die Hörfahrung. Man ist bereit, mit vielen gegensätzlichen Dingen umzugehen, neue Wege zu suchen. Ich weiß nicht, ob es gelingen wird, in Gstaad ein ähnliches Klima zu schaffen.

Wie hat man sich eigentlich Namen und Idee des Ensembles „Kremerata Musica“ zu erklären?

Nachdem ich zehn Jahre Lockenhaus betrieben habe, ohne gleichsam konzeptionell zu denken,

habe ich ein Jahr pausiert. Ich wollte das Festival erneuern, mit gewissen Strukturen versehen: jedes Jahr ein anderes Thema wollte ich haben, 1992 Schostakowitsch und Schubert, 1993 Schumann und Schnittke, 1994 Schönberg und seine Zeit, 1995 Gubaidulina und ihre Welt. So oder so wollte ich mit dieser neuen Phase von Lockenhaus auch einen Ensemblenamen finden. Und da kam ich auf diese reizvolle und humorvolle Kombination von Camerata, in der Renaissance die Bezeichnung für die Vereinigung von Gleichgesinnten, mit meinem Namen. Und diese Umspielung meines Namens nahm ich nicht aus Eitelkeit vor, sondern um einen Hinweis darauf zu geben, daß „Kremerata Musica“ eine Art des Musikmachens ist, die auf das Denken von Lockenhaus zurückgeht. Dann ergaben sich auch die Tourneen und Schallplattenprojekte unter diesem Motto. Es kommt 1997 hinzu, daß ich ein Orchester im Baltikum gegründet habe: die „Kremerata Baltica“. Ich hatte zu meinem runden Geburtstag den starken Wunsch, zu meinen Wurzeln zurückzukehren, in meinen Heimatort, in die jetzt unabhängigen baltischen Staaten. Mit der Jugend von dort wollte ich ein Orchester aufbauen, das eine Brücke schlägt zwischen meiner Kindheit und den Erfahrungen von Lockenhaus, die ich jetzt mitnehme nach Gstaad. Das Gründungskonzert der „Kremerata Baltica“ wird am 9. Februar 1997 in Riga stattfinden, das Abschlußkonzert der ersten großen Arbeitsphase bei den Salzburger Festspielen im Sommer.

Über welches Ihrer aktuellen Schallplattenprojekte sprechen Sie derzeit am liebsten? Gibt es wieder Repertoire-Ausgrabungen vom Kaliber eines, sagen wir, Artur Lourié?

Was mich immer sehr freut, ist, daß ich ein paar Stücke auf Schallplatte vorstellen kann, die das Publikum noch kaum kennt. So erscheint bei Teldec zu meinem Geburtstag eine Aufnahme mit Werken von Enescu, Bartók und Schulhoff. Dabei sind die „Impressions d'enfance“ von Enescu hervorzuheben, ein grandioses Opus aus dem Jahre 1940, das bis heute nahezu unbekannt ist, obwohl es von größtem kompositorischem Können zeugt, von immensem Farbenreichtum. Bei diesem Duo für Klavier und Geige hat man tatsächlich den Eindruck, es entstehe durch die Kombination ein drittes Instrument. Ich habe viel Zeit darauf verwandt mit Oleg Maisenberg.

Ein Komponistenname, der in Deutschland bis vor kurzem wenig geläufig gewesen sein dürfte, ist Valentin Silvestrov.

Die „Widmung“ wurde für mich komponiert. Ich kannte Silvestrov seit 20 Jahren, er war auch Gast bei mir in Lockenhaus. Die Geschichte meiner Beziehung zu Silvestrov ist im Booklet der Teldec-Aufnahme nachzulesen. Ich glaube, es ist wichtige Musik zum Ende dieses Jahrhunderts, ein Do-

kument unserer verwirrenden Zeit, Musik, die sich auf Ideale bezieht, die erhalten geblieben sind – trotz aller Verwirrung. Es ist ein Werk, das mit der Spätromantik sehr viel zu tun hat.

Ist das ein Violinkonzert, das Mahler „eingefallen“ sein könnte, wenn er hundert Jahre später gelebt hätte?

Ja, man könnte es so formulieren, müßte nur noch dazu sagen: Mahler, wenn er in Kiew gelebt hätte. Nicht weil ich glaube, jeder Komponist trage die Zeichen seiner Nationalität oder seines Wohnsitzes in sich, sondern weil man berücksichtigen müßte, daß Mahler sich mehr oder weniger in seinem Werden und Sein in einer freien Welt bewegte, wenn sie auch voller Horror war. Die Welt der Ukraine, in der Silvestrov Jahrzehnte



Nikolaus Harnoncourt und Gidon Kremer bei der Aufnahme des Beethoven-Violinkonzertes.

te weilte, war eigentlich eine geschlossene Welt. Es ist bewundernswert, wie er in seiner Einsamkeit dennoch seiner Zeit auf der Spur war, bestimmte Impulse seiner Zeit aufgesaugt und verarbeitet hat.

Spricht man beispielsweise von Arvo Pärt, so spricht man von Musik, die auf die naheliegendste Weise auf diese Welt voller Lärm und Geräusch reagiert, indem sie Stille auskomponiert.

Und fordert! Nicht nur auskomponiert, sondern fordert!

Wie ist das zu erklären, daß es solche asketisch anmutende Musik erst heute gibt und nicht schon zu Beginn des Industriezeitalters?

Das ist eine sehr komplexe Frage. Es gab zu jeder Zeit Komponisten, die sich mehr um die Stille bemühten als andere, die laut werden wollten. Ich glaube, Schubert bemühte sich grundsätzlich mehr um die Stille als Berlioz. Der vermeintliche Fortschritt ist oft ein Rückschritt. Mit dem Alter entwickelt sich etwas sehr Wesentliches in jedem Menschen, die Konzentration, die Reduktion. Der späte Schönberg ist viel konzentrierter als der frühe; bei Schostakowitsch ist es ähnlich. Man sollte ökonomischer handeln, sich nicht soviel ablenken lassen; alles schafft man sowieso nicht. Mit der Zeit kommt das Bewußtsein, reduzieren zu müssen. Die spürbare Simplizität des einen oder anderen großen Malers zeugt ja auch davon, daß in der Kunst Reduktion mehr bringt als alles Können, das seinen Platz in Jugendwerken finden mag. Diejenigen, welche die Kraft haben, ihren Weg

sofern leben die Komponisten, die ihren Interpreten viel vorschreiben, in einer Illusion. Andere Komponisten bringen zwar Vorschriften in die Partituren, lassen aber ganze Flächen offen. Einer davon war Johann Sebastian Bach. Glenn Gould hat gezeigt, in wievielen Tempi man ein- und dieselbe Fuge spielen kann, und es bleibt immer noch Bach. In vielen Bereichen geht Sofia Gubaidulina ebenfalls sehr generös mit ihren Interpreten um. Sie überläßt vieles dem Spürsinn des Ausführenden, der wissen will, was hinter den Noten steht. Nicht jeder Komponist hat soviel Vertrauen. Ich selber habe immer dann mehr Spaß, wenn mir weniger vorgeschrieben wird, weil das die Wellenlänge meiner eigenen Inspiration bewegt, herauszufinden, wie die Zusammenhänge sind, statt daß mein Einsatz für das Werk durch zu viele Anweisungen blockiert wird. Ich habe immer Respekt

Kann man das Violinkonzert von Alban Berg eigentlich deshalb verschiedener auslegen als, sagen wir, Musik Alfred Schnittkes, weil die Interpretationsmöglichkeiten eines Stückes grundsätzlich mit seinem Alter steigen, mit dem historischen Abstand zum Entstehungsdatum?

Das muß nicht so sein. Mit der Zeit kann vieles verfälscht werden. Das Schlimmste ist die falsch verstandene Tradition. Nicht eine kreative Auseinandersetzung, sondern der Versuch einer Nachahmung von etwas, das jemand einmal als gelungen empfunden hat. Die Imitation von etwas Gelingenem ist auch das Schlimmste, was einen Interpreten verfolgen kann. Ein Interpret, der glaubt, wenn er gestern ein gutes Konzert gespielt hat, könnte er es heute wiederholen, täuscht sich. Er muß es heute von neuem spielen, sonst ist er

Sein eigenes Tun und den internationalen Musikbetrieb sieht Gidon Kremer kritisch: „Wir leben in einer gefährlichen Zeit für die Kunst. Was außergewöhnlich ist, wird zum größten Teil abgelehnt, und deshalb wird das als außergewöhnlich hingestellt, was den Umsatz macht...“

kein Interpret. Imitatoren gibt es auf dem heutigen Musikmarkt Dutzende. Aber welche von ihnen sprechen uns wirklich an?

Ich möchte gerne von Ihnen wissen, ob sich Ihr Verhältnis zur Geige ändert, wenn Sie die Repertoire-Genres wechseln. Ist es bei Piazzolla nicht ein körperbewußteres, sinnlicheres Verhältnis, als wenn Sie Bach spielen

oder andere ihrem Wesen nach eher vergeistigte Musik?

Sinnlichkeit und Vergeistigung müssen sich nicht unbedingt widersprechen. Piazzolla hatte sehr viel Respekt vor Bach, und Bach hätte heute sehr viel Respekt vor Piazzolla. Bach hatte immerhin ungefähr 23 Kinder... Ich sehe ihn in seinen Solowerken nicht als Philosophen oder Priester, sondern als eine lebendige Kreatur, die auch heute leben könnte, die uns auch heute noch etwas vom Leben erzählt. Ich hoffe, daß meine Geige sich jeder Musik anzupassen vermag, daß ich sie nicht einen anderen Kurs fahren lasse, sobald es statt um Mozart oder einen Romantiker eben um Piazzolla geht. Hier wie dort beobachtet man subtile Vorgänge, die sehr verwandt sind. Ich kenne einige Piazzolla-Aufnahmen, die mir viel zu sinnlich sind, die aus dem Ton der Musik etwas

ganz Kitschiges machen. Das ist mir genauso fremd wie jemand, der Bach gegen den Strich oder auf eine angeblich authentische Art sehr mechanisch vorführt.

Auf Ihrem spieltechnischen Stand ist die Geige wahrscheinlich zu einem Teil der eigenen Person geworden und nicht mehr ein Gegenüber, das man sich vor jedem Auftritt erst untertan machen muß.

Ich habe immer angestrebt, daß das Instrument die Verlängerung des Körpers ist. Alles, was man dem Instrument gibt, gibt es zurück. Mit Menschen ist es anders. Wenn man sich mit dem Instrument versteht, ist es auch eine Bereicherung für einen selbst. Ich bin kein Instrumentenfetischist. Das, was ich, als ein Diener der Komponisten, meine Suche nach dem Sinn dessen nenne, was in den Noten fixiert ist, steht nicht in irgendeinem Abhängigkeitsverhältnis vom Instrument.

Ist die persönliche Handschrift eines Geigers gleichsam graphologisch ablesbar vom Gestus, mit dem er den Bogen führt?

Es klingt pervers, jedenfalls paradox: ich empfinde mich nicht als Geiger! Die Geige ist mein Werkzeug, sonst nichts. Ich versuche so weit wie möglich vom Idiom des Geigenspiels fortzukommen. Mir geht es nicht um Auf- oder Abstrich, um Saiten, Kolophonium oder Bogenhaare. Ich bin verwachsen mit der Geige, will aber nicht nur Geiger sein. Es wäre mir zu langweilig, nur an Griffbrett und Fingersätze zu denken. Das ist nur die notwendige Ausrüstung. Wenn jemand so bezaubernd spielt, daß ich seine Geige nicht wahrnehme, fasziniert es mich. Wenn ich aber merke, jemand geigt toll, trifft alle Noten, hat einen wunderschönen Ton, alle Schwierigkeiten des Geigenspiels im Griff – dann ist es für mich langweilig.

Das bedeutet aber nicht, daß Sie lieber komponieren würden?

Ich habe mich nie ans Komponieren herangewagt bisher. Ich habe mit meinen Büchern einige Partituren geschrieben, wenn nicht in Tönen, dann in Worten. Wenn man immer Interpret fremder Musik ist, hat man natürlich das Bedürfnis, eigene Partituren zu schreiben. Bei mir hat es mit den Worten begonnen, ob es eine Fortsetzung in Klängen geben wird, weiß ich nicht. Ich versuche ja, in dem, was ich spiele, meine Klänge zwischen die Noten hineinzulegen.

Angenommen, Sie würden auf einem fernen Planeten landen, auf dem intelligente Wesen leben, mit denen Sie Kontakt aufnehmen können. Welche Musik unseres Planeten würden Sie denn als erstes nahebringen?

Das klingt wie die Frage nach der einsamen Insel: Was würden Sie mitnehmen? Phantasie ist eine schöne Sache, aber in der Wirklichkeit ist immer alles anders. Ich muß gar nicht an andere Planeten denken. Ich will nur meinen Impulsen folgen. Im Augenblick bewegen mich vor allem drei Dinge: Schubert, Zeitgenossen und Piazzolla. Vor einigen Jahren war es besonders Mozart – als Maß für das, was rein und konzentriert ist, was diese Grenzwanderung bedeutet zwischen Traurigkeit und Heiterkeit, die ich auch bei Piazzolla gefunden habe. Wenn ich diese Impulse weitergeben

gleichfalls, wie sich im Publikum die Stille einstellt, die man für diese Musik braucht. Die wertvollen Komponisten werden immer versuchen, zeitgemäß zu sein, ohne die Musik der Vergangenheit zu verleugnen. Es muß Anregungen aus der Vergangenheit geben, um zu überleben. Man soll die Welt der klassischen Schönheit nicht zerstören, nur um zeitgenössisch zu sein. Die Wege dahin, daß eine Beethoven-Sinfonie mehr als nur einen Museumswert darstellt, sind verschieden: Harcourt weiß in seinen Aufführungen davon zu erzählen, daß es funktioniert. Es ist eine Aufgabe der Musik, anzuregen. Ich will keinem snobistischen Club angehören, in dem Gourmet-Musik verbreitet wird. Obwohl beides das Recht hat, in der Welt zu bestehen, will ich nicht auf Hamburger umsteigen, nur weil sie von vielen gemocht werden. Ich gebe meine Vorstellungen von dem,



weit genug zu gehen, haben die größte Chance, in der Reduktion das Konzentrat ihres Wesens oder ihres Geistes zu finden.

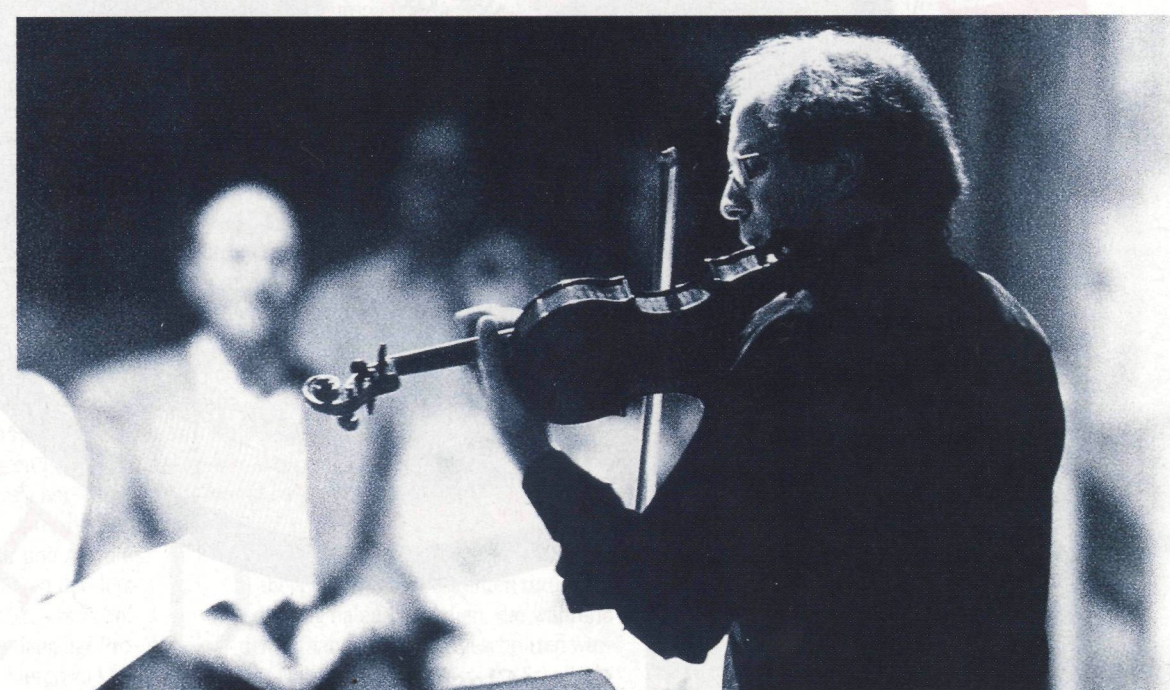
Inwiefern ist man als Interpret einer Musik wie der Sofia Gubaidulinas, die vielfach von vergleichbarer Reduktion lebt, angehalten oder gar gezwungen, sich mit den religiösen Zwischentönen oder konkreten Hintergründen zu identifizieren?

Der eine Komponist legt sehr viel fest, der andere läßt sehr viel offen. Beide Wege kann man gehen, an beiden zugrundegehen. Übermäßige Anforderungen an den Interpreten sind unrealistisch, weil der Interpret seinen eigenen Körper, seinen Rhythmus, seine emotionelle Kapazität hat, und man kann nicht erwarten, daß sich ein Interpret vollkommen in den Komponisten verwandelt. In-

vor Großzügigkeit. Die besten Komponisten wissen, wo sie großzügig sein dürfen und wo nicht. Es gibt aber auch Anweisungen, die wir Interpreten uns wünschen – als Schild für unsere Unbeholfenheit.

Stimmt die Beobachtung, daß ein Komponist, der wenig vorschreibt, grundsätzlich vielfältiger und verschiedener interpretiert werden kann als einer, der vieles festlegt?

Ein Komponist, der viel vorschreibt, hat sehr genaue Vorstellungen vom Klangbild. Er ist aber hier und da unfähig zu akzeptieren, daß die Menschheit aus vielen verschiedenen Charakteren besteht. Er fürchtet sich davor, ist auf seine eigene Sicht fixiert. Man könnte ihm empfehlen, konsequenterweise auch sein eigener Interpret zu sein.



könnte, wäre ich schon zufrieden.

Glauben Sie, daß es immer Menschen geben wird, die Musik der Vergangenheit jener der Gegenwart vorziehen?

Wenn die drei Tenöre nicht die ganze Welt taub machen, dann vielleicht.

Warum hat es eigentlich gerade die Kammermusik heute so schwer, Konzertsäle zu füllen?

Wenn man bedenkt, was heute Anklang findet bei den Massen, so ist das sehr besorgniserregend. Piazzollas Musik etwa hat Werte, die es möglich machen, Brücken zu schlagen, ohne das Publikum zu verblöden. Diese Werke sind Juwelen, und ganz unterschiedliches Publikum ist dafür offen. Wenn ich zum Beispiel Giya Kancheli spiele, sehe ich

was gut ist, nicht auf. Wir müssen uns davor schützen, daß uns soviel Mittelmaß angeboten wird – und selber lernen, zu unterscheiden. Wenn wir's nicht lernen, dann werden wir selber mittelmäßig. Schon allein die Tatsache, daß Namen vermarktet werden, daß man auf Schallplattencovers lächelnde Gesichter von Interpreten sieht, gibt Zeugnis ab davon, daß man die Musik eigentlich nicht mehr ernstnimmt.

Wollen Sie diese These gedruckt sehen?

In meinem neuen Buch steht sie auch! Ich weiß, daß sich der eine oder andere davon gekränkt fühlen kann. Aber ich will niemanden verletzen. Es war mir eine innere Notwendigkeit, ein Bedürfnis, bestimmte Erfahrungen und Überzeugungen auszusprechen. ◆