

Bekannt ist ihre „Wunderkindkarriere“; bekannt, wie und mit wessen prominenter Hilfe sie den Weg nach oben fand und sich als Topstar etablierte. Bekannt ist auch, daß sie im Erwachsenenalter, natürlichen Krisenmomenten zum Trotz, an künstlerischem Format hinzugewann, ohne vorzeitige, sonst „Wunderkind“-typische Ermüdungserscheinungen beklagen zu müssen. Weniger bekannt sind ihre an inzwischen zwanzig Karrierejahren gereiften Ansichten zu Fragen ihres eigentlichen Metiers, des Geigenspiels. Für FONOFORUM unterhielt Anne-Sophie Mutter sich mit Volkmar Fischer.

Moderne? Gerne!

Ein Gespräch mit **Anne-Sophie Mutter**

FONO FORUM: Musiker, die von einer Schallplattenzeitschrift zum Interview gebeten werden, haben gewissermaßen ein Recht darauf, sich über ihr persönliches Verhältnis zum Medium Schallplatte zu äußern. Wie können Sie damit leben, daß die Käufer einer CD von der Möglichkeit Gebrauch machen (ganz anders als ein Konzertpublikum), beispielsweise den dritten Satz eines Violinkonzerts vor dem ersten zu hören oder einzelne Passagen herauszugreifen etcetera?

ANNE-SOPHIE MUTTER: Ich tue das manchmal auch! Wenn ich mir eine Oper anhöre (zu meinen Lieblingsopern gehören Puccinis Werke), dann überspringe ich auch die Arien, die ich im Moment nicht hören will. Ich glaube nicht, daß man den Käufer dazu erziehen kann, sich ganze Werke anzuhören. Es ist sicherlich gefährlich, wenn wir im Konzert anfangen, nur noch Ausschnitte aufzuführen. Aber daß es neben den Gesamteinspielungen auch diese Sonderkopplungen gibt, finde ich absolut nicht ehrenrührig und auch der Musik gar nicht abträglich. Daß diese Art von Sonderkopplungen ein neues Publikum schafft, glaube ich wiederum nicht. Das ist Augenwischerei. Letzten Endes ist es doch noch ein großer Unterschied, ob ich ausschließlich diese kurzen Arien höre, diese einzelnen Sätze, aus dem Kontext herausgegriffen, oder ob ich die Konzentration aufbringe, ein ganzes Konzert zu durchleben. Wichtig ist eben auch die musikalische Erziehung, die schon im Kindesalter anfängt. In den USA beunruhigt mich ungemein, daß man den Musikunterricht aus einigen Schulen weggestrichen hat. Warum man immer gleich bei der Kultur spart, ist mir absolut rätselhaft.

Es gibt nicht umsonst Musiktherapien, etwa dieses Projekt von Lord Menuhin: Seit einiger Zeit wird in besonders belasteten Schulen, an denen Gewalttätigkeit herrscht, viele unterschiedliche Religionen zusammenkommen, ganz bewußt miteinander gesungen. Die Zahl der Gewalttaten ist daraufhin an diesen Schulen gesunken: Es ist eben schwer, auf jemanden einzuprügeln, mit dem man gerade gesungen hat. Vorausgesetzt, er singt einigermaßen ordentlich. Musik hat etwas unglaublich Bereinigendes und Zusammenführendes an sich, und wenn wir die Fähigkeit, Musik zu verstehen, verlieren, weil wir nicht mehr gebildet werden, dann geht uns sehr viel verloren.

Die harmonisierende Kraft einer CD müßte doch eigentlich für Momente auch in der kleinsten Zelle menschlicher Gemeinschaft, im familiären Kreise, einen „Frieden“ stiften können, den es sonst im eigenen Lebensbereich nicht gibt – sondern nur in einem fremden Konzertsaal.

Man kann den Genuß zuhause nicht mit dem Erlebnis im Konzertsaal vergleichen. Zuhause ist der große Vorteil, daß man die CD auflegen kann, wann man möchte. Man muß sich nicht anziehen, man kann's nackt hören, in der Badewanne, ich weiß nicht, wo. Keiner hustet. Man kann wieder abstellen, wenn man merkt, eigentlich höre ich gar nicht mehr richtig zu. Im Konzert hingegen muß man sich auch auf die Außeneinflüsse einstellen. Wenn ich ins Konzert gehe, bin ich sehr oft gestört von der Husterei, dem Geraschel mit dem Programm. Auf der anderen Seite ist dieses gemeinsame Erleben natürlich auch ungeheuer spannend und – weil unwiederholbar – aufregend: Bei dieser Rekreation eines schöpferischen Werkes dabei zu sein – das kann man nicht vergleichen mit dem Abhören einer CD.

Inwiefern ähneln Konzert und/oder Studioaufnahme eigentlich für den Ausführenden einer Prüfungssituation, bei der das Leistungsniveau abgefragt wird?

Foto: Tom Specht/DGG

Ich mache keinen Unterschied zwischen einem Konzert und einer Aufnahme. Es ist vielleicht nervlich etwas bedrückender, wenn man weiß, daß das Mikrophon mitlauscht. Auf der anderen Seite hat man theoretisch die Chance, es noch einmal zu wiederholen. Aber in dieser Chance liegt eben auch die große Gefahr. Ich bin ein sehr ungeduldiger Mensch. Das merke ich auch immer wieder, wenn ich übe. Entweder es haut gleich hin, oder ich bin sehr sauer. Bei Aufnahmen, auf die ich mich teilweise jahrelang vorbereite, ist es ähnlich. Die künstlerische Inspiration geht durch zu viele Retakes irgendwann flöten und man wird wahnsinnig vorsichtig, spielt dann zwar sauber – aber es ist eigentlich tot, es springt kein Funke mehr über. Das ist der Grund, warum ich fast alle meine Aufnahmen im Konzertsaal gemacht oder als Live-Mitschnitt produziert habe. Das trifft auch für alle meine frühen Aufnahmen mit Herrn von Karajan zu, er hat diese Aufnahmen immer in einem Affenzahn durchgezogen.

Wir haben zwar sehr lang und ausführlich geprobt, zum Beispiel am Beethoven-Violinkonzert über ein Jahr, aber wenn dann der Moment x kam, dann hieß es: Sitzung von neun bis eins, und in der Zeit wird das eingespielt. Wer's nicht schafft, ist selber Schuld.

Bei der neuen Recital-Aufnahme handelt es sich um einen Live-Mitschnitt. Wir haben natürlich einige Stellen ausgebessert, das ist ganz klar. Aber die großen Takes, der große musikalische Rahmen ist während des Konzertes in Berlin entstanden. Und das spürt man, gerade bei Kammermusik. Ich kann das beurteilen, weil ich die Streichtrios von Beethoven im Studio produziert habe. Das waren die anstrengendsten Aufnahmen meines Lebens, nicht nur, weil drei Streicher, drei Solisten aufeinandergetroffen waren und natürlich ihre Eigenheiten erst einmal zu einem Kompromiß zusammenschließen mußten, sondern auch, weil man durch dieses permanente Wiederholen, dieses permanente Feilen in die Gefahr gerät, daß es einfach nur noch akademisch klingt. Für mich ist es eine große Inspiration, das Publikum als Gegenüber zu spüren. Auch die Stille, die ein Publikum produzieren kann, ist hörbar.

Sie legen auch bei solistischen Studioproduktionen, wenn sie denn zustandekommen, auf absolute Fehlerfreiheit im intonatorischen Bereich nicht den größten Wert?

Ich glaube, daß meine Intonation ganz gut ist. Letzten Endes entscheidet die musikalische Aussage. Es sind manchmal ein paar kleine Fehler drin, aber die stören mich nicht so sehr. Entscheidend ist, daß die Inspiration erhalten bleibt, der große Gedanke und musikalische Zusammenhang nicht durch Schnitte verfälscht wird. Das war auch einer der Grundsätze von Herrn von Karajan bei Schallplattenproduktionen. Natürlich setzt das voraus, daß man technisch nahezu perfekt ist. Eine

CD muß ja auch dem Konzert standhalten und umgekehrt. Das eine ist die Momentaufnahme der täglich neuen gedanklichen und emotionalen Auseinandersetzung mit dem Werk – diese Momentaufnahme ist beliebig wiederholbar. Der rekreative Prozeß bei einem Konzert ist unwiederholbar. Und wenn man eine CD mit anwesendem Publikum aufnehmen kann, ist das eigentlich das Optimale, besonders im Recitalbereich.

Sie haben jetzt mehrfach von Herbert von Karajan gesprochen. Wie ist das bei den heutigen Dirigenten oder (für Kammermusikprogramme) bei Pianisten, mit denen Sie zusammenarbeiten: Was erwarten Sie ganz allgemein von einem mitstreitenden Musiker?

Die Mitstreitfähigkeit zuallererst! Es muß ja nicht in einen Streit ausarten, aber es sollte schon anregend sein, aufregend anders, es muß ein Gegenpol sein. Und dies ist manchmal nicht der Fall. Nicht, daß Dirigenten nicht kompetent wären, aber manche haben ganz offensichtlich nicht so wahnsinnig viel Lust, einen Solisten zu begleiten und konzentrieren sich dann halt hauptsächlich auf ihre Sinfonien.

Ist die Abstimmung mit einem Pianisten oft leichter als mit einem Dirigenten?

Leichter sicher nicht, aber sehr viel differenzierter, besonders deshalb, weil ich es vorziehe, mit einem und demselben Musiker, wenn es denn klappt, über Jahre hinweg zusammenzuarbeiten. Das soll nicht zu einem Prozeß des Total-Aufeinandereingehens und Zusammenschmelzens führen, das wäre falsch.

Können Sie das begründen, warum es absolut falsch wäre, auf einer Linie zu liegen mit einem musikalischen Partner?

Das wäre ja dann, als würde ich etwa beide Geigen des Bach-Doppelkonzerts selber spielen! Diese Idee ist zwar ganz witzig, aber musikalisch nicht überzeugend. Ich möchte keine verwandte Seele – schon eine Seele, die ähnliche Ziele verfolgt, aber die doch ganz neue Einflüsse bringt. Und das ist gerade auch im kammermusikalischen Bereich wichtig, wo man um jede Phrasierung ringt, wo so viel und eng zusammen geprobt wird und in dem es dann auch dynamisch sehr viel differenzierter zugeht als es im Repertoire mit Orchester möglich ist. Da ist es sehr wichtig, daß auch mal eine hauptsächlich männliche Kraft zuschlägt. Natürlich vereint jeder Mensch männliche und weibliche Züge, aber daß ich mehr Frau bin als Mann, läßt sich, glaube ich, nicht bestreiten. Und bei Lambert Orkis ist es eben umgekehrt.

Versuchen Sie mal das Spektrum zu beschreiben, in dem sich Ihre Interpretation bewegt: in-

nerhalb mehrerer Konzerte nacheinander an einem Ort, in einem Saal, sagen wir, mit jeweils demselben Programm. Dann ist ja trotzdem nicht ein Abend wie der andere, oder?

Wissen Sie, im Prinzip macht's keinen Unterschied, ob ich ein Konzert dreimal am gleichen Ort spiele oder dreimal in unterschiedlichen Sälen – es ist sowieso immer ganz anders. Die Akustik des Saales ist wegen wechselnder Temperatur und Luftfeuchtigkeit nie die gleiche. Und die Geige ist sensibler als man denkt. Natürlich habe ich als Geigerin den Vorteil gegenüber einem Pianisten, daß ich immer mit der gleichen Geige spiele. Aber schon die Luftfeuchtigkeit verändert die Spannung des Bogens, wie beim menschlichen Haar ja auch. Und davon ist der Klang der Geige stark tangiert. Meine virtuoson Fähigkeiten werden dadurch entweder unterstützt oder torpediert.

Sie sagten gerade, Sie hätten immer die gleiche Geige. Haben Sie nicht zwei verschiedene?

Ich habe zwei verschiedene, aber ich lebe absolut monogam. Seit vielen Jahren spiele ich die Lord Dunn-Raven von 1710.

Und welche Funktion hat die andere?

Die andere ist dafür da, daß ich im Notfall konzertfähig bin, auch wenn ich mal eine Reparatur nicht schnell genug ausführen kann.

Das Instrument, das Sie spielen, ist sicher ein Wunschinstrument. Was schätzen Sie daran besonders?

Diese Stradivari ist nicht nur fähig, einen sehr großen Ton zu produzieren – das ist sehr wichtig für die großen Säle, von denen in Fernost immer wieder neue gebaut werden. Was mich besonders daran fasziniert, ist dieses pianissimo, das eine unglaubliche Tragfähigkeit und Präsenz hat. Es wird nie wässrig oder von einem leichten Luftgeräusch begleitet. Der Klang lebt bis zuletzt, bis er ganz verschwindet. Und mit dieser Projektionsfähigkeit weiß ich, daß ich ganz frei bin in meiner Bandbreite. Das gibt mir große künstlerische Freiheit. Und ich habe trotzdem den Biß und die Muskelkraft, die ich möchte.

Wie ist das, wenn wir zurückdenken an die Zeiten, sagen wir, von Fritz Kreisler: Da wurde der große Ton über alles gestellt, auch auf Kosten der Intonationsgenauigkeit. Heute ist ein gewisses Vibrato verpönt. Welches Verhältnis haben Sie dazu? Verklären Sie die vergangene Interpretations-epoche nicht, zumindest bei Ihren Aufnahmen klassisch-romantischer Konzerte, wo Sie doch ganz gerne ordentlich zulangen?

Sicher nicht. Es muß einem halt ab und zu mal

die Haare vom Kopf fegen: Betrachten wir zum Beispiel Pendereckis zweites Violinkonzert, für mich geschrieben, mit sehr großem Orchester, Schlagzeug- und doppeltem Bläserapparat; wenn man da nicht den Hahn aufdrehen kann, ist man ein armes Schwein. Das ist wie mit einem Sportwagen – es ist schön zu wissen, daß man 300 PS hat, aber man muß sie ja nicht immer ausfahren. Grundsätzlich erfordern zeitgenössische Werke eine andere Art des Vibratos als Brahms oder Tschaikowsky oder Sibelius, wobei man keinen dieser Romantiker über einen Kamm scheren kann. Sie müssen bedenken: Ich bin Carl-Flesch-Enkelin, durch die zwei Lehrerinnen, die ich hatte, hauptsächlich durch Aida Stucki. Carl Flesch war der erste Geiger, der die Klangproduktion analysiert und auch schriftlich festgehalten hat. Es gibt drei oder vier Bücher von ihm, die jetzt wiederaufgelegt wurden und zu denen ich ein Vorwort geschrieben habe, weil ich mich ihm zu Dank verpflichtet fühle. Er war der erste, der ein differenziertes Vibrato in der Lage war zu lehren. Das Vibrieren ist ja nicht eine Zufallsangelegenheit, sondern eine Willensanstrengung und eine willentlich durchgeführte Entscheidung, die ich sehr bewußt treffe. Ich bin keineswegs ein Anhänger der Kreisler-Jahre, auch wenn er zu seiner Zeit ein wunderbarer Geiger war, weil er eben soviel Menschlichkeiten im Klang verkörpert hat – was ich heute sehr oft vermisste. Meine ganz jungen Kollegen sind technisch unglaublich gut trainiert, aber das ist sehr oft einseitig, bedauerlicherweise. Dann lieber Kreisler! Allerdings lebe ich nach der Maxime, daß Kunst nicht dann vollendet ist, wenn man nichts mehr hinzufügen kann, sondern dann, wenn man nichts mehr weglassen kann. Ich hege eine große Affinität zu „non vibrato“-Farben.

Der in Ihnen den Berufswunsch geweckt hat, hieß David Oistrach?

Ja, das war das erste Konzert überhaupt für mich. Da habe ich gerade ein halbes Jahr Geige gespielt, ich war damals sechs. Und er spielte die drei Brahms-Sonaten in Basel, mit Frieda Bauer. An das Spiel erinnere ich mich gar nicht mehr so genau, aber seine Präsenz auf der Bühne, die Ausstrahlung, die Aura, die er als Musiker besaß. Ob er technisch perfekt gespielt hat, weiß ich nicht mehr, aber ich spüre noch heute, daß er mich sehr berührt hat. Und das ist es, worauf es ankommt.

Stellen Sie sich vor, jemandem, der von der Geige nichts versteht, erklären zu müssen, wieviel Anteil die rechte und die linke Hand am klingenden Ergebnis des Geigentons haben...

Das Vibrato wird ausschließlich mit der linken Hand ausgeführt, mit dem ganzen Arm, mit dem Handgelenk, mit dem Finger, entweder alles zusammen oder separat in unterschiedlicher Geschwindigkeit, bei unterschiedlichem Einsatz des



„Ich lebe nach der Maxime, daß Kunst nicht dann vollendet ist, wenn man nichts mehr hinzufügen kann, sondern dann, wenn man nichts mehr weglassen kann.“

(Finger-)Winkels. Und die rechte Hand kann ein bißchen die Farbe verändern, je nachdem, wie nah man an den Steg geht, in welchem Winkel die Bogenhaare aufgesetzt sind, wie schnell ich den Bogen ziehe für eine Note, wieviel Luft dazwischen ist – das macht die Sache eben auch so spannend. Wenn Sie über jede Note nachdenken, die Sie spielen, jeden Abend, immer wieder über die harmonischen Schwerpunkte, die Eingliederung in die musikalische Linie, dann ist das immer wieder aufregend, es kann gar nicht langweilig werden.

Mich interessiert Ihre Meinung zu historischer Aufführungspraxis im Hinblick auf Geigenspiel. Hat sie den Geschmack grundsätzlich verändert? Möchten wir Mozart oder Vivaldi heute nicht anders geboten bekommen als früher, auch von Interpreten, die dem Authentizitätswahn nicht verfallen sind?

Es gibt generell einen Unterschied zwischen Tasteninstrumenten und Streichinstrumenten in dieser Praxis. Ich sehe das bei Lambert Orkis, der sehr viel auf Originalinstrumenten spielt. Durch die Tatsache, daß diese alten Instrumente, etwa Hammerklaviere, sehr viel schneller reagieren, sehr viel sensibler sind als moderne Flügel, hat er sich eine große Sensibilität im Anschlag erarbeitet. Ich habe einmal mit Roger Norrington musiziert in Boston, er ist eingesprungen für Seiji Ozawa. Wir haben Mozart gespielt. Natürlich hat Norrington einige seiner heiligen Gelübde über Bord geworfen, und ich meine auch. Wir trafen uns in der Mitte, und es war ungemein spannend. Er phrasiert im Orchester, als ob es ein einziges Instrument wäre, jede Note ist lebendig, vital. Ich war teilweise so fasziniert von seiner Art zu dirigieren, daß ich wirklich Probleme hatte, selber zu spielen. Aber zurück zur Technik der Streicher. Es wird viel Schindluder getrieben mit der Uniformierung der Akzente. Ich kenne sehr viele mittelmäßige Streicher, die sich dieser Bewegung angeschlossen haben: Viele der guten Ideen, das Fett wegzuschneiden vom Skelett, sind nach und

nach über Bord gegangen. Ich persönlich bin kein Anhänger der historischen Aufführungspraxis, was die Streicherkultur angeht.

Und trotzdem haben Sie sich auf Roger Norrington einmal zubewegt. Das erinnert mich an einen gegenteiligen Fall, wo Sie einem Dirigenten die „Gefolgschaft“ aufgekündigt haben, weil Ihre Tempovorstellungen mit den seinen nicht zu vereinbaren waren (es handelte sich um Sergiu Celibidache, Anm.d.Red.)...

Ein absolut richtiges Tempo gibt es nicht. Obwohl wir zum Beispiel die Überlieferung von Czernys Tempi bezüglich der Werke Beethovens haben, ist auch dies nur relativ bindend. In einer Zeit, in der wir moderne Instrumente sehr viel stärker besaiten und höher gestimmte Streichinstrumente in teilweise riesigen Sälen spielen, entfaltet sich ein Werk völlig anders, als in der Inti-



„An Oistrachs Spiel erinnere ich mich gar nicht mehr so genau. Ob er technisch perfekt gespielt hat, weiß ich nicht mehr, aber ich spüre noch heute, daß er mich sehr berührt hat. Und das ist es, worauf es ankommt.“

mität Beethovenscher Aufführungspraxis. Aber es gibt natürlich ein Tempo, wo Musik zur Unkenntlichkeit auseinanderfällt. Ich habe einmal von diesem Dirigenten die Ouvertüre zum „Barbier von Sevilla“ gehört. Ich glaube, ich habe fünf Minuten gebraucht, um das Werk zu erkennen. Es war köstlich!

Sind Sie eigentlich froh darüber, daß Sie Geige spielen, oder wären Sie viel lieber Dirigentin?

Dirigieren reizt mich zwar schon wegen des Repertoires. Aber es reizt mich weniger, wenn ich sehe, wie schwierig es ist, diese achtzig Seelen zu vereinen. Und in der heutigen Zeit, wo die Gewerkschaft lobenswerterweise sehr viel mitzusprechen hat, aber auf der anderen Seite auch absolut aberwitzige Auswüchse produziert... Ich erinnere mich an mein erstes Konzert beim New York Philharmonic 1980 mit Mendelssohns Konzert unter Zubin Mehta. Plötzlich kam während der Probe ein Mann auf die Bühne gestürzt, verwies auf eine riesige Uhr, und alle meine Kollegen ließen sofort die Instrumente fallen und gingen nach Hause. Wir waren in der Mitte des dritten Satzes. Abends war das Konzert. Für mich eine sehr ungute Erfahrung.

Eine ganz andere Frage: Wie ist das mit der vielzitierten Sprachähnlichkeit von Musik? Gibt es aus Ihrer Perspektive einen historischen Bruch zu konstatieren, zwischen Alter und Neuer Musik, was die Verwendung von sprachähnlichen Floskeln und Vokabeln angeht?

Ja und nein. Wenn Sie Komponisten nehmen, die ich als klassisch modern bezeichnen würde, wie Witold Lutoslawski oder Norbert Moret, auch den sehr jungen Sebastian Currier, oder Pendernecki, dann sind das Komponisten, die ihre Wurzeln sehr wohl noch in der Tradition von Strawinsky und Debussy sehen und auch das Gesagliche-Sprachliche übernommen haben, deshalb sicher auch eine Saite berühren im Publikum. Ich glaube nicht, daß man Lutoslawskis Musik

hören kann, ohne daß sie einen irgendwann packt. Sebastian Currier etwa hat die Menschen sehr bewegt in den USA. Es ist Musik, die unsere Zeit widerspiegelt: die Hektik, die Häßlichkeit. Zum Beispiel New York, keine grundsätzlich häßliche Stadt, aber eine Stadt, die extrem hektisch ist, von Abgasen belastet. Sebastian Currier hat das aufgegriffen und trotzdem auch sehr witzige und ganz ruhige Momente in seine Musik hineingebracht.

Wie steht es um Ihre Zusammenarbeit mit Wolfgang Rihm?

Wolfgang Rihm hat für mich zu meinem 30. Geburtstag ein Kammermusikstück geschrieben, das auf dem Prinzip des Zufalls aufgebaut war. Es war nicht ein Dialog zwischen Geige und Klavier, es waren kleine Einwüfe. Das ist eine Stilrichtung, die mich nicht so sehr interessiert, die mich im Augenblick nicht anspricht, mit der ich als Musiker nichts anfangen kann, die musikalisch nicht meinem Naturell entspricht. Das Werk wird jetzt umgeschrieben.

Was muß gegeben sein, daß Sie mit Musik etwas anfangen können?

Das Werk muß eine klassische Form besitzen, ein Thema, eine Bearbeitung, eine Retrospektive, es muß ein roter Faden da sein, und sei er auch noch so entlegen zu finden. Aber es muß ein Grundgedanke da sein. Dies ist auch das Geniale an Penderneckis zweitem Violinkonzert, der rote Faden wird durchgehalten. Es ist sehr originell komponiert, weil es die Balance zwischen Rhythmik und Virtuosität, aber auch sehr viel Lyrischem perfekt hält. Ein sehr intelligent geschriebenes Werk. Ein Werk mit einer Geschichte eben. Nehmen Sie Bergs Violinkonzert: Das erschließt sich einem wahrhaftig ja auch nicht auf den ersten Blick. Aber es hat großes kompositorisches Raffinement. Und dann noch der bewegende menschliche Hintergrund....

Wieviel Energie müssen Sie investieren, um Konzertveranstalter von derjenigen Neuen Musik zu überzeugen, mit der Sie sich identifizieren? Können Sie jederzeit spielen, was Sie wollen, oder gibt's manchmal Probleme?

Meistens habe ich das Glück, daß ich spielen kann, was ich möchte, aber es gab auch Fälle, wo ich Konzerte gar nicht erst gespielt habe, weil der Veranstalter mir moderne Werke herausstreichen wollte. Ich verkaufe meine künstlerischen Ideale nicht. Dann bleibe ich lieber zuhause und spiele mit meinen Kindern.

Wie reagiert das Publikum, wenn Sie Neue Musik spielen? Welche Erfahrungen haben Sie gemacht?

Die Kommentare des Publikums nach solchen Konzerten sind in den meisten Fällen sehr positiv. Wenn es ein Werk ist, das Substanz hat im Sinne eines architektonischen Konzepts und einer gewissen emotionalen Aussage, und man mit Überzeugungskraft spielt, selbst durch die Fremdheit hindurch ist, packt es doch – und fasziniert. Wenn ich mich in die Zuhörer hineinversetze: Ist es nicht furchtbar langweilig, immer wieder dasselbe Programm zu hören? Man ißt ja auch nicht immer wieder dasselbe, trotz seiner Lieblingsmenues. Als Künstler trage ich die Verantwortung, zur Weiterbildung und zur Spiegelung der Zeit beizutragen. Und es ist wichtig, sich mit der Musik unserer Zeit als Dokument unserer Zeit auseinanderzusetzen. Das sage ich, obwohl und gerade weil ich ein sehr großer Ästhet bin.

Müssen Sie manchmal feststellen, daß die Säle, wo Sie mit Modernem auftreten, halbleer bleiben?

Nein, Gott sei Dank überhaupt nicht. Aber dies liegt auch an der Wahl der Stücke. Lutoslawski etwa war eben ein genialer Komponist. Und mit Penderneckis zweitem Violinkonzert hatte ich offensichtlich auch sehr großes Glück. Ich habe mit meinem Manager in New York erfolgreich dafür gekämpft, daß ich in der Carnegie Hall die amerikanische Erstaufführung des Stückes spielen darf – mein Pendernecki-Konzert ist der Auftakt zu der Europatournee im Herbst mit Michael Tilson Thomas und dem San Francisco Symphony Orchestra. Recitals übrigens machen's einem leichter mit Modernem, weil man das einfach in der Sandwich-Art dazwischenklemmt.

Wenn Sie sich vorstellen, Sie dürften oder müßten ein Programm zusammenstellen außerhalb der Violinliteratur, also etwa Sinfonik oder Klaviermusik. Käme da'n Moderne vor?

Ja, sicher, wobei dies stimmungsabhängig ist. Man hat ja immer bestimmte Phasen, wo man Vorlieben entwickelt für ein bestimmtes Repertoire, aber ein zeitgenössischer Komponist wäre sicher immer dabei: Lutoslawski. Er hat bei mir auch als Mensch einen bleibenden Eindruck hinterlassen.

Worauf wir noch zu sprechen kommen sollten, ist der heutige Wunderkind-Verschleiß. Was läßt sich von Ihrer Seite dazu anmerken?

Eine Unart, diese Ausbeutung von Wunderkindern! Ich habe vor fast zehn Jahren eine Stiftung gegründet – zur Förderung der Streicher in Europa –, und es erschreckt mich immer wieder, wie viele kleine Kinder von acht, neun Jahren in den Konzertbetrieb hineingehetzt werden, damit sich die Eltern ihre verlorenen Jugendträume realisieren können. Ich hatte einige Stipendiaten, die ich aufgeben mußte, weil der Vater der einzige Lehrer war und bleiben wollte und nicht einsah, daß

ein Lehrerwechsel nötig war. Das sind Dinge, die mich in meinem Idealismus schon etwas erschüttern. Ich habe die Stiftung gegründet, weil ich selbst schwierige Phasen durchgemacht habe in meinem Leben, das Instrumentenproblem hat mich meine ganze Jugend hindurch belastet. Und alle Organisationen, die ich damals kennengelernt habe, waren sehr bürokratisch ausgelegt. Man mußte entweder ein bestimmtes Mindestalter haben oder ein bestimmtes Höchstalter, eine Monatsfrist zum Einspielen beachten und sein Instrument sehr bald wieder zurückgeben. Es wurde überhaupt nicht verstanden, daß eine Symbiose entsteht zwischen einem Streichinstrument und einem Musiker, daß man, abgesehen vom seelischen Schmerz, auch als Künstler unheimlich großen Schaden nehmen kann, wenn einem das Instrument wieder aus der Hand genommen wird. Heute stelle ich fest, daß vieles nicht an der Bürokratie scheitert, sondern wegen der Geldgier und Geltungssucht einiger Lehrer und vieler Eltern.

Wie hat man sich das eigentlich zu erklären, daß aus Fernost so viele junge Spitzengeigerinnen kommen, Spitzenpianisten hingegen seltener?

Ich glaube, daß die von Suzuki entwickelte Methode einen großen Boom mit sich gebracht hat, wobei sich diese Lernmethode, basierend auf Nachahmung, auch beliebig auf andere Instrumente übertragen läßt. Unter den herausragenden Musikern ist es aber bei genauerer Betrachtung sehr gemischt: Russen, Amerikaner...

Wenn Sie andere Geiger zu beurteilen haben: Ist er, überspitzt formuliert, dann gut, wenn er, egal was er spielt, immer mit einem persönlichen Ton herauszuhören ist als Individuum, oder wenn er sich anpaßt und, je nachdem, was er spielt, immer anders klingt?

Sicher eine Mischung aus beidem. Dieses Mysterium Musiker läßt sich nicht so leicht enträtseln. Es hat auch viel mit Gedankenübertragung zu tun, gerade auch beim Dirigenten. Man muß in der Lage sein zu fesseln, besonders als Dirigent ist doch der Körper in dem Fall auch das Instrument. Persönlichkeit, die Art der Klangproduktion und die Interpretation lassen sich nicht auseinanderdividieren. Selbstverständlich muß auch der Klang sich verändern mit unterschiedlichen Stilepochen. Obwohl die Persönlichkeit des Künstlers immer spürbar bleiben muß, geht es auch um die Kunst des Weglassens, des Sich-Selbst-Weglassens, wenn nötig. Jetzt sind wir wieder beim ‚non vibrato‘, beim Durchscheitern lassen harmonischer Zusammenhänge und senkrechter Klangstrukturen. Es ist der Hauch des selbstgelebten Lebens, der spürbar sein muß. Das, was ich hineinlege, ist viel stärker als die Aussage, die de facto ankommt in der zehnten, fünfzehnten Reihe. Am Schluß ist es ein Hauch, am Anfang eine Explosion. ♦