

Der Geiger Christian Tetzlaff

Im Jahr 1988 debütierte er mit den Münchner Philharmonikern unter der Leitung von Sergiu Celibidache. Nicht etwa mit einem befallssicheren Reißer des klassischen oder romantischen Repertoires, sondern mit dem

Leidenschaftlicher Intellekt

hochdiffizilen Violinkonzert von Arnold Schönberg – und großem Erfolg. Die Erwartung, daß mit dem 1966 in Hamburg geborenen Christian Tetzlaff erneut ein deutscher Geiger den Sprung in die Weltelite schaffen würde, hat sich mittlerweile bestätigt. Mit vielen europäischen und den meisten amerikanischen Spitzenorchestern hat der Geiger, der sich in allen Sparten der Solo- und Kammermusikliteratur zu Hause fühlt, bereits konzertiert.

Das Interview mit Christian Tetzlaff führte Norbert Hornig.

Wann war es eigentlich klar, daß das Geigenspiel Ihr Beruf werden würde?

Mit sechs Jahren habe ich mit Geigen- und Klavierunterricht begonnen, und es stellte sich bald heraus, daß ich auf der Geige schneller vorankam. Früh nahm ich dann auch an den Wettbewerben „Jugend musiziert“ teil und gewann zweimal den ersten Preis auf Bundesebene – das war natürlich sehr ermutigend. Mit zehn, elf Jahren wußte ich, daß ich auf jeden Fall Geiger werden wollte. Es war gut, daß meine ersten Lehrer nicht dachten, ich müßte unbedingt aufs Podium. So gab es glücklicherweise auch keinerlei verkrampte Versuche, unbedingt an wichtige Konzerte zu kommen. Zunächst habe ich auch gar nicht viel Zeit ins Üben investiert. Erst mit vierzehn, als ich Jungstudent von Professor Uwe Martin Haiberg an der Musikhochschule in Lübeck wurde, ging es richtig los mit Etüden, mit der Arbeit am Handwerk und dem Analysieren und Durchdenken. Darüber bin ich heute natürlich sehr froh, genauso wie darüber, daß ich nebenher ganz normal die Schule abgeschlossen habe.

Sie haben später auch noch einige Zeit in den USA studiert, aber nicht wie viele begabte Geiger bei Josef Gingold in Bloomington oder bei Dorothy DeLay an der Juilliard School in New York, sondern bei Walter Levin, dem Primarius des LaSalle Quartetts, das mittlerweile ja nicht mehr besteht. Wie hat dieser Wechsel Ihren Weg, etwa Ihr Verhältnis zu neuerer Musik, beeinflußt?

Ein wichtiger Anstoß ging hier von Professor Haiberg aus, der selbst mit seinem Streichquartett bei Levin studiert hat. Levin betrachtet eine Komposition nicht in erster Linie unter geigerischen Gesichtspunkten, sondern aus dem Blickwinkel des Kammermusiklers, der alle Stimmen des Werkes durcharbeitet, um über das Nachvollziehen des schöpferischen Prozesses den musikalischen Sinn jeder einzelnen Note zu ergründen. Besonders wichtig war dieses Jahr für mich, weil ich lernte, ganz auf eigenen Beinen zu stehen und eigenständig viel neues Repertoire zu erarbeiten, das ich dann Levin vorspielte. Es war eine sehr interessante und nützliche Zeit, zu neuerer Musik hatte ich allerdings schon früher eine Beziehung entwickelt, etwa durch meinen Vater, der immer wieder Noten von neuen Werken besorgte. Insofern war das nichts Ungewöhnliches für mich.

Haben Sie Vorbilder – als Geiger, als Musiker?

Als vorbildhaft habe ich besonders die Arbeit mit meinem Lehrer Professor Haiberg empfunden, die geprägt war von großer Ernsthaftigkeit gegenüber den geigerisch technischen Aspekten und dem Musizieren. Natürlich gibt es viele Geiger, die ich sehr bewundere und gern höre, aber festlegen will ich mich da nicht. Sicher finde ich Heifetz imponierend, aber nicht nur wegen seiner Technik, sondern wegen seines unbedingten Willens, Heifetz zu sein, was sich im Ton, in seiner Technik und Musikalität ausdrückt. Diese unbeeinträchtigte Konsequenz finde ich beeindruckend und wichtig, auch wenn ich für mich andere interpretatorische Maßstäbe anlege. Vorbildhaft in bezug auf Ausdruckskraft, werkangemessene Interpretation und Durchhörbarkeit erscheinen mir zum Beispiel auch die Aufnahmen des Brahms-Requiem und der Johannespassion von Bach mit Gardiner. Für mich sind dies „Highlights“.

Ihr offizielles Deutschlanddebüt 1988 erregte einiges Aufsehen. Mit den Münchner Philharmonikern unter der Leitung von Sergiu Celibidache spielten Sie nicht Mozart, Beethoven oder Tschaikowsky, sondern Schönbergs Violinkonzert, das ja bis heute kein Repertoirestück geworden ist. War das nicht ein wenig riskant?

Es war eher eine pragmatische Entscheidung. Ich hatte Sergiu Celibidache das Tschaikowsky-Konzert vorgespielt, und er wollte mich daraufhin engagieren. Die Wahl fiel auf Schönberg, weil das Orchester 1988 zu den Berliner Festwochen eingeladen war und dort die Musik Schönbergs im Mittelpunkt stand. Man wünschte das Violinkonzert, da es ja fast nie öffentlich gespielt wird. Bei meinem Amerikadebüt mit dem Cleveland Orchestra war es ganz ähnlich. Ich hatte Christoph von Dohnányi auch Tschaikowsky vorgespielt, aber es kam zu einer Einladung mit dem Schönberg-Kon-

zert, einfach weil das Stück eine Repertoirelücke darstellt.

Schönbergs Violinkonzert wird heute immer noch gemieden. Dem Publikum erscheint es zu schwer verständlich, und kaum ein Geiger mag es spielen, wohl auch wegen der enormen technischen Anforderungen. Heifetz soll die Uraufführung abgelehnt haben mit der Bemerkung: „Zu schwer“. Worin liegt Ihrer Meinung nach die Problematik dieses Stücks?

Sicherlich nicht nur im Violinpart, der wirklich extrem schwierig ist und der viel Engagement erfordert, wenn man die manuellen Probleme vergessen machen will, damit

Konstruktion und musikalischer Inhalt hervortreten können. Natürlich, da gibt es widerspenstige Akkorde, die man erst greifen kann, wenn man eine Weile über ihnen meditiert hat. Aber es gibt nur eine Stelle, wo ich etwas anderes tue als Schönberg vorgeschrieben hat. Ein Flageolett greife ich nicht, sondern setze den Finger auf, weil ich meine, daß es nicht anders möglich ist. Das Werk

erfordert einen größeren Aufwand, aber es ist für einen technisch wirklich gut durchgebildeten Geiger durchaus machbar. Nur fehlt vielen die Beziehung zu dieser Musik und die Motivation, weil man mit diesem Werk letztlich doch keinen Breiterefolg verbuchen kann. Ich vermute, daß Heifetz einfach mit dem Stück nichts anfangen konnte. Außerdem erfordert Schönbergs Violinkonzert einen enormen Probenaufwand und einen motivierten, bestens vorbereiteten Dirigenten, der mit dem Orchester wie mit einer Kammermusikformation arbeitet. In einer Probe plus Generalprobe ist das nicht zu machen. So entsteht leicht der Eindruck, es handle sich um ein schweres, unverständliches Stück. Sicher hat es kompositorisch problematische Ansätze wie viele Stücke Schönbergs speziell nach 1920, aber auch ein großes Potential, viele musikdramatische Elemente etwa, die sehr

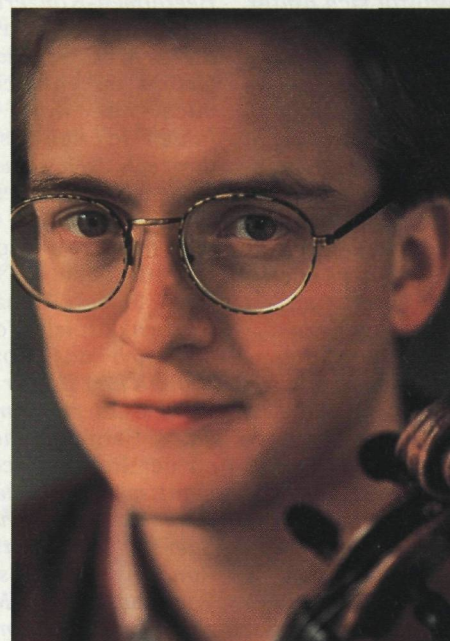


Foto: Virgin/Behrend

Foto: Virgin/White

aufregend zu hören sind, wenn sie nur ausgeschöpft werden. In jedem Fall ist das Werk ein Geniestreich. Daß es auch ein Publikumserfolg sein kann, erlebte ich besonders eindrucksvoll bei einer Aufführung mit Jukka-Pekka Saraste und dem Finnischen Radiosinfonieorchester im Wiener Konzerthaus – großer Beifall für Schönberg!

Sie haben auch das Schumann-Konzert im Repertoire, ein anderes „Problemstück“, das lange verkannt wurde und momentan wiederentdeckt wird.

Merkwürdigerweise handelt es sich hier um einen ähnlichen Fall wie beim Schönberg-Konzert. Ein großes musikalisches Potential verbirgt sich hinter einer manchmal eigentümlichen Fassade. In beiden Konzerten gibt es eine Art verdeckte Virtuosität, die beim Publikum nicht als „schwer“ oder „brillant“ ankommt und entsprechende Lust beim Zuhören erweckt. Dennoch fühle ich mich gerade im Schumann-Konzert oft ganz berauscht und begeistert, besonders in der Durchführung des ersten Satzes oder über weite Strecken des langsamen Satzes. Allerdings gibt es Passagen und Stimmen im Orchesterpart, die für die Musiker sehr langweilig sind und auch so klingen, wenn sie nicht mit Liebe gespielt werden. Der letzte Satz dreht sich, wie eigentlich alle Themen des Stücks, im Kreis. Aus diesem Satz, meine ich, läßt sich viel mehr herausholen, wenn Schumanns Metronomangaben beachtet werden. Für alle drei Sätze gilt nämlich quasi dasselbe Tempo. Der dritte Satz wird heute aber allgemein deutlich schneller genommen, der zweite wesentlich langsamer. Dadurch geht für mein Gefühl die innere Einheit dieser beiden Sätze, die ja auch nahtlos ineinander übergehen, verloren. Es kommt bei diesem Stück auf jedes Detail an, gerade bei langsamen Tempi, sonst kippt es sehr schnell.

Sie spielen Schönberg und Schumann, Sie haben sogar die hypertrophe Solosonate von Artur Schnabel aufgenommen. Aber auf derartige Repertoire-nischen wollen Sie sich keinesfalls festlegen lassen...

Überhaupt nicht, aber es war gut, daß ich mich kämpferisch mit diesen Stücken auseinandergesetzt habe und in München und Cleveland mit Schönberg und nicht mit dem Beethoven-Konzert debütiert habe. So hatte ich sehr lange Zeit, mit den Werken des Standardrepertoires zu wachsen. Hier

ist man als junger Musiker auch viel angreifbarer von der Kritik, die ja manchmal nicht ohne Selbstherrlichkeit zu wissen glaubt, wie ein Mozart- oder Brahms-Konzert zu klingen habe. Bei Schönberg und Schumann gibt es nicht eine ähnlich lange Interpretationstradition, hier muß sich ein Kritiker viel direkter mit der betreffenden Aufführung auseinandersetzen und muß unabhängiger von Hörgewohnheiten und Schablonen urteilen. Momentan betone ich das Standardrepertoire – Dvořák, Lalo, Brahms, speziell auch das Berg-Konzert spiele ich sehr gern. Wichtig ist mir zur Zeit auch das Beethoven-Konzert. Ich habe lange gebraucht, für dieses Werk ein natürliches Gefühl zu entwickeln und mich mit ihm wohl zu fühlen. Ich halte es für eines der technisch schwierigsten Konzerte und arbeite daran, es ganz natürlich und doch aufregend zu bringen. Mittlerweile habe ich auch alle fünf Mozart-Konzerte öffentlich gespielt. Vor kurzem habe ich das Konzert für Violine und Bläser von Kurt Weill studiert, momentan ist das Berg-Kammerkonzert an der Reihe. Auch das romantisch virtuose Repertoire reizt mich sehr – Saint-Saëns' Introduction und Rondo capriccioso etwa, Wieniawskis fis-Moll-Konzert oder Vieuxtemps' Konzert Nr. 4 – das ist beste Musik in dieser Art. Paganini finde ich weniger attraktiv.

Nach welchen Gesichtspunkten stellen Sie Ihre Konzert- und Recital-Programme zusammen?

Es ist mir insgesamt wichtig, repertoirebildend zu wirken, besonders bei Sonatenabenden. Nicht nur die Schlachtrösser zu präsentieren – die obligatorische Mozart-Sonate, Franck, die Kreutzer-Sonate und vielleicht Strauss. Es wird heute sehr selektiv gespielt, obwohl das Repertoire so ungeheuer vielfältig ist. Zum Beispiel hört man Beethovens Es-Dur-Sonate op. 12/3 relativ selten, genauso die Sonate A-Dur op. 30/1, die ich

enorm schätze. Viele Mozart-Sonaten werden vernachlässigt, ebenso die beiden grandiosen Sonaten Bartóks. Auch Dvořák, Janáček, Szymanowski oder Nielsen könnte man nennen.

Sie haben also auch eine starke Beziehung zur Kammermusik...

Eine leidenschaftliche. Meine Idealvorstellung ist das Streichquartett-



Foto: Virgin

spiel. Während eines Musikfestivals in St. Gallen habe ich es regelrecht genossen, mit drei hervorragenden Musikern Schönbergs erstes Streichquartett einzustudieren und aufzuführen. So etwas reizt mich enorm, ist leider aus Zeitgründen im Augenblick nur selten machbar, weil ich mich zunächst im Solorepertoire ausleben möchte. Irgendwann will ich aber auch meinen Kammermusik-Träumen nachgehen.

Welche Einstellung haben Sie gegenüber Schallplattenaufnahmen, besonders den eigenen? Gibt es Pläne?

Ich werde in nächster Zeit sehr viel mit Leif Ove Andsnes spielen. Im Herbst werden wir auf Amerika-tournee gehen und dann Ravel, Debussy, Janáček und die zweite Sonate von Nielsen aufnehmen. Zentrale Bedeutung hatte für mich letztes Jahr die Aufnahme der Sonaten und Partiten von Bach, die voraussichtlich im Oktober veröffentlicht werden. Das Konzert für Violine und Blasorchester von Kurt Weill mit den Bläsern der Deutschen Kammerphilharmonie soll dann im kommenden Frühjahr erscheinen. Mit diesem Orchester ist auch eine Aufnahme der Mozart-Violinkonzerte geplant. Bei Aufnahmen mit Orchester lege ich großen Wert auf die Balance. Ich möchte es realistisch haben und nicht durch die Mikrophone so manipuliert werden, daß die Geige überbeleuchtet vorn und das Orchester irgendwo im Hintergrund agiert, wie es bei vielen Violinaufnahmen leider der Fall ist. Im übrigen bin ich über jede Aufnahme froh, die ich noch nicht gemacht habe, denn ich fühle, daß im Augenblick alles noch reift und besser wird. Deshalb warte ich auch gern.

Was reizt Sie am Beruf des Violinvirtuosen, was empfinden Sie, wenn Sie auf dem Podium als Solist im Mittelpunkt stehen?

Sicher ist es ein stolzes, heldenhaftes Gefühl, wenn man etwa das Tschaikowsky-Konzert gut gespielt hat. In einem Solokonzert kann man wirklich in die Vollen gehen und sich freier ausleben, klanglich wie gestalterisch. Ganz im Gegensatz zur Kammermusik, wo die Grenzen deutlich enger gezogen sind. Das Solospiel hat eine stärker individuelle und egoistische Seite. Es gibt aber auch Werke, die Solo-Konzerte von Brahms und Berg zum Beispiel, in denen man ganz aufgehen kann, einfach weil es sich um sinfonisches Repertoire handelt, wo

Discographische Hinweise Christian Tetzlaff

Bartók, Violinkonzert Nr. 2, Sonate für Violine solo; London Philharmonic Orchestra, Michael Gielen; Virgin/EMI CD 7 59062 2

Dvořák, Violinkonzert a-Moll op. 53, **Lalo**, Symphonie espagnole op. 21; Tschechische Philharmonie, Libor Pesek; Virgin/EMI CD 5 45022 2

Haydn, Violinkonzerte C-Dur Hob. VIIa:1, A-Dur Hob. VIIa:3 und G-Dur Hob. VIIa:4, **Mozart**, Rondo C-Dur KV 373; Northern Sinfonia, Heinrich Schiff; Virgin/EMI CD 7 59065 2

Janáček, Violinkonzert (Die Wanderung der kleinen Seele) (+ Ouvertüre Aus einem Totenhaus, Sinfonietta, Taras Bulba); Tschechische Philharmonie, Libor Pesek; Virgin/EMI CD 7 59076 2

Schnabel, Sonate für Violine und Klavier, Sonate für Violine solo; mit Stefan Litwin (Klavier); Cantus CD 9.00850 P (nicht mehr erhältlich)

In Vorbereitung:

Bach, Sonaten und Partiten für Violine solo BWV 1001-1006; Virgin/EMI 2 CD 5 45089 2

Weill, Konzert für Violine und Blasorchester op. 12 u.a.; Deutsche Kammerphilharmonie; Virgin/EMI

man sich als Solist als Teil des Ganzen fühlen kann und einfach vom Orchester mitgezogen wird.

Wie bringen Sie die egozentrische Seite des Solistenberufes, von der sich ja wohl kein reproduzierender Musiker ganz freimachen kann, in Einklang mit dem Willen des Komponisten, der in seinem Werk etwas Wichtiges mitteilen will?

Ich empfinde stark das Bedürfnis, eine Botschaft zu vermitteln. Vielleicht spiele ich auch deshalb gerne Randrepertoire. Die Aussage geht primär vom Werk aus.

Ich halte es für bedeutend, davon auszugehen, daß ein Komponist an einem Werk mühevoll und mit äußerster Ernsthaftigkeit gearbeitet hat. Es mag konservativ klingen – aber ich halte es deshalb für gut und richtig, im Frack aufzutreten und zu warten, bis es wirklich ganz still ist, bevor der erste Ton erklingt, damit jeder weiß, daß es hier um etwas Existentielles oder zumindest etwas Substantielles geht. Um mehr als nur um einen angenehmen Abend im Konzert. Ich empfinde stark das Bedürfnis, eine Botschaft zu vermitteln. Vielleicht spiele ich auch deshalb gerne Randrepertoire. Auch wenn ein Stück Schwächen aufweist, hat der Komponist immer noch viel mehr auszusagen, als ein Interpret an Ausdrucksvormögen anzubieten hat. Die Aussage geht eben primär vom Werk aus, und wenn man dafür kämpft, stellt sich das gute Gefühl ein, auch wirklich eine richtige und bedeutende Sache zu tun. Man investiert das eigene Gefühl, um die Empfindungen anderer anzusprechen und eine Art Unterhaltung auf sehr hohem Niveau zu führen, in der es wirklich um das Wesentliche geht. Das erfüllt mich oft beim Spielen. Und ich hoffe, daß das Publikum etwas davon mitnimmt, wobei der Choral im Berg-Konzert natürlich auf ganz andere Weise erhebt und „unterhält“ als das Finale im Tschaikowsky-Konzert. Aber es geht um wesentliche Dinge des Lebens, die heute in der Routine eines Achtstundentages oft nicht mehr repräsentiert sind. In einem Konzert subjektiv das Gefühl zu haben, den Zuhörer mit der Aussage des Werkes nicht zu erreichen, ist das Schlimmste, was mir als Musiker passieren kann. Dabei mag das Konzert rein äußerlich gut gelaufen sein. Aber schnell ist dann die Grenze zum Vorführen, des „So tun als ob“ erreicht, wie es leider bei vielen Konzerten der Fall ist. Eine wichtige Rolle spielen hier auch Medien und PR. Vorweg-Werbung und das Star-Image eines Künstlers, dem sich das Publikum oft nicht entziehen kann, trüben das Urteilsvermögen. Hier wird dann von vorne herein in falschen Bahnen gehört. Auch wenn das Konzert schlecht war, so war es trotzdem das Ereignis. Das führt dann oft auch dazu, daß eine hervorragende Leistung eines unbekannten Künstlers oder eines Kleinstadt-Orchesters gar nicht als solche wahrgenommen und gewürdigt wird. Hier gegenzusteuern, halte ich übrigens für eine der wichtigsten Aufgaben der Musikkritik.

Norbert Hornig