

Geblieben ist die Bescheidenheit



Foto: EMI

Frank Peter
Zimmermann,
ein nachdenklicher
Geigenvirtuose

FF: Lassen Sie uns zu Beginn über das Violinrepertoire sprechen; nur Pianisten haben ja noch mehr zur Auswahl als Geiger. Ihre bisherige Diskographie umfaßt rund vier Dutzend Werktitel – welche der einschlägigen Violinkonzerte liegen Ihnen besonders am Herzen, was gibt es an unbekannten Preziosen, die Sie gerne pflegen würden?

FPZ: Das Berg-Violinkonzert ist für mich eines der ganz großen Konzerte, wie die von Beethoven oder Brahms, und dann schätze ich auch Bartóks zweites ungemein. Die Konzerte von Mozart und Bach sind sowieso unnachahmlich, aber die passen irgendwie nicht zu den ganz Großen. Mendelssohn ist extrem schwer, wohl das delikateste Konzert – da muß alles stimmen, sonst ist man so frustriert danach. Bei Beethoven muß man ein tolles Orchester haben, weil es ja quasi eine Sinfonie ist. Die Konzerte von Tschaikowsky, Dvořák und Sibelius sind natürlich auch geniale Stücke, aber nicht mehr ganz so hoch anzusiedeln: Es gibt da und dort immer etwas, wo man was zu mäkeln hätte, auch Balanceprobleme treten auf. Selbst Berg ist an vielen Stellen überinstrumentiert; da scheint die Geige ein Teil des Orchesters zu

in seinem 30. Lebensjahr stehend, ist der gebürtige Duisburger und Wahl-Kölner längst einer der weltweit gefragtesten Violinisten, ohne jemals als typisches Wunderkind gegolten zu haben. Obwohl sein Aufnahmekatalog gerade durch eine spektakuläre Interpretation der aberwitzig schwierigen Solo-Sonaten von Eugène Ysaÿe bereichert wurde, sieht Frank Peter Zimmermann sich selbst abseits des Star-Rummels stehen und schätzt es, die publicity-trächtige Solisten-Position regelmäßig gegen die des unscheinbaren Kammermusiklers zu vertauschen. Mit dem Geiger unterhielt sich Volkmarr Fischer über Kunst und Kommerz.

sein; jeder Ton muß in einer anderen Phrasierung und Dynamik kommen. Das zweite Konzert Bartóks habe ich noch nicht gespielt, dafür aber die Konzerte Prokofieffs und neulich auch das Konzert Brittens, ein ganz tolles Stück, das ich statt Prokofieff oft anbieten werde. Es kommt unglaublich gut beim Publikum an. Busoni habe ich gespielt – man findet doch immer neue Dinge. Das Konzert Schumanns ist fürs Publikum weniger ergiebig, aber für die Ausführenden umso mehr. Ich werde bestimmt auch mit den unbekannten Vivaldi-Konzerten beginnen, wo man wirklich Entdeckungen macht.

Wie steht es um Ihre kammermusikalischen Ambitionen? Was wird Ihrer Platte mit französischer Musik aus dem Umkreis der Groupe des Six als nächstes folgen?

Mit Alexander Lonquich habe ich sehr viele Projekte. Aber man sollte keine Aufnahme machen, ohne das betreffende Stück mehrfach im Konzert vorgetragen zu haben. Wir haben gerade begonnen, die französischen Sachen alle einzuspielen; daß diese Poulenc-CD einen Preis bekommen hat, macht mich deshalb stolz, weil in der Sparte Kammermusik damals so viel herausgekommen ist. Die Fauré-Sonaten mag ich sehr gern. Wir haben auch vor, im Konzert einen ganzen Zyklus von französischen Sonaten zu spielen, nicht nur Franck und was man so kennt. Wir wollen eventuell auch die vier Ives-Sonaten aufnehmen, auch die englischen Sonaten, Elgar, Walton. Bei den Russen findet man ebenfalls viel, irgendwann kommen die Skandinavier an die Reihe, dann die Spanier und die Italiener.

Das klingt nach unbändiger Neugierde und Experimentierlust – Ihre künstlerische Geistesverwandtschaft mit Alexander Lonquich muß beträchtlich sein! Was Sie an gemeinsamen Aufnahmen vorlegen, ruft ja regelmäßig uneingeschränkte Begeisterung hervor...

Mit Alexander Lonquich habe ich eine ganz eigenartige Partnerschaft. Wir sind total verschiedene Charaktere, aber er steht mir menschlich nahe, und das ist mir wichtig. Vom ersten Moment an, wo er den Ton anschlägt, wo ich den Ton streiche, sind wir gewissermaßen eine Person. Als wir uns trafen vor Jahren und nur zum Spaß etwas spielten, war von vorneherein das gleiche Gefühl dafür da, Musik zu machen. Ich schätze seine Fertigkeit, mitzuatmen. Für unsere beste Aufnahme halte ich übrigens die Debussy-/Ravel-Platte. Man kann ja im kammer-

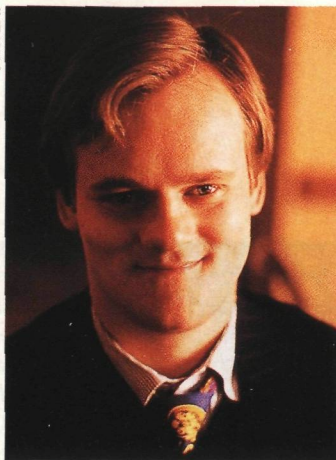
musikalischen Bereich viel sensibler arbeiten als an großen Konzerten, an jedem kleinsten Ton, an jeder kleinsten Schattierung – mit einem Orchester geht das nicht. Kammermusik ist deshalb für mich auch die Krone, obwohl man als Solist natürlich den größeren Blumentopf gewinnen kann. Kammermusik ist immer eine Entschlackung und Erholung von den Violinkonzerten, die ich sonst spiele. Auch mit Heinrich Schiff hat es mir kürzlich viel Spaß gemacht, ganz langsam an Intonationsprobleme heranzugehen.

Könnten Sie sich vorstellen, einmal ein Klaviertrio zu gründen? Wo sehen Sie Unterschiede zwischen der Duo- und der Trio-Besetzung allgemein? Stimmt es, daß die Abstimmung untereinander im Trio schwerer fällt?

Mit Heinrich Schiff und Gerhard Oppitz habe ich mal Klaviertrio gespielt, mit Christian Zacharias eine Tournee gemacht – aber ich suche für die Zukunft und für eine längere Zusammenarbeit Partner, die in meinem Alter sind. Sie werden sagen: Einen Pianisten haben Sie ja schon. Aber ich suche eigentlich für ein Klaviertrio noch jemand anderen. Ich will Lonquich nicht in den

„Viele Künstler sind nur aufgrund der Story, die um sie herum ist, auf Karrierekurs. Die Kunst gerät auch gegenüber der Technik immer mehr ins Hintertreffen.“

Rücken fallen, aber beim Klaviertrio geht es um eine ganz andere Art, Musik zu machen. Der Pianist ist das Tier, und die beiden anderen Streicher sind die Garnitur – eine ganz andere Konstellation als beim Duo. Ich habe als Teenager oft zum Spaß mit meinem Vater und anderen Musikern zusammen Streichquartett gespielt, sogar Bartók und Beethoven. Aber als Solist läßt man lieber die Finger davon. Man muß sich so gut aufeinander einstellen. Ich fand danach auch, daß das Streichquartett grundsätzlich im Vergleich zum Streichtrio doch eher mal zum Spielen geeignet ist, wenn auch nicht professionell. Beim Streichtrio fehlt eben immer die vierte Stimme, und darum muß einer



stets einen Doppelgriff spielen. Klaviertrio ist eine Kombination, die von drei verschiedenen, eigenständigen Persönlichkeiten mit einem gewissen Probenaufwand bewältigt werden kann – denken Sie an das berühmte Trio Rubinstein, Heifetz, Feuermann bzw. Piatigorsky! Andererseits finde ich das Klaviertrio als Kammermusikgruppe allgemein etwas unsensibel. Klavier im Verein mit mehreren Streichern – das ist auch aufnahmetechnisch ein großes Problem. Strawinsky hat wohl Recht damit, daß Klavier und Streicher nicht zusammenpassen. Ihre Klangwelten sind zu verschieden.

Ich nehme an, Solo-Programmen begegnen Sie grundsätzlich mit viel Skepsis...

1994 habe ich erstmals eine Tournee ohne Begleiter gemacht: mit Bach und Ysaye im Gepäck. Ich wollte ursprünglich auch noch Bartók dazu nehmen, den spare ich mir aber für künftige Vorhaben auf, damit ich ihn dann auch wirklich perfekt beherrsche. Solo-Geige ist sehr anstrengend, auch für den Hörer. Zweimal Bach, zweimal Ysaye – das ist schon ein Wagnis. Und es gibt nur wenige Veranstalter, die das wollen. Wer hört sich schon Bach für Geige allein an, oder auch die Cellosuiten? Für den Interpreten ist es die Hölle, wahnsinnig schwer – das Auswendigspielen, das Gestalten. So eine Chaconne spielt sich fast von selbst, aber diese kleinen Tanzsätze, was ist das für eine Arbeit (trotzdem kann sie quasi jeder Schulmusiker vom Blatt spielen). Geige solo, das ist ein Sprung ins kalte Wasser: Sich so vors Publikum zu stellen, die Leute mit Bach bei Laune zu halten. In Deutschland geht's, in Japan etwa kann man weniger damit anfangen. Trotzdem sind die Bachschen Sonaten und Partiten natürlich die Bibel der Geigenliteratur, sozusagen Himalaya-Gipfel.

Sie spielen ein äußerst wertvolles Instrument. Läßt sich das von den Gagen finanzieren?

Das Instrument, das ich habe, besticht durch

seine Eleganz, Ausgeglichenheit, seinen Farbenreichtum. Es ist eine Stradivari von 1706, die sogenannte Ex-Dragonetti, nach dem berühmten Kontrabassisten benannt. Sie wird mir von der Westdeutschen Landesbank gesponsert: Ich habe die Geige selbst aussuchen können, die haben sie gekauft, und jetzt wird sie mir für etwa zehn Jahre geliehen. Ich habe die Option, ihnen das Instrument irgendwann abzukaufen oder dann halt noch einmal einen neuen Vertrag mit ihnen zu machen. Ich hatte eine zeitlang versucht – weil ich wirklich eine bessere Geige brauchte –, so etwas selbst zu finanzieren, aber das ist heutzutage, auch mit sehr hohen Gagen, unmöglich.

Wenn Sie zurückdenken: Angefangen haben Sie ja sicher im zarten Kindesalter auf einer Achtelgeige. Ihr Debüt gaben Sie als Zehnjähriger in der Duisburger Mercatorhalle mit Mozarts G-Dur-Konzert KV 216, das gemeinsam mit KV 219 auch Ihrem Schallplattendebut 1984 zugrundelag. Erzählen Sie von Ihren Anfängen! Wie kam der Wunsch auf, Musiker zu werden?

Angefangen hat das eigentlich deshalb, weil meine Mutter und mein Vater beide Musiker sind, und mein Großvater war auch schon Geiger, verwandt mit Hans Pfitzner – was ich sehr ungern sage, aber es ist leider so. Ich habe also immer Musik gehört, schon als Baby, und dann irgendwann war es für mich eigentlich klar, daß ich Geiger werden wollte. Meine Mutter spielte Geige, mein Vater war Cellist, an der Deutschen Oper am Rhein, im Duisburger Haus. Bei meiner Mutter habe ich zu lernen begonnen. Wir haben dann auch zu dritt viel Kammermusik gemacht.

Von welchem Ihrer Lehrer haben Sie am meisten profitiert, welche pädagogische Ausrichtung hat für Ihre musikalische Entwicklung das meiste Gewicht gehabt?

Mit zehn Jahren kam ich an die Folkwang-Hochschule in Essen, zu einem russischen Lehrer, Valery Gradov. Der war ein paar Jahre vorher aus Rußland gekommen, Assistent von Kogan gewesen, und bei dem habe ich quasi die technischen Grundlagen des Geigenspiels erlernt, den Drill erfahren, was sehr wichtig war. Mit 13 bin ich zu Saschko Gawriloff gekommen, an die Staatliche Hochschule der Künste Berlin. Gawriloff war allerdings nicht oft für mich da; obwohl die Stunden, die er mir gab, sehr, sehr gut waren. Bei ihm habe ich hauptsächlich gelernt – was wichtig ist in dem Alter –, wie man ökonomisch übt: daß man nicht alles von vorne bis hinten im vollen Tempo durchspielt, sondern daß man sich gewisse Dinge herauspicks und übt und zwar gezielt mit verschiedenen Arten von Bögenstrich. Als ich von Gawriloff wegging, mit 15

„Heutzutage ist der Geschmack des Publikums geprägt von den großen Sälen und viel zu laut spielen den Orchestern. Man erwartet von einem Geiger, daß er einen Ton hat wie eine Trompete.“

CD-NEUHEITEN DENON

MICHEL DALBERTO



FRANZ SCHUBERT

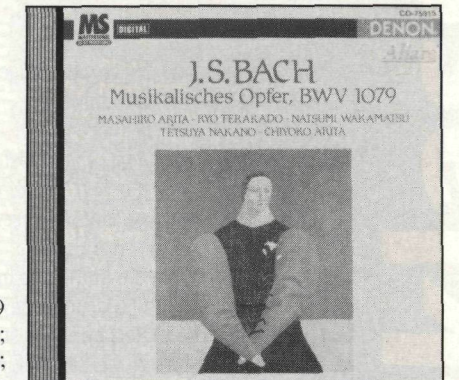
Bestellnummer: CO-78914

DDD

Complete Works for Piano Solo Vol. 8
Klaviersonate in B-Dur, D 575, Op. 147
Klaviersonate in A-Dur, D 664, Op. 120
Adagio G-Dur D 178,
6 Ecossaisen D 421,
Cotillon D 976,
Tänze D 365, Op. 9

Musikalisches Opfer, BWV 1079
M. Arita – Transverse Flute;
R. Terakado – Baroque Violin;
N. Wakamatsu – Baroque Violin,
Baroque Viola; T. Nakaro – Viola
da Gamba; Ch. Arita – Harpsichord

MASAHIRO ARITA



JOHANN SEB. BACH

Bestellnummer: CO-78915

DDD

ACCADEMIA BIZANTINA

OTTORINO RESPIGHI

Antiched Danzed
Arie (3. Suite);
Trittico Botticelliano
G. F. GHEDINI
(1892 – 1965)
Violinkonzert
»Il Belprato«

NINO ROTA

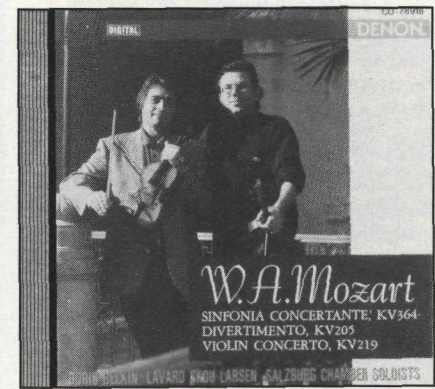
(1911 – 1979)
Concerto for Strings



Bestellnummer: CO-78916

DDD

BORIS BELKIN



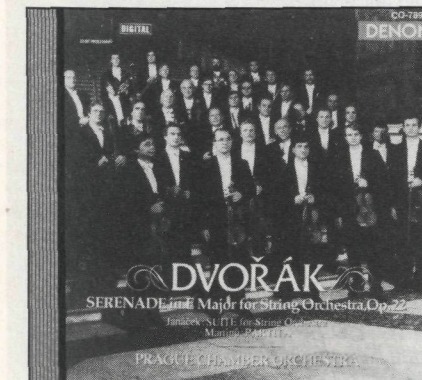
Bestellnummer: CO-78918

DDD

W. A. MOZART

5. Violinkonzert,
KV 219
Sinfonia Concertante,
KV 364
Divertimento,
KV 205
Salzburg Chamber
Soloists

PRAGUE CHAMBER ORCHESTRA



Bestellnummer: CO-78919

DDD

ANTONIN DVORAK

Streicherserenade
in E-Dur Op. 22

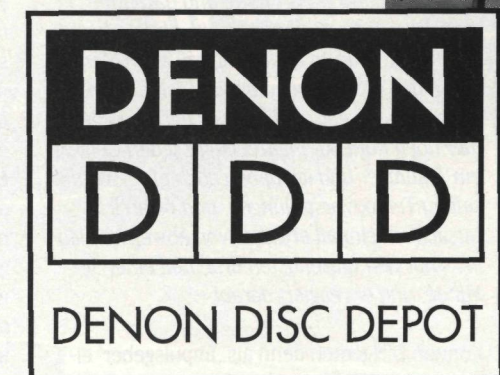
LEOŠ JANÁČEK

Suite for
String Orchestra

BOHUSLAV MARTINU

Partita (Suite 1)

CD-Neuheiten bei allen
DENON-Disc-Depot-
Händlern erhältlich.



DENON Electronic GmbH · Halskestraße 32 · 40880 Ratingen · Tel. (02102) 498517 · Fax (02102) 472600

etwa, kam ich zu Hermann Krebbers, der am Amsterdamer Sweelinck-Konservatorium unterrichtete. Bei Krebbers habe ich nur noch musikalisch gearbeitet, auch neue Konzerte studiert. Ich glaube, er war schon mein wichtigster Lehrer, obwohl mir die anderen beiden – in dem Alter, als ich bei ihnen war – sehr geholfen haben. Krebbers ist für mich wie ein zweiter Vater gewesen.

Von welchen der großen Geiger-Legenden sehen Sie sich beeinflusst?

Oistrach vor allem. Auch Milstein hat mir unglaublich viel gegeben: ihm einfach nur zuzugucken – und welches Formgefühl er hatte!

Sie haben ihm die Aufnahme mit den Konzerten von Dvořák und Glasunow gewidmet, eine Aufnahme, die zu Recht ähnlich stürmisch begrüßt wurde wie zuvor die Einspielung der Konzerte von Sibelius und Prokofieff...

Milstein war der erste damals, der die Konzerte von Dvořák und Glasunow in dieser Kombination aufgenommen hat, und zwar unnachahmlich gut. Es war eben seine ‚Leib- und Magenmusik‘. Aber Grumiaux möchte ich eigentlich noch unter den Geigern als weiteres Vorbild nennen. Ich habe ihn leider auch nur einmal auf einer Probe erlebt, aber den Aufnahmen nach zu urteilen: Was hatte der Mann für ein Farbgefühl! Das hat mich immer beeindruckt und beeindruckt mich nach wie vor.

Sie haben ja an keinem Internationalen Wettbewerb teilgenommen. Wie beurteilen Sie diese Tatsache?

Ich bin sehr glücklich darüber. Ich habe nur als Kind den Jugend musiziert-Wettbewerb mitgemacht, im neunten Lebensjahr einmal und im elften (den habe ich gewonnen). Mit 17, 18 lernte ich aber schon die ersten berühmten Dirigenten und Musiker kennen, und dann waren auch schon Agenturen da, die für mich arbeiten wollten. Gerd Albrecht zum Beispiel hat mir sehr geholfen, international der wichtigste unter den Dirigenten war für mich Lorin Maazel, der mich mit 16 auf Band gehört hatte und daraufhin nach Wien bzw. Salzburg einlud, ohne mich zu kennen. Von da an hat er mich zu allen Metropolen der Welt mitgenommen – ich bin ihm nach wie vor sehr dankbar, wir haben auch immer noch Kontakt. Maazel ist für jeden Geiger ein Traum, er und ich haben auch oft exakt dieselben Tempovorstellungen, und wenn ich tatsächlich einmal etwas davon abweiche, dauert's nur den tausendsten Bruchteil einer Sekunde, und er reagiert darauf.

Können Dirigenten denn als ‚Impulsgeber‘ einen großen Wettbewerbserfolg ersetzen?

Auch wenn ich Maazel, ebenso wie Barenboim, Sanderling, Haitink oder Jansons sehr schätze –

ich kann nicht sagen, daß ich von bestimmten Musikern oder Dirigenten nach persönlicher Zusammenarbeit große Impulse bekommen hätte. Die wichtigsten Impulse kamen eigentlich von Video-Aufnahmen und natürlich auch Schallplattenaufnahmen.

Was erwartet ein Geiger von einem Dirigenten während eines Konzerts, wo doch die vorgegebene Werkstruktur mit Solisten und Begleitapparat je nach Stück mal mehr, mal weniger bestimmend ist?

Ein Dirigent sollte begleiten können und wollen. Oft kann er, will aber nicht. Ich bin auch

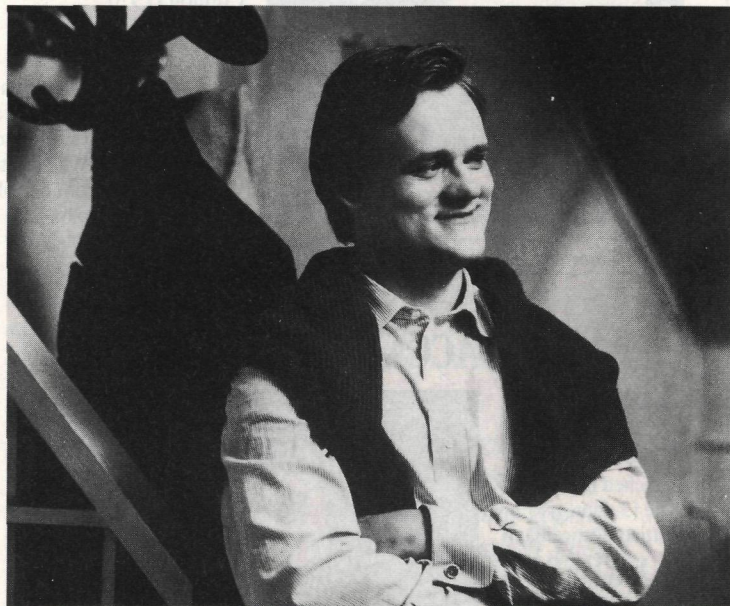


Foto: EMI

gerne bereit, als Solist Kompromisse zu machen, bezüglich des Tempos etwa. Aber der Dirigent sollte doch merken, was ich dynamisch mache und das mit dem Orchester auch abstimmen. Und er sollte seine eigene Note in den Part einbringen, nicht übermäßig, aber doch seinen Stil. Sehr selten geschieht das!

Gibt es eigentlich zwischen Solist und Dirigent immer detaillierte Absprachen über Einzelheiten der Interpretation im Vorfeld der Proben?

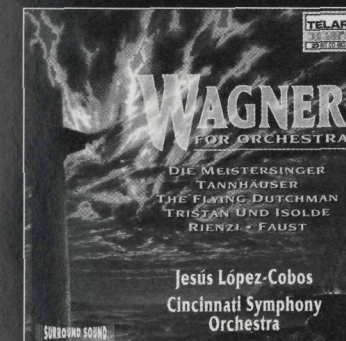
Ein Vorgespräch vor der Probe findet nicht immer statt, je nach Dirigent. In Amerika ist es oft so, daß man vor der ersten Orchesterprobe einen Korrepetitor gestellt bekommt. Ich habe das einmal mit Ozawa erlebt. In Boston gibt es einen Pianisten, der ständig dabei ist. Christoph Eschenbach zum Beispiel hat mit mir am Flügel das Glasunow-Konzert durchgespielt, weil wir das beide zum ersten Mal aufgeführt haben. Es gibt aber auch Dirigenten, etwa Wolfgang Sawallisch oder Horst Stein, die sind so routiniert, denen ist es egal, wenn in der ersten Probe etwas schiefgeht, weil ich ein Rubato mache oder so. Andere gibt es, die sind so verkrampft, die wollen unbedingt jeden Ton vorgespielt bekommen. Ich meine: Hauptsache, am Abend ist es gut.



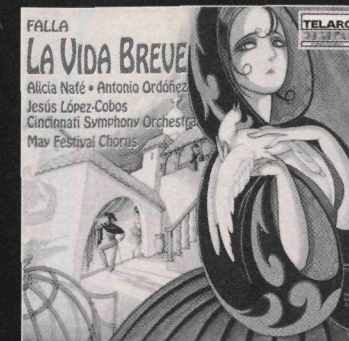
GUSTAV MAHLER:
Lieder eines fahrenden Gesellen



OTTORINO RESPIGHI:
Kirchenfenster/Römische Feste



RICHARD WAGNER:
Ouvertüren für Orchester



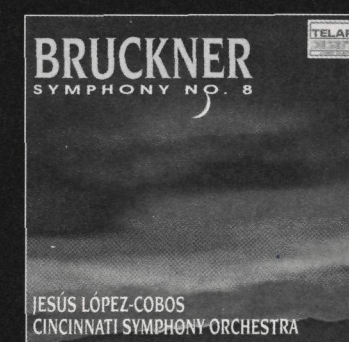
MANUEL DE FALLA: La Vida Breve



MAURICE RAVEL: Bolero



ANTON BRUCKNER: Sinfonie Nr. 7



ANTON BRUCKNER: Sinfonie Nr. 8



CD's im Fachhandel erhältlich!

Vertrieb Deutschland: in-akustik GmbH, 79282 Ballr.-Dottingen; Schweiz: Musikvertrieb AG, 8048 Zürich; Österreich: Musica Schallplatten Vertrieb, 1060 Wien

auf Tournee & CD: Jesús López-Cobos, Cincinnati Symphony Orchestra

23.01. Zürich
24.01. Bern
25.01. Fribourg
03.02. Düsseldorf

WILLIAM SCHUMAN
American Festival, Ouvertüre
BARBER Violinkonzert, Op. 14
Alyssa Park, Pamela Frank (Solistin)
COPLAND Appalachian Spring
ELGAR Variations on an Original Theme,
Op. 36, „Enigma“

20.01. Bienne
01.02. München

SCHUBERT Sinfonie Nr. 8 in b-moll,
D. 759, „Die Unvollendete“
BRUCKNER Sinfonie Nr. 7, E-Dur

17.01. La Chaux-de-Fonds

22.01. Basel
31.01. Wien

WILLIAM SCHUMAN
American Festival, Ouvertüre
BARBER Violinkonzert, Op. 14
Alyssa Park (Solistin)
BRUCKNER Sinfonie Nr. 7, E-Dur

18.01. Lausanne

BARBER Violinkonzert, Op. 14
Alyssa Park (Solistin)
BRUCKNER Sinfonie Nr. 7, E-Dur

19.01. Geneva

27.01. St. Gallen

WILLIAM SCHUMAN
American Festival, Ouvertüre
BARBER Violinkonzert, Op. 14
Alyssa Park (Solistin)
BEETHOVEN Sinfonie Nr. 3, Es-Dur,
Op. 55, „Eroica“

26.01. Schaffhausen

SCHUBERT Sinfonie Nr. 8, b-moll,
D. 759, „Die Unvollendete“
BEETHOVEN Sinfonie Nr. 3, Es-Dur,
Op. 55, „Eroica“

29.01. Stuttgart

BRUCH Violinkonzert Nr. 1, g-moll,
Pamela Frank (Solistin)
BRUCKNER Sinfonie Nr. 7, E-Dur

02.02. Köln

WILLIAM SCHUMAN
American Festival, Ouvertüre
BRUCH Violinkonzert Nr. 1, g-moll,
Pamela Frank (Solistin)
COPLAND Appalachian Spring
ELGAR Variations on an Original Theme,
Op. 36, „Enigma“

04.02. Frankfurt

WILLIAM SCHUMANN
American Festival, Ouvertüre
BRUCH Violinkonzert Nr. 1, g-moll,
Pamela Frank (Solistin)
BEETHOVEN Sinfonie Nr. 3, Es-Dur,
Op. 55, „Eroica“



Foto: EMI

Wie gestaltet sich Ihr Verhältnis zum Rubato? Wenn der Eindruck nicht trügt, pflegen Sie einen sehr disziplinierten Umgang mit agogischen Freiheiten.

Natürlich, ich komme aus der deutschen Tradition und bin Rubati gegenüber nicht so frei wie andere. Vor einiger Zeit habe ich mit Lonquich Kreisler gespielt (auf einer Italien-Tournee), und da haben wir beim zweiten, dritten Mal dann Dinge eingebaut, die wir in Deutschland wohl nicht wagen würden. Damit würden wir nur die Puristen aufscheuchen. Ich mache es ab und zu gerne, bin auf der Bühne aber doch ziemlich kontrolliert. Obwohl ich an und für sich ein sehr intuitiver Musiker bin, wenn ich mich einem Werk nähere.

Worin sehen Sie Ihre persönliche Geigenästhetik, Ihr Ideal vom angemessenen Ton?

Heutzutage ist der Geschmack des Publikums geprägt von den großen Sälen und den viel zu laut spielenden Orchestern. Man erwartet von einem Geiger, daß er einen Ton hat wie eine Trompete. Und wenn man die großen Geiger hört, Heifetz oder Elman – ich habe sie leider nicht mehr im Saal gehört, aber von älteren Leuten geschildert bekommen –, dann hatten die alle nicht so einen großen Ton, auch Kreisler nicht: es klang sehr edel, sehr warm und nicht gedrückt. In letzter Zeit hat vieles, zumal was aus Amerika kommt, diesen satten Ton. Diese amerikanische Spielweise eines Perlman, Zukerman oder auch Heifetz liegt mir nicht so

sehr. Es ist alles wunderbar gespielt, aber wer hat so eine Flexibilität wie Milstein oder Grumiaux? Heute ist das kaum mehr zu finden – weil es kaum mehr gefragt ist. Ich versuche diese Fahne noch hochzuhalten, obwohl es in einigen modernen Sälen absolut sinnlos ist. Weil die Gagen immer höher werden, geht man eben, um als Beispiel München herauszugreifen, nur noch in den Gasteig, nicht mehr in den Herkulessaal; mit tausend Leuten kann man den Dirigenten oder Solisten eben vielleicht nicht mehr bezahlen. Ein Teufelskreis! Die Philharmonie am Münchner Gasteig ist wirklich eine Katastrophe, da dominieren die Bläser sehr, auch wenn sie nur piano spielen, weil diese Segel unter der Decke viel niedriger sind, dort, wo der Solist steht – demnach kommen die Bläser viel konzentrierter nach vorne, zumal sie hinten an der Wand sitzen. Mittlerweile gibt es ja in Deutschland einige neue Säle, Köln zum Beispiel finde ich eigentlich sehr gut. Da kann man schon spielen. Für einen sehr schönen Saal unter den älteren halte ich das Leipziger Gewandhaus: Das ist ein Ort, wo man als Geiger wirklich den Bogen auf die Saiten legt, und es klingt und schwingt, die Farben kommen. Je älter ich werde und je mehr ich auftrete, desto wählerischer werde ich. Die besten Säle stehen in Amsterdam, Hamburg, Berlin, Wien, St. Petersburg: die Säle, in denen man als Geiger Spaß hat zu spielen, kann man beinahe an einer Hand abzählen. Für eine Geige gilt grundsätzlich: In einem Saal mit bis zu zweitausend Leuten ist es noch zu machen, aber

alles, was darüber hinausgeht, hat keinen Sinn. Oder man sagt halt...

Daß Sie einmal als Geiger die Welt bereisen möchten, haben Sie bereits in Ihr erstes Schulheft geschrieben. Der Ruhm, der Ihnen inzwischen im internationalen Musikleben zuteil wird, scheint Ihnen aber nicht zu Kopfe gestiegen zu sein.

Man muß als Geiger sehr früh beginnen, aufs Podium zu gehen. Der erste Anfang ist sehr schwer, und danach, wenn man wirklich Fleiß investiert und eine große Begabung hat und sich kontrollieren kann, diszipliniert spielt, artet es nicht so sehr in pure Geistesarbeit aus wie etwa beim Klavier. Pianist zu sein und dann diese letzte Spitze zu erklimmen, halte ich für sehr schwierig. Die Geige ist ein Gefühlsinstrument – ich will nicht sagen, das Klavier sei hingegen gar kein Instrument (das war ein berühmter Dirigent, der das gesagt hat). In den letzten Jahren höre ich fast ausschließlich Klaviermusik, von Pianisten, die ich schätze, Lupu oder Richter oder Gilels. Der Grund: Die Geigenmusik kenne ich eben langsam, und das Klavierspiel fasziniert mich doch sehr.

Wer die sogenannte ernste Musik mag, mag nicht selten auch Jazz. Hätten Sie nicht einmal Lust, beispielsweise in die Fußstapfen Yehudi Menuhins zu treten und mit Stephane Grapelli gemeinsam aufzutreten?

Ich höre gerne Jazz, aber wenn ich selbst auf die Bühne gehe, muß das wirklich musikalisch tausendprozentig sein. Mit einem Stephane Grapelli zusammenzuspielen, würde mich nicht befriedigen. Ich akzeptiere auch nicht, daß Gulda mit Jazz angefangen hat, um Jazz und Klassik parallel zu betreiben, halbherzig natürlich. Es muß doch beides ganz professionell sein: Oscar Peterson sein Jazz-Klavier, Gulda seine Beethoven-Sonaten! Man muß sich für eine Sache entscheiden. Als Jazz-Musiker kann man keinen Mozart mehr spielen, sonst ist da immer ein Schleifer dabei.

Haben Sie schlechte Nerven?

Ich könnte mir tatsächlich nicht vorstellen, heute, in meinem Alter, als Geiger zu debütieren. Die Nerven würden nicht mitspielen. Wenn man die großen Karrieren von damals sieht... Die Zeit hat sich total gewandelt. Ich stehe heute zu meiner Karriere auch anders als vor acht Jahren, wo ich gerne alles aufnehmen wollte. Natürlich ist auch bei mir einiges zu früh gekommen. Aber ich hoffe, daß ich mein Pensum bis 60, 65 durchhalte.

Wie stellen Sie sich konkret den Ablauf der nächsten zwei, drei Jahrzehnte Ihres Berufslebens vor?

„Ein Dirigent sollte begleiten können und wollen. Oft kann er, will aber nicht. Und er sollte seine eigene Note in den Part einbringen. Sehr selten geschieht das.“

Das Problem ist heute, interessant zu bleiben, Namen und Stil über dreißig Jahre und mehr zu halten und vor allem weiter zu entwickeln. Alle unter den Geigern der Nachkriegsgeneration – außer Gidon Kremer vielleicht, der die Kunst der Selbstmotivation beherrscht – sind doch auf dem absteigenden Ast. Die nehmen ihre Konzerte jetzt zum dritten Mal auf, und niemand kümmert sich mehr darum. Und dann kommen diese ‚Babys‘, zwölf, dreizehn Jahre alt, die von Gott diese Begabung bekommen haben. Aber was machen die mit zwanzig, wenn die jetzt schon Tschaikowsky und Paganini aufnehmen? Das ist traurig, aber das ist die Schuld der Medien, Agenturen – und auch die der Zuhörer. Was da passiert, ist meine große Sorge. Wenn man sieht, wie die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten, die gewiß immer ein bißchen trocken waren, von den Privatsendern überrollt werden... Die Kunstsendungen verschwinden immer mehr. So ist es heutzutage mit den Künstlern auch, viele Künstler sind nur aufgrund der Story, die um sie herum ist, auf Karrierekurs. Viele interessante Leute stehen im Abseits. Walter Legge, damals bei EMI, war es völlig egal, ob einer ein schiefes Gesicht hatte, wenn er ein großer Musiker war.

Ist unser Musikbetrieb das, was er ist, dadurch, daß er amerikanisiert ist?

Ja. Ein großes Problem. Ich frage mich, wie das in fünfzig, sechzig Jahren aussehen soll. Die jungen Talente stehen dann vielleicht schon mit vier Jahren auf der Bühne und spielen mit zwölf alles ein. Die Kunst gerät gegenüber der Technik mehr und mehr ins Hintertreffen. Was Heifetz, Milstein und Oistrach an Interpretationsmöglichkeiten vorgelegt haben, deckt doch eigentlich schon fast alles ab. Außerdem, so toll das kulturelle Angebot in Deutschland ist: Eigentlich würde eine Anzahl von vier professionellen Orchestern reichen, sagen wir, auf dem Niveau der Berliner Philharmoniker, verteilt auf Deutschland. Die könnten ja überall Abstecher machen. Nur die Top-Dirigenten, die Top-Solisten, wäre das nicht optimal?

Diskographische Hinweise Frank Peter Zimmermann

Die letzten Veröffentlichungen:

Saint-Saëns, Violinkonzert Nr. 3 h-Moll op. 61; mit dem Oslo Philharmonic Orchestra unter Mariss Jansons; (Kopplung: **Saint-Saëns**, Sinfonie Nr. 3 c-Moll op. 78); EMI CD 5 55184 2
Ysaye, Sonaten für Violine solo op. 27 Nr. 1-6; EMI CD 5 55255 2

In Vorbereitung:

Schumann, Violinkonzert; mit dem Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester unter Hans Vonk; (Kopplung: **Schumann**, Violoncellokonzert; mit Truls Mørk); EMI
Brahms, Violinkonzert; mit den Berliner Philharmonikern unter Wolfgang Sawallisch; EMI
Brahms/Ligeti, Horntrios; mit Lars Vogt und Marie-Luise Neunecker; EMI
Fauré, Violinsonaten; mit Alexander Lonquich; EMI
Brahms, Doppelkonzert; mit Heinrich Schiff und dem London Philharmonic Orchestra unter Wolfgang Sawallisch; EMI