

Es geht nicht nur um schöne Töne

Ein Gespräch mit dem jungen russischen Geiger Gidon Kremer
von Wolf-Eberhard von Lewinski

Seit 1970, als Gidon Kremer den ersten Preis beim Tschaikowsky-Wettbewerb gewann, spricht die Musikwelt von diesem Geiger – im Sinne eines Geheimtips, denn von zwei kurzen Abstechern nach Wien abgesehen kam Kremer so gut wie nie in den Westen. Er wurde 1947 in Riga geboren, als Sohn eines Geigers, der sein erster Lehrer war, und als Enkel eines weithin anerkannten, noch in Lexika aufzufindenden Geigers, Professor K. Brückner, der Gidon Kremer eine wertvolle Guadagnini-Geige vererbte. 1965 trat Kremer in David Oistrachs Meisterklasse ein und wurde sein bedeutendster, wenn auch oft widerspenstiger Schüler. Kritischen Geist bewahrte sich Kremer stets – bis hin zu den Zugaben, die er in Konzerten gibt (zum Beispiel Stücke von Anton von Webern); auf den noch raren Schallplatten ist jener Geist auch im Sinne einer unerhört scharfen Selbstkritik zu spüren. Kremer erschien im Oktober 1975 erstmals zu einer Tournee in Westdeutschland, nachdem er bei den Ansbacher Bachwochen im Sommer sein Debüt in der Bundesrepublik gegeben hatte. Im März kommt Kremer erneut zu uns – zusammen mit dem Großen Sinfonie-Orchester des sowjetischen Rundfunks – und im Herbst wiederum mit dem Wilnaer Kammerorchester. Seine ersten Konzerte in München waren eine künstlerische Sensation. Seine Intelligenz, seine Musikalität, seine perfekte Technik und sein unbändiges Ausdrucksgestalten schlugen jeden Hörer in Bann.

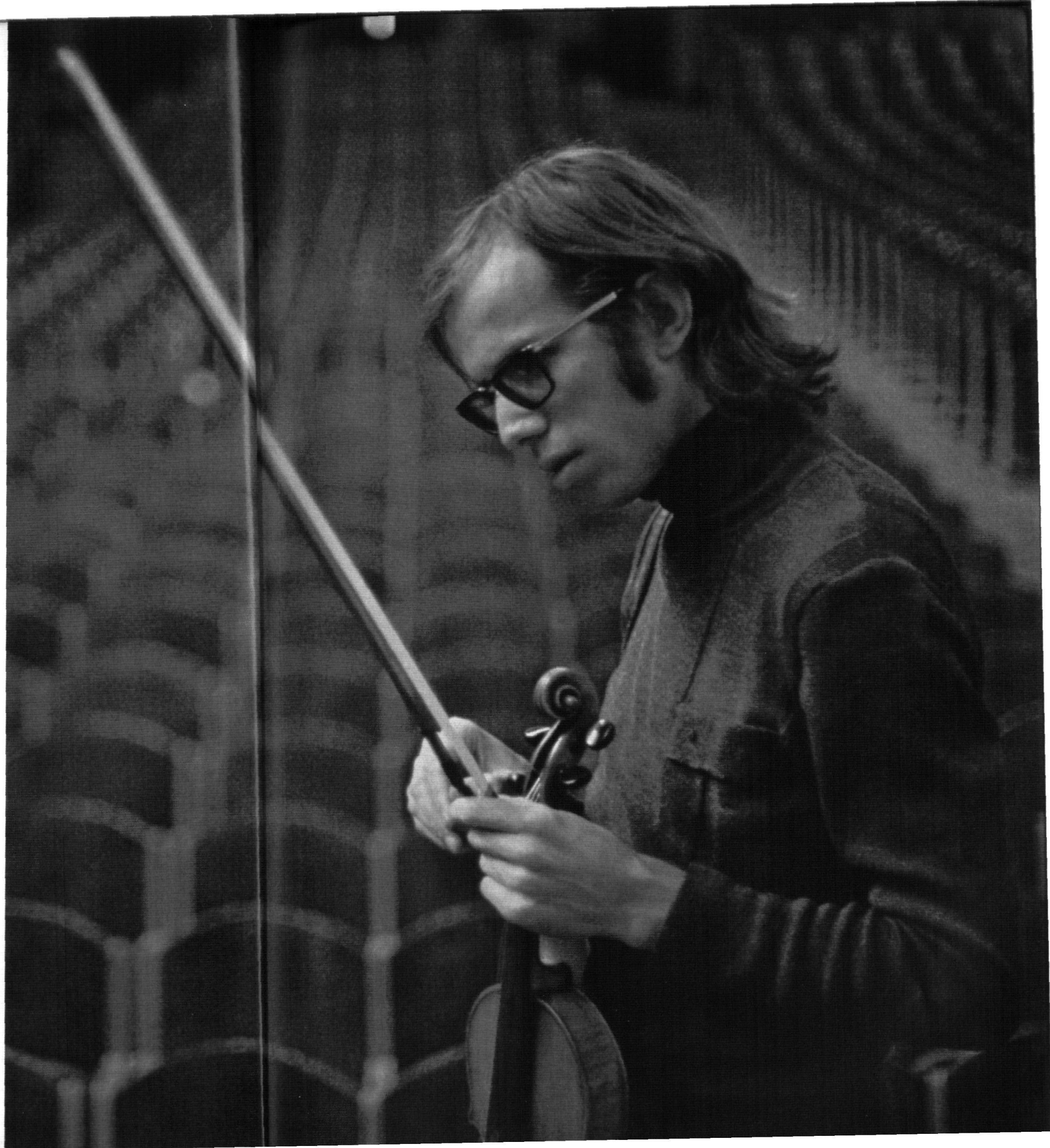
Wie gelang es Ihnen, zu David Oistrach zu kommen?

„Als ich 1965 die Spezialschule in Riga beendete, machte ich die Aufnahmeprüfung am Moskauer Konservatorium. Das war der erste Schritt. Oistrach kannte mich ein wenig, da ich bei Probespielen zu Wettbewerben mitgemacht hatte. Die Prüfung und die Konkurrenz sind sehr scharf im Konservatorium, dem bedeutendsten unseres Landes. Vor der Prüfung kontaktiert man einige Professoren, spielt ihnen vor. Hat man dann die Prüfung glücklich bestanden, kann man frei den Lehrer wählen, aber es ist nicht gesagt, daß man auch von die-

sem angenommen wird. Erschwerend kommt hinzu, wenn man in anderen Fächern als dem Spezialfach, das man studieren will, versagt – in Geschichte und Literatur, in Allgemeinbildung nicht nur musikalischer Art. Manche überstehen gerade das nicht und kommen deshalb nicht in eine bestimmte Klasse oder haben Schwierigkeiten während des ganzen Studiums. Ich hatte das deshalb gut überstanden, weil ich schon Jahre zuvor mit einem Assistenten Oistrachs zusammenarbeiten konnte – und ich kam dann in näheren Kontakt mit Professor Oistrach. Das erste Gespräch war entscheidend. Oistrach wußte, daß ich mich bis dahin nicht allen musikalischen Bestrebungen angepaßt hatte, die Oistrach gewollt hätte. Und er machte mich darauf aufmerksam, daß ich das machen müsse, was er von mir in seiner Klasse dann verlangen würde.“

Und Sie waren dennoch sechs Jahre bei Oistrach?

„Ich empfand jenen Ausgangspunkt ganz anders. Ich hatte nie das Streben nach einer gewissen Extravaganz, etwa alles umgekehrt gegenüber dem zu machen, was Oistrach spielte. Aus dem Abstand von heute her sehe ich, daß ich damals noch nicht alles machen konnte, wie ich es wollte. Und so schien es, als ob ich alles andere machen würde. Nach einigen Jahren stellte es sich auch heraus, daß wir eigentlich eine gemeinsame Idee hatten. Es mußte nur die Studienzeit vergehen, bis sich die Idee bei mir herauskristallisierte. Ich war auf der Suche nach einer eigenen Interpretationsart. Aber ich sah, daß ich noch viel zu lernen hatte. Ich machte stilistisch Fehler und hatte bei der Tongebung einiges hinzuzulernen. Auch bei rhythmischen Problemen und Tempo-Fragen kam ich zu ganz anderen Lösungen im Laufe des Studiums als am Anfang. Ich will nicht sagen, daß diese Lösungen von damals oder die Lösungen, die ich heute finde, endgültig sind. Es handelt sich um Lösungen für eine gewisse Zeit, für einen Tag vielleicht nur. So spiele ich nach einer längeren Zeit ein und dasselbe Stück völlig verschieden!“



Und immer besser?

„Oft sind mir die Interpretationen, die ich in letzter Zeit bot, weniger überzeugend als das, was ich früher spielte. Und – je nach Werk – umgekehrt. Es stimmt nicht, daß es nach der Devise geht: Es ist immer besser. Es handelt sich eben um einen lebendigen Prozeß. Und man muß diesen Prozeß lebendig erhalten. In den zwei Stunden eines Konzerts muß ich ganz lebendig oder neu und dabei überzeugend wirken können. Das geht aber nur, wenn man in der Zeit der Aufführung unmittelbar mitdenkt und mitfühlt. Es gibt natürlich auch große Künstler, die auf dem Podium vortragen, was sie zu Hause bis in alle Details erarbeitet haben. Ich gehöre nicht zu ihnen. Ob es gut ist oder nicht, weiß ich nicht. Es wird sich im Laufe der nächsten Jahre klären. Natürlich arbeite ich auch vorher. Aber der Prozeß der Interpretation ist für mich mit dem gewissen Abend, den man nicht mehr wiederholen kann, mit dieser eng begrenzten Zeit, verbunden.“

Heißt das, Sie improvisieren?

„Bestimmt – aber nicht im Sinne des Improvisierens bei den klassischen Musi-



kern von einst oder den Jazzmusikern von heute. Aber im Wesen der Interpretation liegt für mich ein Moment des Improvisatorischen. Manchmal gelingt es, manchmal nicht so, wie ich wollte. Ich stelle mich auf diese gewisse Improvisation ein. Ich versuche, jeden Augenblick, den ich auf dem Podium zusammen mit dem Publikum erlebe, frisch, spontan zu gestalten, zu erfüllen.“

Noch einmal zurück zum Unterricht bei Oistrach – wie arbeitete er mit Ihnen? Regelmäßig, allein?

„Regelmäßigkeit war das Problematischste, da er sehr oft auf Reisen war. Man fragte sich immer wieder – auch mir ging es so und meinen Freunden –, kommt es überhaupt zum Studium? Man mußte sehr genau Oistrachs menschliches Wesen kennen. Er hat sich erschöpft bis zum Letzten, war der Arbeit vollauf ergeben. Ich glaube, daß der Hauptgrund für seinen frühen Tod hierin zu sehen ist. Wie er nur in Moskau angekommen war, setzte er den Unterrichtsplan für die Tage, die er in Moskau war, fest. Jeder bekam seine Stunde, und

diese Stunde wurde oft länger als sechzig Minuten. Es gab individuellen Unterricht, oft auch bei ihm zu Hause. Aber es kam auch vor, daß man eine große Gruppe zusammen hatte, wie es auch bei Neuhaus und den Pianisten war. So sollte es bei Meisterklassen sein. Die Schüler des Moskauer Konservatoriums haben große Möglichkeiten, hierbei auch in Klassen zu kommen, in denen sie nicht studieren. Sie nutzen es nur nicht immer aus. Man war bei Oistrach von einem einheitlichen Violingeist bestimmt. Die Atmosphäre war gleichzeitig sehr ernst und doch sehr herzlich. Beides kam von Oistrach selbst, der eine große Herzlichkeit auf alle übertragen konnte. Dennoch hat er sehr viel verlangt von seinen Studenten. Man konnte es sich eigentlich nicht leisten, unvorbereitet in eine Stunde zu kommen, zumal der Abstand zwischen den Stunden manchmal ein oder zwei Monate betrug – wenn es auch vorkam, daß man innerhalb von drei Tagen zwei Stunden erhielt. Bei den großen Pausen mußte man dann beweisen, daß man viel an sich arbeitete und verarbeitete, was man erfahren hatte.“

Hat Oistrach mit Ihnen diskutiert oder fügten Sie sich immer?

nicht urteilen. Zumal ich immer im Erneuerungsprozeß stehe, wie ich sagte – ich finde nicht, daß ich schon einen eigenen Stil fand. Aber natürlich, auf dem Wege hierzu habe ich mich nicht nur von einem Beispiel allein beeindrucken lassen. Es waren Geiger, Dirigenten, Pianisten, nicht nur Interpreten, auch Theater und andere Künste.“

Wurden Sie auch durch Schallplatten mit Aufnahmen anderer, nicht-sowjetischer Musiker beeinflusst?

„Natürlich. Aber jeder von uns hat verschiedene Einflüsse in seinem Leben, die später wieder hervortreten können. Im engeren geigerischen Bereich könnte ich Namen nennen wie Kreisler, Menuhin und Francescatti. Selbstverständlich kommen auch die Meistgenannten wie Heifetz, Szezyng oder Stern hinzu. Es wäre eine Unwahrheit, wenn ich sagen würde, ich hätte nie etwas für diese Aufnahmen empfunden. Leider, muß ich sagen, habe ich diese Musiker nur auf Schallplatten gehört. In letzter Zeit habe ich mir allerdings nicht mehr viel Violinmusik angehört. Besonders während der Vorbereitungszeit für eine Tournee oder ein Werk höre ich mir vielleicht eine oder zwei Aufnahmen an, studiere sie aber nicht im Detail, um mich nicht beeinflussen, allenfalls eben beeindrucken zu lassen.“

Ist der berühmte schweizerische Oistrach-Ton noch Leitbild?

Die Gefahr, daß der Ton Selbstzweck würde, habe ich immer empfunden. Aber: eine Geige, von einem Geigenbauer hergestellt, verlangt doch, daß sie schön klingt. Die Geige ist ein Kunstwerk, das man mit groben Tönen vernichten würde. Das sollte man nicht tun. So sollte ein Interpret immer nach der schönen Qualität streben, die eine Geige in sich selbst trägt. Die Tongebung sollte aber nie das Ziel sein, sondern immer nur Mittel, um das Wesen der Musik oder den Geist, der hinter einem Werk steht, herauszubringen. Und da kann man mit der Tongebung sehr vielfältige Resultate erreichen. In ganz verschiedener Musik wird man zu ganz verschiedenen Aufgaben gefordert. Ich strebe auch danach, daß nicht nur rein stilistisch – also im zeitlichen Maßstab –, sondern auch in der Tonqualität diese Verschiedenheit ein Mittel für die Wirkung wird.“

Sie spielen verschiedene Stile, auch unterschiedliche Werke, neben Bach ganz virtuos-vordergründige Titel – weshalb?

„In den letzten Jahren entschied ich mich immer mehr, die weniger wertvolle Literatur nicht in meine Konzertprogramme aufzunehmen. Ich spiele sie als Zugaben, als Spaß und finde, daß ein Geiger, der dergleichen spielen kann und es nicht tut, seine Möglichkeiten bestiehlt. Auch in der virtuellen Literatur gibt es Werke, die mit jenem Prinzip der Interpretation, von dem ich sprach, in einem gewissen Zusammenhang stehen. Wenn man diese Literatur nur anschaut, macht sie überhaupt keinen Eindruck, verglichen mit den großen Werken der bedeutenden Komponisten, deren Noten – schon als Zeichnung – etwas bedeuten. Aber jene Titel haben Menschen ihrer Zeit begeistert, bei Paganini, Wieniawski. Es war eben ein anderer Begriff noch im Spiel – romantisches Empfinden durch den Künstler selbst. Mit seiner Phantasie und Artistik. Es geht also um Werke, die nur in bestimmten Künstlern erarbeitet werden und von ihnen geboten werden können.“

„Über meinen eigenen Stil kann ich

TRANSONIC LIFE Test-Erfolgs- Bilanz

- life 100: „Gesamturteil: Ausgezeichnete, baßtüchtige kleine Regalbox.“ (HiFi Stereophonie, Heft 5/74)
- life 200: „Gesamturteil: Hervorragende kleine Regalbox.“ (HiFi Stereophonie, Heft 5/74)
- life 300: „Gesamturteil: Hervorragende Regalbox der Spitzenklasse.“ (HiFi Stereophonie, Heft 5/74)
- life 400: „Gesamturteil: Hervorragende Regalbox der Spitzenklasse.“ (HiFi Stereophonie, Heft 5/74)
- life 500: „Gesamturteil: Ausgezeichnete Standbox der Spitzenklasse, für große Klangvolumina geeignet.“ (HiFi Stereophonie, Heft 9/75)

Transonic life

Hans Baumann 7000 Stuttgart, HiFi-Fachhändler

„Testsieger sind eben besser als andere!“

Nichts ist so erfolgreich wie der Erfolg. Lesen Sie selbst: Da ist Transonic life – eine der erfolgreichsten Boxenmarken der letzten Jahre:

TRANSONIC LIFE.
Die ehrliche Boxen-Marke.



Transonic P 100
Direktantrieb

TRANSONIC-INTERMARKET
Die Erfolgreichen

2 Hamburg 1, Wandalenweg 20, Tel.: 040/28 74-1,
Telex: 02-163 097

Vetrieb für die Schweiz:
Radio Telefix, 8117 Faellanden/Zürich, Industriest. 7,
Tel.: 0041/825 13 10, Telex: 0045-57 970

Coupon:

Ich möchte kostenlos mehr über die Transonic life-Boxen wissen. Schicken Sie mir auch gleichzeitig Informationsmaterial über Ihre

- ☐ Nikko Steuergeräte und
- ☐ Transonic Plattenspieler

Name: _____

Anschrift: _____

Telefon: _____

Ist die russische Schule zu sehr an die Romantik gebunden?

„Ich habe viel darüber nachgedacht. In Fragen der Konzeption war es schwer, die Geschlossenheit der Tradition zu überwinden. Da dürfte es aber eigentlich keinen Unterschied zwischen Rußland und dem Westen geben. Nur eine Persönlichkeit kann jene Geschlossenheit durchbrechen. Und diese gibt es in der ganzen Welt oder gibt es nicht. Es ist eher ein Gesetz, daß die sowjetischen Geiger eine fantastische Violinschule darstellen, die man in anderen Ländern nicht so als System antrifft. Diese Schule hat eine Tradition, ist auf einer gewissen Basis aufgebaut. Dabei gibt diese Basis viel für das Können und Spielen der romantischen und der virtuosens Musik. Diese Schule ist auf das virtuose Element von Anfang an ausgerichtet. Das ist für das Violinspiel sehr wichtig. Da verpaßt man aber manchmal etwas anderes. Zum Beispiel: Eine Schatzkammer wie die Sonaten von Mozart kommen sehr spät in den Unterricht. Sie sind für das Spielen nicht so schwer, aber für das Empfinden, für die geistige Kraft und Klarheit, die hinter diesen Werken steht, sehr kompliziert. Mit dieser Art von Musik wurden wir von dieser Schule nicht vertraut gemacht zu einer Zeit, in der wir reif hierfür sein sollten.“

Gibt es von hierher ein Hindernis, die Traditions-Geschlossenheit zu durchbrechen?

„Natürlich. Aber es gibt noch Unterschiede zwischen den Generationen. Ich spüre das deutlich – was wir noch überwinden mußten, das bekommen die Jüngeren doch schon mit. Vielleicht nur dadurch, daß sie an unseren Beispielen lernen konnten. Zum Beispiel an den Konzertprogrammen, die ja ein Spiegel im Prozeß der Entwicklung sind, die sich eben nicht mehr nur auf

das virtuose Element konzentrieren. Aber eine Garantie für eine Entfaltung von einer größeren Zahl ausgezeichneten Persönlichkeiten ist damit noch nicht geboten.“

Hat man auch zu einem neuen Bachbild bei Ihnen hingefunden?

„Außer allem anderen ist es hier so, daß man erst seit einigen Jahrzehnten Bach, die Solowerke vor allem, eindringlich studiert. Da gab es früher vielleicht weniger Beispiele verschiedener Interpretationen. Ich weiß noch, wie man von Szeryngs sehr ausgeglichener Wiedergabe schwärmte, sehr vollkommen im Geigerischen – beim Schallplatten-Hören. Und dann hörte man Aufnahmen mit Heifetz oder Sziget und spürte eine andere Welt. Aber es gibt eigentlich nicht eine bestimmte Art, die man als Vorbild heute nehmen könnte, obwohl ich viele Geiger bewundere. Subjektiv würde ich besonders von Menuhin sprechen, aber auch von der Interpretationsweise Glenn Goulds, dessen Bachspiel sehr interessant und eindrucksvoll ist.“

Sie spielten bisher sehr selten im Westen – es heißt, Sie hätten die Ausreise-erlaubnis nicht immer rechtzeitig erhalten?

„Ich war doch ab und zu im Westen – zu Wettbewerben vor allem. Ich war in Belgien, Kanada, Italien, Wien. Aber nach dem Tschaiowsky-Wettbewerb habe ich mich hauptsächlich dem Konzertieren im eigenen Land gewidmet und habe dabei viel geschafft – ich habe mein eigenes Publikum in vielen sowjetischen Städten gefunden, war in über einhundert Orten, von großen, in denen ich pro Saison mehrmals bin, bis zu ganz kleinen, die man nicht einmal auf der Karte findet. Es gibt sehr verschiedene Hörer in der Sowjetunion und oft ein sehr musikinteressiertes Publikum.“

Manchmal kennt ein Publikum nicht viel, und es macht dann Freude, in einem solchen Saal diese Werke zum erstenmal zu bringen. Das alles hat mich auch gefördert, eine Kraft in mir hervorgerufen. Ich glaube, auch wenn es physische Kräfte kostete, weil die Entfernungen gewaltig waren und, wie überall einmal, organisatorische Schwierigkeiten nicht ausblieben, so wurde ich doch gegen das Sprichwort, ein Künstler sei kein Prophet im eigenen Lande, langsam, ganz langsam ein, sagen wir ganz kleiner Prophet im Musikleben meines Landes. Auch wenn das ein anderer Weg war als der eines westlichen jungen Künstlers, der durch die ganze Welt reist, so kann ich jetzt, in diesem Moment nicht sagen, daß ich bedauere, so wenig in den Westen gekommen zu sein.“

Konzertveranstalter kündigen Sie für Tourneen an – besteht die Hoffnung, Sie nun häufiger zu hören?

„In den letzten zwei Jahren hat sich meine Konzerttätigkeit sehr erweitert. Ich war in zehn Ländern, sehr verschiedenen – in Japan und Finnland, in der Türkei, in Schweden, in Westdeutschland, in Polen, in Ungarn, Jugoslawien, in der DDR. Oft war es nur ein einziges Konzert – aber ich habe überall gern gespielt. Ich denke nun aber sehr darüber nach, ob ich die Zahl der Konzerte insgesamt mit meinem Wesen und mit meiner Kraft in Übereinstimmung bringen kann. Es ist die Zahl der Konzerte so gewachsen – in der letzten Saison waren es 120 Konzerte, eine riesige Zahl –, daß ich oft daran denke, mich begrenzen zu sollen. Um nicht zum Opfer des Konzertbetriebs im eigenen Lande und im Ausland zu werden.“

Aber die Ausreiseerlaubnisse erhalten Sie?

„Das hängt oft davon ab, ob ich eine Einladung erhalte. Ich würde zum Beispiel gern nach Belgien oder Holland reisen, aber manchmal sind die Konzertagenturen etwas passiv, um Anfragen rechtzeitig einzubringen. Und plötzliche Angebote kann man nicht immer annehmen. Ich glaube, wenn der Kontakt zwischen den Agenturen und den Künstlern mehr Persönliches enthält, dann gibt es auch viel mehr Möglichkeiten, daß die Konzerte, die gewünscht sind, von beiden Seiten zustande kommen.“

Wie sehen Ihre Schallplatten-Pläne aus?

„Ich habe in den vergangenen Jahren sehr viele Platten gemacht, zumeist Recitals, Sonaten, virtuose Musik. Die meisten in der Sowjetunion. Außerdem die zwei Bartók-Sonaten, in Ungarn aufgenommen für die Bartók-Edition. Dann gibt es noch ein Elgar-Konzert, das in Brüssel erschien, während des Wettbewerbs. Auf den sowjetischen Platten sind auch Werke der Vor-Klassik wie Corelli, Geminiani. Es gibt ferner Bach, Schubert, Prokofieff. In Kürze erscheint das Beethoven-Konzert, in der Sowjetunion aufgenommen, leider bei einem zeitlich sehr begrenzten Aufnahmetermin, so daß es sehr schwierig war. Bach-Solopartiten habe ich kurz vor Tournee-Beginn nach Westdeutschland aufgenommen, sie werden wohl in einem halben Jahr herauskommen.“

Wird es auch im Westen zu Aufnahmen kommen?

„Ich hoffe, mit der Zeit.“



NEUE NAMEN UNGEWÖHNLICHE PROGRAMME

Judith Blegen Sopran
Frederica von Stade Mezzosopran
Lieder und Duette



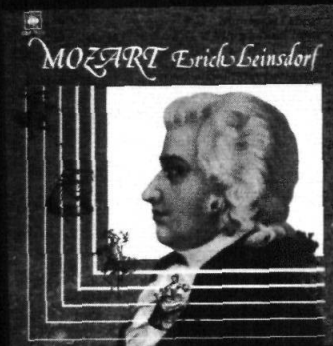
SCHUMANN: „Botschaft“ op. 74 Nr. 8, „Das Glück“, op. 79 Nr. 16
CHAUSSEAU: „Chanson perpétuelle“
SCHUBERT: „Die Verschworenen“
A. SCARLATTI: „Se geloso e il mio core“ aus Endimione e Cintia
MOZART: „Non so più“ aus „Figaros Hochzeit“
SAINT-SAËNS: „Le bonheur est chose légère“
BRAHMS: „Klänge II“ op. 66 Nr. 2, „Klosterfräulein“ op. 61 Nr. 2, „Phänomen“ op. 61 Nr. 3, „Weg der Liebe I“ op. 20 Nr. 1, „Weg der Liebe II“ op. 20 Nr. 2, „Walpurgisnacht“ op. 75
CBS 76 476
40-76 476

Jascha Heifetz in Concert
Die Violinsonaten von César Franck und Richard Strauss



CÉSAR FRANCK Violinsonate A-dur
RICHARD STRAUSS Violinsonate Es-dur op. 18
Brooks Smith, Klavier
CBS 76 419
40-76 419

Erich Leinsdorf Märsche, Tänze und Menuette von Mozart



Märsche D-dur KV 408 Nr. 1–3; Deutsche Tänze KV 509 Nr. 1–6; Menuette KV 599 Nr. 1–6; Menuett KV 409; Marsch der Priester KV 620
Londoner Sinfonie-Orchester
CBS 76 473
40-76 473

