

Kunst ohne Kopie



Während der Aufnahmesitzungen in der Conway Hall; gegenüberliegende Seite von links nach rechts: Kazuhide Isomura (Viola), Koichiro Harada, Kikuei Ikeda (erste und zweite Violine) und Sadao Harada (Violoncello)

Aufnahmesitzungen und Interview mit dem Tokyo String Quartet von Wolfgang Mohr

Der Aufnahmeplan Nr. 54/75-05208 der Deutschen Grammophon – „Streng vertraulich!“ – lieferte lediglich Namen und Daten: Programm: Béla Bartók, Streichquartette Nr. 2 und 3; Mitwirkende: Tokyo String Quartet mit Koichiro Harada, 1. Violine; Kikuei Ikeda, 2. Violine; Kazuhide Isomura, Viola und Sadao Harada, Violoncello. Produzent: Cord Garben; Team: Cord Garben, Karl-August Naegler, Jürgen Bulgrin. Ort: Conway Hall London. Am Ende einer viertätigen Aufnahmeserie wurden erneut die Fakten gesammelt: 132 Takes auf elf Tonbändern, nahezu ausschließlich mit Bartóks zweitem Quartett gefüllt.

Was sich dahinter verbirgt – akribischer Detailfanatismus, steter Wechsel von Abhören und Aufnehmen, äußerste Konzentration seitens der Interpreten wie des Aufnahmeteam, eine gespannte Atmosphäre künstlerischen Ernstes, die sich unmittelbar auf das Studio übertrug –, vermögen die angeführten Zahlen nicht zu spiegeln.

Die Conway Hall in London, eine Art kleiner Ballsaal einer Kongregation, wird allgemein wegen ihrer abgerundeten und warmen Akustik geschätzt. Sie eignet sich tatsächlich ausgezeichnet für eine Aufnahme der vier Amati-Instrumente, die dem Quartett von der Corcoran Gallery in New York zu eigenem Gebrauch überlassen wurden. Nachteilig macht sich zuweilen nur die Anfälligkeit gegenüber Außengeräuschen bemerkbar; der Saal ist nicht schalldicht abgeschlossen (die Arbeit am dritten

Quartett mußte aus diesen Gründen abgebrochen werden). Mischpult, Dolby-Einheiten, Tonbandmaschinen und das übrige technische Gerät waren provisorisch unterhalb der Bühne platiert; es bestand nur Mikrofon-, kein Sichtkontakt zu den Interpreten.

Die Tokyoter in der Conway Hall

„Wir lieben es, größere Abschnitte aufzunehmen, wenn möglich ganze Sätze“, erklärte mir Cellist Harada in einer Aufnahmepause. Dementsprechend wurde von jedem Satz zunächst ein Basis-Take erstellt, eine Art Rohfassung, die im günstigsten Fall ungeschnitten auf der Platte wieder erscheint – aber nur im günstigsten. Im Regelfall treten zum Basis-Take eine mehr oder minder große Anzahl von „Collections“, Wiederholungen einzelner kritischer Takte und Partien. Zunächst wurden diese „Schnipsel“ nach allgemeiner Zustimmung durch die Interpreten auf dem Protokoll des Aufnahmeleiters graphisch markiert. Über ihre spätere „Transplantation“ in das Basis-Take wird bei der abschließenden Sitzung oder beim endgültigen „Cutten“ in Hannover entschieden werden.

Die Funktion des Aufnahmeteam beschränkt sich indes häufig nicht allein auf das bloße „Tape“, sondern der Produzent

gewinnt anhand einer vorher bereits „zurechtgeschnittenen“ Partitur auch Einfluß auf Korrekturwünsche der Interpreten, entscheidet, ob kritische Passagen wiederholt werden müssen, sei es aus akustischen, sei es aus interpretatorischen Gründen (Intonation, Transparenz, Einsätze). Immer jedoch standen in der Conway Hall die Wünsche der Interpreten im Vordergrund, die gegebenenfalls mit den Korrekturvorschlägen aus dem Aufnahmerraum abgeglichen wurden.

Hauptkristallisationspunkte einer aufs Äußerste getriebenen Selbstkritik und Arbeitsintensität waren für die vier jungen Japaner der mittlere und dritte Satz des zweiten Streichquartetts. Das erste gemeinsame Abhören des zweiten Satzes warf akustische Probleme auf: zuviel Hall, zu undurchsichtig. Man beschloß, den Satz in Segmenten aufzunehmen, die allesamt in der Partitur des Aufnahmeleiters zur späteren Kontrolle markiert wurden. Ferner wurde beschlossen, die Aufnahme „trockener“ zu machen; sogleich aber ergaben sich Fragen, ob es dann nicht zu einem „akustischen Bruch“ zum bereits mitgeschnittenen ersten Satz komme: Der Kopfsatz konnte mehr „Atmosphäre“ vertragen, das Allegro molto capriccioso indes wünschte sich das Tokyo-Quartett direkter, akustisch „aggressiver“. Nach weiteren Takes – eine Unzahl ging für den sehr schwierigen pausierten Auftakt des zweiten Satzes auf Band – entschloß man sich, die Aufnahme wiederum etwas zu „soften“, da

„wir zuwenig von unserer Klangvorstellung beim Abhören wiedergefunden haben. Der Ton konnte nicht ausschlagen, die Bogen Geräusche waren zu stark, die dynamische Bandbreite verengte sich“, erklärte Bratscher Isomura.

In dieser angestrengten Arbeitsatmosphäre, die jederzeit auch Spontaneität zu produzieren hatte, blieben natürlich Spannungen innerhalb der Quartettmitglieder nicht ausgeschlossen. Das rächte sich so gleich in aggressiverem Spiel, unkontrollierter Tongebung, konnte sich bis zu Verkrampfungen in Ton und Ausdruck steigern. In diesen Augenblicken, in denen dann „nichts mehr ging“, trat das psychologische Gespür des Aufnahmeleiters auf den Plan, der diese für Aufnahmesitzungen mitunter bedrohliche Stimmung, die nicht selten zum Abbruch führen kann, durch kurze Pausen aufzufangen verstand. Demgegenüber war die gelöste Atmosphäre nach geglückten Passagen auch im Aufnahmerraum spürbar.

Insgesamt wünscht man sich, daß etwas von dieser Anspannung auf die Platte überspringt, greifbar wird. Und Zweifel kommen beim Beobachter auf, ob es nicht zuweilen ungerecht erscheint, Aufnahmen, die unter dem totalen Einsatz aller Beteiligten zustande kommen, in einem Akt kritischer Selbstgefälligkeit bei Nichtgefallen beiläufig „abzuschmettern“.

Vier Tage Aufnahmesitzungen, täglich manchmal bis zu acht Stunden, und dies für ein Quartett von knapp dreißig Minuten Dauer: Das vermag einen Kritiker durchaus zum Nachdenken über die eigene Position und den Anspruch gegenüber Interpret und Schallplatte anzuhalten. Darüber hinaus raubt es manche Illusion, die ein Werk auf Platte gerne als Ganzes hört.

(Die Aufnahme der beiden Bartók-Quartette – im Rahmen einer Gesamteinspielung aller Quartette – wird in diesem Jahr erscheinen; eine Kassette mit den „Preußischen Quartetten“ von Haydn ist in diesen Tagen auf DG 2740135 veröffentlicht worden).

Die Tokyoter im Gespräch

Der Interpretation der Bartók-, Mozart- oder „Preußischen Quartette“ von Haydn durch vier junge Japaner mag ein Hauch von Exotik anhängen, und als ob Cellist Harada eine Frage in dieser Richtung erwartet hätte, stellt er im Vorherein klar: „Darauf angesprochen, ob es für uns mit abendländischer Musik Schwierigkeiten, Interpretationsprobleme gebe, die eventuell auf einer verschiedenen gelagerten Denkweise, unterschiedlichen Kultur- und Musiktraditionen und dergleichen mehr gründeten, können wir heute eindeutig mit Nein antworten. Ich glaube sogar behaupten zu können, daß wir jederzeit, wenn wir gezwungen würden, ein Mitglied zu ersetzen, einen in amerikanischer oder europäischer Musiktradition aufgewachsenen Streicher nahtlos in unser Ensemble einbauen könnten, ohne daß wir ihn hinsichtlich seiner unterschiedlich verlaufenen musikalischen Entwicklung als Fremdkörper betrachten müßten. Wir haben in Amerika beispielsweise mit Gary Graffman, Lorin Hollander oder Frederica von Stade zusammen gespielt, und es hat niemals Probleme in dieser Hinsicht gegeben.“ Allgemeines Kopfnicken in der Runde als Zeichen einmütiger Zustimmung.

„... Quartettgründung unser sehnlichster Wunsch“

Den Zusammenschluß dieses einzigen ausschließlich aus Japanern gebildeten Streichquartetts, das sich in Europa wie in Amerika einen Namen machen konnte, schildert Geiger Harada, der nebenbei nicht mit Cellist Harada verwandt ist: „Wir begannen im Alter von fünf, sechs Jahren ein Instrument zu spielen. Später besuchten wir gemeinsam die Toho-Schule in Tokyo, eine Brutstätte für den japanischen Musik-Nachwuchs. Wir kannten uns also schon lange vor der Quartett-Gründung,

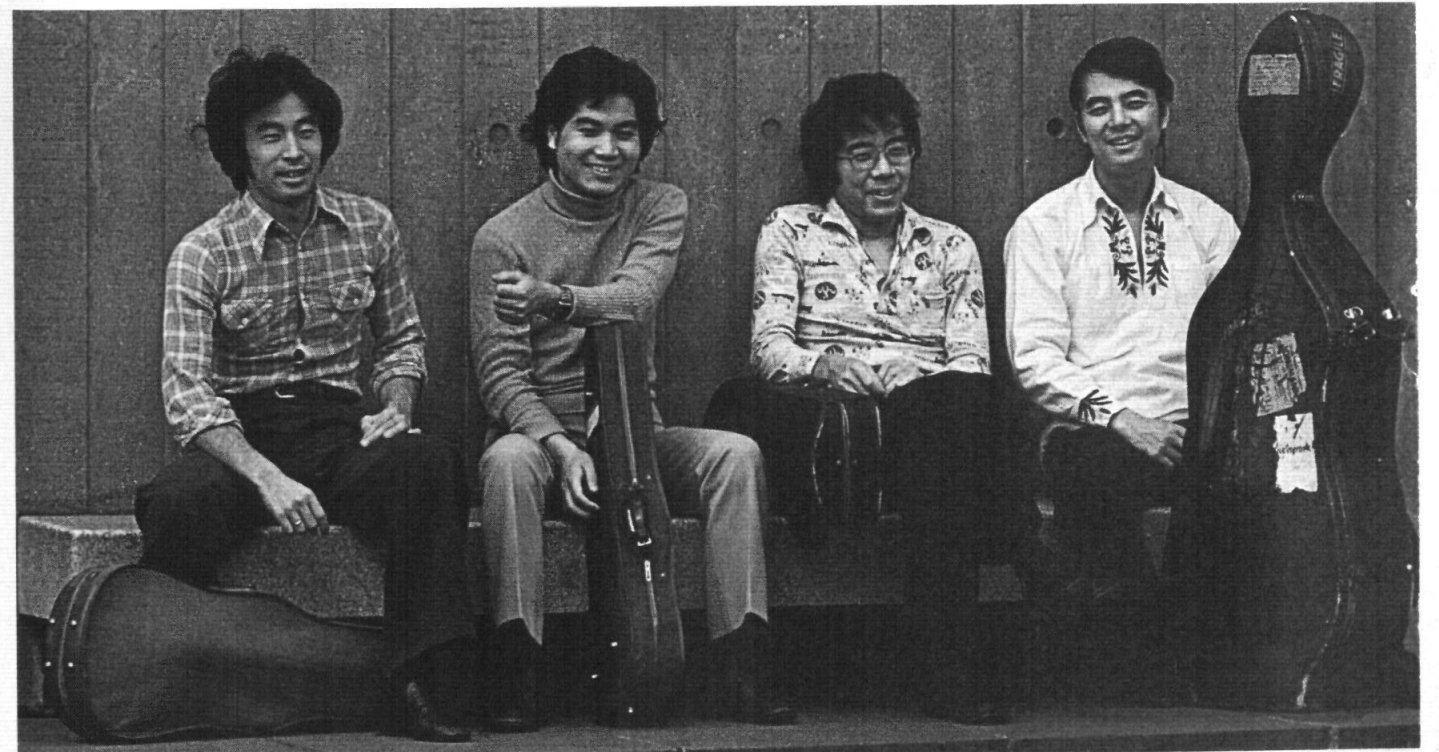
spielten gemeinsam im Studenten-Orchester, und zwei von uns besuchten bereits 1964 die USA mit dem Toho-Orchester.“

Bratschist Isomura wirft ein, daß er als einziger von den vier nach der Suzuki-Methode sein Instrument erlernt habe, einer musikalischen Erziehung, der er heute kritisch gegenüberstehe, da sie aufgrund kollektiver Tendenzen – Gruppenübungen, Massenkonzerte, generelle Handhabung kleindimensionierter Instrumente – der Individualität des einzelnen Musikers wenig Beachtung schenke. „Aber es hat mir, rückblickend betrachtet, die ungemein schwierige Aufnahme-Prüfung für Toho doch erleichtert.“

„Daß wir unbedingt ein Quartett gründen wollten, geht bis auf unsere Tage mit dem Studenten-Orchester zurück. Natürlich liebäugelten wir zuerst auch mit einer Solisten-Laufbahn“ – Kopfnicken –, „der Quartettgedanke, das Repertoire, die Musik jedoch übten eine größere Anziehung auf uns aus. Hinzu kam und kommt das Gefühl einer größeren Eigenverantwortlichkeit, die uns der Beruf eines Orchestermusikers beispielsweise nicht bieten konnte: Ausgedehntes Palaver über die Anmerkungen, Hinweise eines Dirigenten würde ein Orchester in der Arbeit zwangsläufig lähmen. Als Quartett können wir uns in unserer musikalischen Aussage stärker ergänzen, Vorschläge untereinander diskutieren, unterschiedliche Akzente oder Tempi erproben, bis insgesamt eine Einigung erzielt ist, die musikalisch alle befriedigt. Wir sind ein demokratisches Ensemble; interpretatorisch geschieht nichts, mit dem alle nicht vollständig übereinstimmen.“

„... von den Juilliards beeindruckt“

Bereits zu Beginn ihrer ersten ernsthaften Zusammenarbeit stand fest, daß die zweite Geige – Frau Yoshiko Nakura – das Ensemble in absehbarer Zeit verlassen würde, um sich mit ihrem Mann in Belgien



niederzulassen. Während die ersten Aufnahmen für DG noch in der ursprünglichen Besetzung produziert wurden, hat mittlerweile Kikuei Ikeda sich nahtlos in das Ensemble eingefügt. „1966 wurde für uns ein entscheidendes Jahr“, knüpft Isomura an. „Wir besuchten einen zweiwöchigen Workshop des Juilliard-Quartetts in Japan. Der Eindruck, den dieses Quartett auf uns machte, war überwältigend, und das Studium bei ihnen wurde für uns zu einem Muß.“

Es sollten allerdings noch drei Jahre vergehen, bis sich alle Quartettmitglieder in New York niedergelassen hatten. Als letzter traf Cellist Harada ein, der zuvor zwei Sommerkurse in Aspen belegt hatte und sich das notwendige Geld für das Studium mit den Juilliards („Die sind natürlich wahnsinnig teuer!“) als Solo-Cellist beim Nashville Symphony Orchestra verdiente, der auch Isomura zeitweise als zweiter Konzertmeister angehörte. Hinzu kamen Stipendien, und 1969 konnten sie dann geschlossen als Quartett das Studium mit den Juilliards aufnehmen.

„Es war eine große Umstellung für uns“, bemerkt Geiger Harada. „An der Toho-Schule konnte man sich für das Studium eines bestimmten Werks ein Jahr Zeit lassen. Mit dem Orchester übten wir nicht mehr als vier, fünf neue Stücke in einer Saison ein. An der Juilliard School indes begannen wir unser Studium mit einer für uns geradezu atemberaubenden Geschwindigkeit. Wir studierten gleichzeitig mehrere Kompositionen, erarbeiteten in kurzer Zeit ein breites Repertoire. In der Hauptsache studierten wir mit Robert Mann, dem damaligen ersten Geiger der Juilliards, zusammen, da Raphael Hillyer, der Bratschist, Juilliard bereits verlassen hatte; bei ihm nahmen wir aber zahlreiche Privatstunden. Mann brachte uns etwa dazu, von unserem anfangs sehr schnell angesetzten Vibrato abzurücken und es etwas langsamer zu versuchen.“

Dann kamen die ersten kritischen Prüfungen, Wettbewerbe, die alle Quartettmitglieder als wichtigen Einschnitt nicht nur innerhalb ihrer Karriere, sondern auch als unerläßliche Bereicherung der eigenen musikalischen Entwicklung bezeichnen. 1970 gewann das Quartett den Coleman-Wettbewerb in Pasadena/Kalifornien. „Noch wichtiger aber“, wirft Isomura nicht ohne Stolz ein, „war für uns, daß in der Jury das Amadeus-Quartett saß. Deren hohe Einschätzung unseres Spiels gab uns das Vertrauen, daß wir uns auf dem richtigen Weg befanden.“

Einige Monate später folgte dann der ARD-Wettbewerb in München, aus dem sie ebenfalls als erste Preisträger hervorgingen. Ihre erste Platte wurde 1971 im Rahmen der „Debut“-Serie bei der DG produziert mit den Streichquartetten Op. 76 Nr. 1 von Haydn und Op. 51 Nr. 2 von Brahms, die im folgenden Jahr den „Prix Mondial“ erhielt (jüngst wiederveröffentlicht als DG 2535 169).

„... häufige Konzert-tätigkeit birgt Probleme“

„Ich glaube“, knüpft Cellist Harada an, „daß uns die Teilnahme an zwei Wettbewerben ausreicht. Wir haben beide gewonnen, spielen auf einem renommierten Label –

was wollen wir augenblicklich mehr? Wir geben weit über hundert Konzerte im Jahr. Diese Anzahl möchten wir gerne reduzieren – aber das bringt auch finanzielle Probleme mit sich. Wir leben allein von unseren Konzerten und Aufnahmen, und das ist manchmal nicht ganz leicht. Wenn wir nach Europa für fünf oder zehn Konzerte kämen, könnten wir nicht davon leben; wir müßten Geld hinschießen. Blieben wir bei einem Monats-Aufenthalt in Europa unter fünfzehn Konzerten – forget it.“

Erregte Diskussion unter den vier jungen Männern, zumeist japanisch geführt; als ich fragend umherschau, fährt Harada fort: „Allright. Wir wollen uns nicht beschweren; wir können davon leben, und ganz gewiß ist der finanzielle Aspekt nicht das Hauptmoment unserer ausgedehnten Konzerttätigkeit. Selbstverständlich sind fünfzig Konzerte im Jahr besser als hundert: Wir könnten häufiger proben, weiteres Repertoire erarbeiten. Es ist nicht gut, so häufig zu konzertieren. Man spürt zuweilen, daß man physisch und auch geistig müde wird – nicht häufig, aber manchmal. Wir sind noch jung, aber wenn wir – so ist es beabsichtigt – die kommenden zwanzig Jahre noch zusammenbleiben wollen, müssen wir uns ernsthaft darüber Gedanken machen. Wir sollten eine gesunde Balance, den richtigen Weg zwischen eigenem künstlerischen Anspruch und dessen Vermittlung gegenüber dem Publikum finden.“

Auf meine Frage hin, ob dieser Weg sich auch als Entwicklung, Veränderung in ihren bisherigen Interpretationen niederschlagen habe, folgt zustimmendes Kopfnicken, und Cellist Harada greift diesen Punkt näher auf: „Seit unserer ersten Platte hat sich unser Spiel gewandelt. Wie schon gesagt: Zunächst standen wir unter dem ungeheuren Eindruck, den die Juilliards auf uns machten, und es lag nahe, einzelne Momente ihres Spiel herauszugreifen: Akzente, Attacke, rhythmische Profilierung oder Phrasierung etwa. Das versuchten wir in unserer Anfangszeit nachzuahmen: Wir mochten ihre Art der Interpretation. Auch heute noch – aber für uns ist es entscheidend, daß wir uns weiterentwickelt haben, einen persönlichen Stil gefunden haben. Mit aller gebotenen Vorsicht hören und hören wir uns auch Aufnahmen mit anderen Quartetten an, aber es ist gefährlich, sich von Schallplatten beeinflussen zu lassen. Einem von uns gefällt der Klang der Guarneris, einem anderen das relaxte Spiel der Budapesters. Da müssen wir unsere Vorstellungen schon angleichen; wir können diesen Takt nicht auf eine Weise spielen und den nächsten anders. Die Lernphase allerdings betrachten wir noch lange nicht als abgeschlossen; fünf oder auch zehn Jahre des Zusammenspiels sind für ein Quartett eine immer noch recht kurze Zeit.“

„Eigentlich kümmere ich mich gar nicht so sehr um dieses Problem der Nachahmung, diese Assoziationen, die sich um das gängige Made-in-Japan-Bild gruppieren“, wirft Bratschist Isomura lachend ein. „Vor Jahren haben wir in Japan alles imitiert – Radios, Autos, Fernsehen!“ – „Aber in der Kunst liegen die Dinge doch anders. Hier gibt es kein Kopieren vom Vorbild“, unterbricht Cellist Harada mit einiger Würde, und ein einstimmiges „Yes“ beendet diesen Punkt in Eintracht. Befragt, was sie als Quartett zusammenhalte, kommt die erwartete Antwort: „Die Musik, die Erarbeitung des Repertoires, das Spiel des Partners“, und ich erfahre: „Es ist allerdings nicht notwendig, daß man befreundet ist,

nahe beisammen lebt. Wir treffen uns zwar für unsere täglichen Proben, aber eine Art Wohngemeinschaft bilden, sich tagaus, tagein auf der Pelle hängen – nein, das wäre nichts für uns. Die Anspannungen einer Tournee, einer anstrengenden Konzerttätigkeit sind zu groß, als daß wir diese noch in unser Privatleben hineinschleppen wollen. Da möchte dann jeder mit seiner Familie allein sein.“

Wie die meisten amerikanischen Quartette haben auch die Tokyoter eine Quartet-in-Residence“-Position inne – an der American University in Washington. Dort beschäftigen sie sich auch mit zeitgenössischem Repertoire, „aber uns bleiben nur wenige Sommermonate für die Erarbeitung neuer Werke. Hinzu kommen noch Lehraufträge und Meisterklassen, so daß wir uns in erster Linie mit dem Studium des Standard-repertoires befassen. Von den Streichquartetten Beethovens etwa spielen wir augenblicklich nur wenige – die Opera 59, 74, 95 und 127. Mozart, Brahms, Schubert und Schönberg kommen hinzu: Diese Basis wollen wir ausbauen, ehe wir uns der Avantgarde zuwenden. Zuweilen spielen wir die Kompositionen unserer Studenten durch – oftmals haarsträubend schwierige Stücke.“

„... von Japan geheilt“

Für eine Rückkehr nach Japan gebe es, so erklärt man mir, augenblicklich keine Gründe, und die Erklärung Ikedas dafür erhält einen leicht resignierenden Unterton: „Es ist für uns in jeder Hinsicht künstlerisch befriedigender, vor amerikanischem oder europäischem Publikum zu spielen. In Japan respektiert man keine einheimischen Künstler. Sie sind verrückt nach westlichen Interpreten; sie folgen allein den Namen: Wenn man ihnen Karajan oder Böhm oder irgendwelche anderen westlichen Interpreten vorsetzt, schnappen sie fast über. Japanische Künstler gelten nichts in diesem Land. Das mag mit der jahrhundertlangen Isolation zusammenhängen; eine Art Komplex hat sich da herausgebildet, der uns beim Anblick eines Europäers oder Amerikaners sogleich Minderwertigkeitsgefühle entwickeln läßt.“

Das Publikum ist sehr diszipliniert und höflich, ist jedoch kaum fähig, die Gefühle der Interpreten zu erwidern oder zu verstehen. Japaner kommen nahezu ausschließlich ins Konzert, um erzogen zu werden, nicht um sich an der Musik zu erfreuen, sich unterhalten zu lassen. Wenn man in Tokyo konzertiert, geht es zu wie in einem Examen. Die Zuhörer schauen ernst drein, man achtet gespannt auf die Fehler. Das geht an die Nerven; die musikalische Erziehung ist völlig fehlerorientiert.“

„Ein Beispiel“, wirft Ikeda ein: „Meine musikalische Erziehung an der Highschool bezog sich ausschließlich auf musikalische Theorie. Ich hörte dort niemals ein Stück Musik, hatte nie die Chance, ein Instrument zu spielen – nur Theorie.“

„Vor drei Jahren haben wir unsere letzte Tournee durch Japan gemacht. Das war ein Desaster. Wir spielten unter anderem auch in größeren Provinzstädten, in Riesensälen, die beim Auftritt westlicher Künstler überfüllt waren. Unser Publikum bestand teilweise aus fünfzehn bis zwanzig Zuhörern – es war absurd. Wie gesagt, Einheimische gelten in Japan nichts. Von Japan, blauen wir, sind wir in dieser Hinsicht augenblicklich restlos geheilt.“

IC-Dolby? Ja! Limiter? Ja! HNS-Tonkopf? Ja! CrO₂-Elektronik? Ja! Professionelle Technik für perfekte Wiedergabe.

Das HiFi-Stereo-Cassetten-Tape-Deck MC 2400 hifi bietet hervorragende Leistungswerte – weitaus mehr als die HiFi-Norm DIN 45 500 verlangt.

Rauschfreie Aufnahmen durch Dolby*-System in IC-Technik. Rauschfreie Aufnahmen sind für HiFi-gerechte Wiedergabe unerlässlich. Unser Dolby-System erfüllt diese Aufgabe besonders exakt.

*Dolby ist ein eingetragenes Warenzeichen der Dolby Laboratories Inc.

Perfekte Aussteuerung durch neuartigen Limiter. Der Limiter verhindert elektronisch Übersteuerungen bei der Stereo-Aufnahme, ohne daß dabei etwas von der Original-Dynamik verloren geht.

Telefunken hat einen besonderen Tonkopf. Wir haben einen speziellen Tonkopf entwickelt, mit dem CrO₂-Cassetten höher ausgesteuert werden können als

üblich und ihn HNS-Tonkopf genannt. H steht für Höchste Bandaussteuerung (+40% bei Chromdioxid-Cassetten!), N für Niedriger Klirrfaktor und S für Sicherheit vor Frequenzverlust.

Diese ergänzenden Bausteine passen optimal zum MC 2400 hifi:



Telefunken Receiver opus hifi 7050 mit Telefunken HiFi-Boxen TL 700.

Höchster Bedienungskomfort. Schauen Sie sich das Gerät einmal näher an: Elektronische Chromdioxid-Umschaltung und Bandendabschaltung, beleuchtetes Cassettenfach und Memory-Zählwerk. Um nur einige Vorteile zu nennen.

Telefunken-Geräte gibt es beim Fachhandel und in den Fachabteilungen der Warenhäuser.

Dort gibt es auch den dicken Telefunken-Report. Sollte er vergriffen sein, schreiben Sie an Telefunken, Abt. WB, Göttinger Chaussee 76, 3 Hannover.



TELEFUNKEN

Telefunken. Technik, mit der die meisten Funk- und Plattenstudios arbeiten.



magnetophon C 2400 hifi