

Walter Levin

Arbeiten mit dem Artemis Quartett



Seit Walter Levin, der Primarius des LaSalle Quartetts, als Fellow am Wissenschaftskolleg 1991/92 zuerst das Resultat gemeinsamer Interpretationsarbeit mit jungen Streichquartetten in *lecture recitals* vorgestellt hat, sind solche Abende, Analyse und Konzert verbindend, zur alljährlichen Tradition geworden. Nachdem schon das Minguet- und das Vogler Quartett so am Wissenschaftskolleg gastierten, war es in den letzten drei Jahren das Artemis Quartett aus Lübeck, das gemeinsam mit Walter Levin Werke von Beethoven, Berg und Mozart

präsentierte. Inzwischen hat das Artemis Quartett wichtige Wettbewerbe gewonnen und steht am Anfang einer großen Karriere.

Am Abend nach einem der Gesprächskonzerte am Wissenschaftskolleg entstand die Idee, daß es für die jungen Künstler wie für das Kolleg eine große Chance wäre, wenn das Quartett vor Einsetzen intensiver Tourneereisen hier noch einmal eine konzentrierte Arbeitsphase einfügen würde, um während dreier Monate, quasi in Klausur, gemeinsam mit Walter Levin einige wichtige Werke zu erarbeiten, mit denen der Primarius des LaSalle Quartetts besonders eng verbunden ist.

Die Möglichkeit solch enger Zusammenarbeit zwischen Mentor und jungen Interpreten hatte über zwei Jahrzehnte in Cincinnati bestanden, wo Walter Levin und das LaSalle Quartett am College-Conservatory of Music Streicherformationen *in residence* einluden. Viele der heute konzertierenden Quartette haben diese Möglichkeit wahrgenommen, so das Alban Berg, das Prazak, Artis und Vogler Quartett. Mit Walter Levin und dem Artemis Quartett wurde diese Tradition von April bis Juni 1999 am Wissenschaftskolleg fortgesetzt.

Das Unternehmen wurde vom Wissenschaftskolleg geplant in Zusammenarbeit mit dem Sender Freies Berlin und dem Berliner Philharmonischen Orchester. Während des Berliner Aufenthaltes hat Walter Levin mit dem Ensemble zwei Gesprächskonzerte am Kolleg gegeben, die jeweils für einen erweiterten Besucherkreis am Sender Freies Berlin wiederholt wurden. Anfang Juni 1999 ist das Artemis Quartett schließlich zum ersten Mal im Kammermusiksaal der Philharmonie aufgetreten.

Quartettarbeit

Gespräch im Künstlerzimmer nach dem Konzert:

„Sie sind Quartettspieler? ... Beneidenswert! Jeden Tag nur Kammermusik machen – was für ein Leben!“

„Ja, wenn nur nicht die Konzerte wären – die verderben einem so manchen Abend ...“

Von den Proben ganz zu schweigen. Die verderben den Tag. Was dort geschieht ist tabu, notwendigerweise, soll der Schein improvisierter Leichtigkeit, spielerischer Perfektion erhalten bleiben. Instrumentales Virtuositentum, für die Karriere unerlässlich, der Aura des Zauberkünstlers verwandt und der des Zirkusakrobaten, fordert auch vom Quartettspieler ständiges Üben – viele Stunden, jeden Tag – um nur die Maschinerie intakt zu halten. Wichtiger jedoch: als Vorbereitung für die Proben zu viert.

Viel Zeit zu genauem Partiturstudium – Voraussetzung einsichtiger Probenarbeit – bleibt da kaum. Probenarbeit fordert aber ständig Entscheidungen – demokratische, wenn möglich mit Mehrheitsbeschluß. (Früher war das einfacher: Der 1. Geiger beschloß – das Quartett hieß ja nach ihm – basta!) Und die Abstimmung soll sachlich fundiert sein. Hofft man. Wo nicht, verläßt man sich auf den Instinkt oder das Gefühl, schlimmstenfalls auf die Erinnerung, sprich Tradition. Bestenfalls merkt das keiner – dann bleibt's friedlich – sonst gibt's Krach.

Das Technische ist dabei meistens das Geringste, weil eindeutig: zusammen muß es sein; die Intonation muß stimmen. Aber wer entscheidet was „stimmt“ – soll man temperiert wie ein Klavier intonieren oder „rein“ (was immer das für den einzelnen bedeutet – meist bedeutet es schlicht hohe Leitöne).

Natürlich hält man sich streng an die Notenvorlage – oder vielleicht lieber nicht? Woher die Differenzen zwischen den einzelnen Stimmen und der Partitur – und stimmt denn die? (Vergleich mit der Urtext Ausgabe und – letzte Instanz – dem Faksimile des Autographs). Fazit: alles verschieden! Aber weiter: Was bedeuten die dynamischen Zeichen? Wie laut ist forte? Wie leise pianissimo? Wo muß man ergänzen? – Und das Tempo? Metronom: ja oder nein? Ist Poco Andante schneller oder langsamer als Andante? Was aber soll Molto Poco Adagio bedeuten? Es steht mitten im 5. Satz von Beethovens Opus 131, einem Presto. Adagio ist klar: langsam – aber sowohl Poco als Molto davor? Viel, wenig langsam? Doch kaum. Vielleicht Molto = sehr, also *sehr* wenig langsam. Das Resultat solcher Überlegung hat jedenfalls radikal unterschiedliche akustische Kon-

sequenzen. Und ist doch nur ein Übersetzungsproblem. Aber sind das nicht letztlich alle Probleme musikalischer Interpretation: einen geschriebenen Text in seine akustischen Korrelate zu übersetzen?

Auch die Kenntnis der Aufführungspraxis vergangener Epochen gehört dazu: die Tradition. Aber größte Vorsicht gegenüber den liebgewonnenen Traditionen einer allzu vertrauten Sprache, deren bequeme, lässige Wendungen längst zum überlebten, abgestandenen Cliché verkamen.

Die Allergie gegen Rückständiges, das Sensorium für das, was nicht mehr möglich ist – schon längst nicht mehr – erwächst durch den Kontakt mit Neuer Musik. Die Arbeit mit äußerst komplexen Rhythmen, differenzierter Dynamik, den verschiedensten Klangfarben, extremen Schnelligkeitsgraden erzieht notwendig zu größerer Genauigkeit in der Realisierung jeder Vorlage, und solches Training kommt sicher der Musik aller Perioden zustatten. Andererseits gibt solche Arbeit dem Interpreten eine Vielzahl neuer Möglichkeiten an die Hand, mit deren Hilfe ältere Partituren weitaus deutlicher dargestellt werden können. So die Differenzierung verschiedener Stimmen in einem komplexen, mehrstimmigen Gewebe mit Hilfe von unterschiedlichen Klangfarben, so daß der Hörer solche Stimmen als einzelne im Zusammenhang verfolgen kann, analog einer Melodie im Orchester von der Oboe gespielt, während gleichzeitig ein Kontrapunkt in den Bratschen ertönt. Die Möglichkeit eines *nicht-homogenen* Klangs also, der die kontrapunktischen Linien eines Stückes hörbar macht, in dem er sie auseinanderhält. Diese Möglichkeit lernt man in der Neuen Musik, wo an vielen Stellen jeder einzelne etwas völlig Eigenes, vom anderen radikal Unterschiedliches spielt, so etwa im ersten der drei Stücke für Streichquartett von Strawinsky. Der ehemals allein seligmachende homogene Quartettklang wird also relativiert – er ist dem Thema der Variationen aus Schuberts Tod und das Mädchen durchaus angemessen, aber für die komplexe Polyphonie eines späten Beethoven Quartetts taugt solch homogenisierter Klang sicher nicht. Er ist nur eine Möglichkeit, ein Pol auf einer kontinuierlichen Skala von homogenem zu heterogenem Klang, entsprechend der jeweiligen Notwendigkeit des Darzustellenden.

Das Wichtigste aber, was es durch den Umgang mit Neuer Musik für die ältere wiederzugewinnen gibt, ist die Frische der ersten Entdeckung – die Spannung, die Überraschung des Unerwarteten, Nie-so-Gehörten bei der ersten Begegnung mit einem neuen Stück. Die großen Meisterwerke der Geschichte sind längst durch allzugroße Vertrautheit mit einer Kruste staubiger Selbstverständlichkeit überzogen, haben träges Fett angesetzt, von ihrer ursprünglichen Spontaneität und Sprengkraft ist kaum noch etwas zu spüren. Diese Werke mit Hilfe neugewonnener Hör- und Spielerfahrung neu erstehen zu lassen, den analysierenden Blick für Strukturen

geschärft, die vorher unsichtbar bleiben mußten – und mit den an der neuesten Musik geschulten Darstellungstechniken neue, un-erhörte, da früher un-denkbare Schichten, bewußt zu machen, so daß die großen Werke der Vergangenheit wieder unmittelbar erfahrbar werden, verjüngt und überraschend wie am ersten Tag – dies ist eine Aufgabe, die wir dem oft zitierten Erbe großer Musik nicht schuldig bleiben sollten.