

„Das Quartett war nicht die Pflicht, sondern die Kür“

Gespräch zwischen Alain Steffen, Matthias Enderle und Wendy Champney (2009/10)

Alain Steffen: Haydn wird ja als einer der Begründer der Gattung Streichquartett angesehen. Wie ist überhaupt zu dieser Instrumentenkonstellation gekommen?

Matthias Enderle: Ich glaube, Haydns besonderes Verdienst beim Quartett liegt darin, dass er es fertig gebracht hat, vier Musiker zu einem Dialog zu bringen und sie zu gleichwertigen Partnern zu machen. Quartettmusik bedeutet einen hundertprozentigen Einsatz jedes einzelnen. Um die Dynamik in einem Quartett zu gewährleisten, müssen alle vier Musiker auf der Höhe und total konzentriert sein. Das war in der damaligen Zeit etwas völlig Neues, denn die Musik diente hauptsächlich der Unterhaltung. Und plötzlich bekamen die Musiker Musik ganz anders zu sehen und zu spielen. Und ich glaube, das erklärt auch den ungeheuren Aufschwung dieser Gattung. Das Quartett war nicht die Pflicht, sondern die Kür.

AS: Was hat die Musik Haydns den Menschen des 21. Jahrhunderts zu sagen?

Wendy Champney: Haydns Musik ist so alt und bringt es immer noch fertig, uns zu berühren. Ich habe das jetzt bei unserem Konzert wieder gemerkt. Wenn wir gut spielen und komplett von der Musik gefangen sind, dann bekomme ich jedes Mal eine Gänsehaut. Obwohl Haydn einer der ersten war, der die Quartettmusik salonfähig gemacht hat, so besitzt sie doch eine einzigartige Qualität, die diese Werke bis heute aktuell macht.

ME: In der Tat. Haydns Musik ist so fein gestrickt, dass man sie sehr direkt spielen kann. Bei Mozart gibt es mehrere Schichten, da muss man viel analytischer vorgehen, um jede Schicht aufzudecken. Haydns Musik ist da viel unkomplizierter. Man setzt sich hin und spielt sie. Als Interpret braucht man sich keine grossen Sorgen um die Architektur zu machen, da Haydn seine Werke so konzipiert hat, dass eigentlich alles hörbar ist. Was aber Haydns Quartette so besonders machen, das ist einfach der Witz, den er mit komponiert. Es macht einfach Spass, diese Musik zu spielen.

AS: Haydn hat ja 40 Jahre auf Schloss Esterházy gewirkt. Kann man da direkte Einflüsse der ungarischen Musik auf Haydns Kompositionstechnik feststellen?

ME: Man muss auch bedenken, dass Haydn seine vielen Quartette in dieser Abgeschlossenheit von Esterházy komponiert hat. Das heißt, es gab nicht nur Einflüsse von aussen, sondern auch von innen. Haydn hatte während all dieser Jahre genug Gelegenheit, auf sich selbst, auf sein Innerstes zu hören. Und ich glaube, das erklärt auch die Qualität seiner Musik. Sie ist hundertprozentig authentisch und vereint persönliches Erleben und äussere Einflüsse, die nicht nur von der ungarischen Volksmusik herkommen, sondern auch von der besonderen Atmosphäre von Schloss Esterházy.

AS: Und umgekehrt? Gibt es einen Einfluss Haydns auf die ungarische Musik?

ME: Ich denke schon. Da ist zuerst natürlich die Konstruktion zu nennen, aber davon haben letztendlich alle profitiert. Aber auch die Art und Weise, wie Haydn die Volksmusik in seinen Werken verarbeitet hat, hat gerade in Ungarn einen sehr grossen Einfluss auf kommende Generationen gehabt. Denken Sie nur an Béla Bartók und Zoltán Kodályi.

WCh: In dieser Gegend hatte die Volksmusik für die Menschen einfach eine sehr grosse Bedeutung. Das hat auch Haydn gespürt. Haydn hat es in seiner Musik geschafft, das einfache Volkslied quasi zu adeln, indem er es auf wundervolle Weise zur Kunst gemacht hat. Natürlich sind Haydns Menuette mit ungarischem Tanzcharakter erst erste Versuche in diese Richtung. Aber ohne diese Mischtechnik hätte es die Bartók-Quartette wahrscheinlich nie gegeben.

AS: Wie kann man Haydns Entwicklung innerhalb der Quartettgattung nachvollziehen?

ME: Am Anfang besaßen Haydns Quartette immer noch diesen Serenadencharakter, was ja auch nicht verwunderlich ist, sind sie doch eine Weiterentwicklung eben dieser Serenaden. Aber dann kam doch mit dem op. 20 schon relativ früh diese motivische Arbeit mit den Fugen, die deutlich zeigt, dass Haydn auf der Suche nach einer eigenen Technik ist, die dann wirklich mit dem Medium zusammenwächst. Und ich muss sagen, das gelingt ihm relativ schnell. Diese Entwicklung gipfelt dann im op. 60 und danach im op. 74 und im op. 76, nachdem er auch auf virtuoser Seite unheimlich viel ausprobiert hat. Im op. 74 und im op. 76 verlässt er auch die übliche Sonatenform und entwickelt seine Musik eigentlich aus einem einzigen Thema heraus. Die Melodien gewinnen an Reife und bringen somit das Quartett in seiner Form enorm weiter.

WCh: Für mich verläuft Haydns Entwicklung eigentlich sehr linear. Seine besten und tiefsten Werke sind tatsächlich erst zum Schluss gekommen, nicht wie bei Mendelssohn, der bereits ganz am Anfang eine erstaunliche Reife zeigt. Man muss auch bedenken, dass Haydns Quartettarbeit und Quartettentwicklung sich über 40 Jahre hin entwickelt hat. Bei Beethoven waren es vielleicht 20, bei Mozart 15 Jahre. Für uns Mittelstimmen sind die Quartette von Haydn natürlich eine grosse Freude, da er für die zweite Geige und die Bratsche unendlich viele Feinheiten und Soli mit einkomponiert hat, und da die Musik so herrlich natürlich zu spielen ist. Mozart und Beethoven sind wesentlich schwieriger zu spielen.

Mozart hat ja auch eine Serie von Haydn-Quartetten komponiert, versucht also hier auf Haydns Pfaden zu wandeln. Aber diese Quartette, auch wenn sie Haydn nacheifern, sind doch wesentlich schwieriger zu spielen. Ich liebe sie aber trotzdem, weil Mozart für uns Mittelstimmen hier herrliche Passagen komponiert hat.

AS: Wieso hat Haydn immer diese Serien von 6 Quartetten komponiert?

ME: Genau kann man das nicht sagen, aber es hatte sich eine gewisse Tradition eingebürgert, eine Serie von Werken zu schreiben. Und nicht nur bei Josef Haydn. Auch Michael Haydn sollte eine Sechserreihe komponieren, kam aber aus Zeitgründen nicht dazu, diese Serie fertig zu stellen und so fragte er kurzerhand Mozart, ob er die beiden letzten für ihn übernehmen könne.

AS: Wenn man jetzt die emotionale Tiefe und Schönheit der Adagio-Sätze betrachtet, kann man dann sagen, dass Haydn die Romantik bereits vorausgahnt hat?

ME: Auf jeden Fall. Diese schnellen Modulationen in den langsamen Sätzen, seine Verwendung der Tonarten innerhalb der Quartette, das alles ist für seine Zeit ungewohnt kühn.

WCh: Besonders auch, wenn man sich sein Quartett „Die sieben letzten Worte des Erlösers am Kreuze“ ansieht. Das hat zwar eine sehr religiöse Komponente, weist aber in der musikalischen Substanz deutlich auf die Romantik hin.

ME: Wir haben einmal nach einem Schubert-Quartett einen langsamen Satz aus einem Haydn-Quartett gespielt und die Leute waren überzeugt, dass es Musik von Schubert gewesen war. Auf Haydn sind sie gar nicht erst gekommen.

AS: Haydn hat ja auch die viersätzigige Satzform eingeführt. Entsprang das einer gewissen Logik oder war das doch eher zufällig?

ME: Ich bin zwar kein Musikwissenschaftler, aber ich glaube, diese viersätzigige Form hat sich bei Haydn auf natürliche Weise aus dem Divertimento ergeben. Aber nicht nur. Haydn hatte ja offene Ohren und er nahm alles auf, was auch in der übrigen Musikwelt geschah. Bei ihm kamen eigentlich alle Einflüsse zusammen, so dass man in der Kammermusik wie auch in seinen Symphonien Merkmale verschiedener Richtungen und Stile wiederfindet. Aus der Volksmusik eben, aus dem Divertimento, dessen Tanzsatz, das Menuett, sich später zum Scherzo weiterentwickelte, aus der barocken dreisätzigigen italienischen Sinfonia. Diese Entwicklung geschah fließend, war also nicht eine Entdeckung, die ab einem bestimmten Moment ihre Gültigkeit bekam.

AS: Man sagt ja, das Streichquartett sei die Königsklasse der Musik und trotzdem beginnt diese Gattung nach Beethoven und Schubert langsam abzunehmen und es wird nur noch relativ wenig dafür komponiert. Ist das nicht ein Widerspruch?

ME: Irgendwie war in der Mitte des 19. Jahrhunderts das Thema Streichquartett fürs erste einmal ausgereizt. Die Komponisten konzentrierten sich damals mehr auf das neue Medium Symphonie, das ihnen andere reizvolle Perspektiven eröffnete. Die Musikinstrumente wurden besser, und der Bereich der Symphonie bot den Komponisten eine Vielzahl an Möglichkeiten. Das Zeitalter der Romantik spiegelt sich demnach auf schönste Weise in der Symphonie wieder. So wie Beethoven das Quartett bis an seine emotionalen Grenzen brachte, so taten es Bruckner und vor allem Mahler mit der Symphonie. Mit Schönbergs Gurreliedern bäumte sich diese Post-Romantik ein letztes Mal auf, und mit der zweiten Wiener Schule begann eine neue Ära, die wiederum die Grundlage für eine Wiedergeburt des Quartetts legte.

AS: Oft hat man gerade bei guten Quartettformationen den Eindruck, als würden sie während des Spiels improvisieren.

WCh: Für einen Kammermusiker ist es natürlich das Höchste, wenn sein Spiel so frei und ungezwungen ist, als würde es im Moment selbst erst entstehen. Als Quartett streben wir diese Freiheit natürlich an, aber es gibt immer wieder Diskussionen, wann und wo man es wirklich tun kann. Diese Improvisationsfreiheit im Spiel zu erlangen, ist bei einem Quartett eine zwiespältige Sache, denn man muss genau wissen, was der andere tut und wo er hin will. Und das muss vorher dann wieder abgesprochen werden, um sich beim Live-Konzert nicht kräftig zu verzetteln. Bei einer CD-Aufnahme ist das nicht so schlimm, da kann man experimentieren, weil man es nachher wieder ausschneiden kann. Wenn man ein Werk einprobt und es regelmässig spielt, ergeben sich natürlich schon gewisse Freiheiten und Improvisationsmomente, die sich während des Spiels ganz natürlich einstellen. Aber das geht nur, wenn man sich als Ensemble hundertprozentig kennt und vertraut. Gott sei Dank haben die meisten Komponisten immer wieder Stellen in ihren Werken so komponiert, dass man der Musik freien Lauf lassen kann und sich selbst als Interpreten persönlich stärker mit einbringen kann.

ME: Aber man muss aufpassen, dass man sich nicht zum Clown des Publikums macht. Es ist schön, wenn ich Leute während eines Haydn-Quartetts lachen oder lächeln sehe, denn Haydn hat tatsächlich wunderbar witzige Einfälle in seine Musik eingebaut. Aber wir dürfen als Interpreten nicht zu bewusst auf diese „Effekte“ hinsteuern oder sie doppelt und dreifach unterstreichen. Das Schwierigste am Musikmachen ist, so spielen, dass die Musik ihre Natürlichkeit behält und zudem so frisch und aufregend erklingt, als würde sie zum ersten Mal gespielt.

AS: Wie sehen Sie die Rolle des Streichquartetts im 20. und 21. Jahrhundert?

ME: Ich bin auch davon überzeugt, dass die Möglichkeiten des Streichquartetts noch lange nicht ausgeschöpft sind. Ich denke, diese Konzentration auf vier Stimmen ist für jeden Komponisten eine Versuchung und Herausforderung.

WCh: In Zukunft werden wir wohl nicht mehr ohne die elektronischen Möglichkeiten auskommen. Ich denke, da wird noch viel experimentiert werden. Es wird eine neue musikhistorische Phase anbrechen, davon bin ich überzeugt. Aber, um für das Quartett zu komponieren, gut zu komponieren, muss man sein Handwerk verstehen. Und so bin ich doch recht optimistisch, dass die Werke, die in Zukunft für unsere Formationen entstehen werden, nur von bedeutenden Komponisten geschrieben werden. So wie nach Beethoven und Schubert nur ganz wichtige Quartette geschrieben wurden, so liegt heute, nach Bartók und Schostakowitsch, die Latte wieder sehr hoch. Aber Komponisten wie Veress oder Ligeti haben gezeigt, welche wundervolle Musik man für das Streichquartett schreiben kann.

AS: Gibt es eigentlich grosse Unterschiede zwischen Quartettformationen, die sich aus dem Orchester heraus entwickeln und solchen, die eher solistisch geprägt sind?

ME: Für die Interpreten ist diese Gattung natürlich immer eine besondere Herausforderung. Das Quartett verlangt völlige Hingabe und nur ein Musiker, der vollkommen eins ist mit seinem Instrument, sich mit dem Klang und der Musik identifiziert, ist ein guter Kammermusiker. Man kann selbst bestimmen, entscheiden, wo man hin will. Ganz im Gegensatz zu einem Orchestermusiker; der muss nämlich tun, was der Dirigent von ihm verlangt.

WCh: Ja, und wenn man sich länger mit einem Werk beschäftigt, es, wie bei einer Tournee, auch öfters aufführt, hat man die Chance, seinen Einblick in die Musik jedes Mal etwas zu vertiefen und während einer Aufführungsserie mit

der Musik zu wachsen und sich zu verändern. Auf der anderen Seite erlaubt uns die Kenntnis eines Stückes, uns, wie vorhin schon gesagt, gewisse Freiheiten zu nehmen. Beides streben wir als Quartettformation immer wieder an.

AS: Sie haben mit Nikolaus Harnoncourt und Sándor Végh zusammengearbeitet, beides grundverschiedene Musikertypen.

ME: Végh kam ja von der Kammermusik, vom Streichquartett her. Von ihm habe ich ganz sicher den Wert und die Kunst der Artikulation gelernt. Obwohl er ein klassisch traditionsbewusster Musiker war, hatte er diesen hyperromantischen Klangbrei mit seinen starken Vibrati, den ja viele Orchester ab den dreissiger Jahren anstrebten, stets abgelehnt. Für ihn stand das Gefühl zwar im Vordergrund, aber die Musik musste immer deutlich artikuliert sein. Harnoncourt hat mir an sich genau das Gleiche vermittelt, nur eben aus einer anderen Optik heraus. Ihre Botschaft waren Klarheit, Deutlichkeit, Ehrlichkeit und Leidenschaft.

AS: Haben sich bei den Quartett-Ensembles im Laufe der Jahre in Europa verschiedene Interpretationsstile entwickelt?

ME: Es gibt in der Tat hörbare Unterschiede, ob Sie ein deutsches, französisches, tschechisches oder amerikanisches Quartett hören. Die deutsch-österreichischen Quartette sind natürlich sehr in der Kultur von Haydn, Mozart, Beethoven oder Schubert zu Hause und bringen viel Verständnis für diese Musik auf. Die tschechischen oder aus dem Osten stammenden Formationen haben einen ganz anderen, sehr musikantischen Spielstil, während die Franzosen sehr viel Wert auf Farben legen und die Amerikaner ungemein temperamentvoll und aus dem Bauch heraus an die Musik herangehen. Und natürlich spielen auch die Notenausgaben eine Rolle. Vor zwanzig Jahren hatten die Musiker im Osten noch ein ganz anderes, älteres Material, weil sie einfach an die neuen, verbesserten Ausgaben nicht herankamen. Ähnlich verhält es sich mit der historischen Aufführungspraxis. Musiker, die damit aufgewachsen sind, haben einen komplett anderen Stil als jene, die eher mit dem traditionellen Stil gross geworden sind.

WCh: Ich stamme ja aus Amerika, und für uns waren damals das Guarneri Quartett und das Juilliard Quartett mit ihren klaren Linien und markanten Tempi wichtige Wegweiser. Im Gegensatz dazu hatte das Borodin Quartett einen viel flächigeren Klang, der nicht so sehr auf Klarheit aus war, sondern einen weniger artikulierten Mischklang bevorzugte. Das Amadeus Quartett war auch ein sehr wichtiges Vorbild für mich damals, weil es direkt in der deutschen Tradition verwurzelt war und diese kulturelle Sprache eines Haydn und Beethoven wie kein anderes beherrschte. Das LaSalle Quartett war ja aus Deutschland nach Amerika ausgewandert und hat im Laufe der Zeit die europäische mit der amerikanischen Spielweise vermischt. Und das passiert ja heute permanent. Die Stile vermischen sich, weil sich durch die Globalisierung oft viele Musiker verschiedener Nationalitäten in einem Quartett wiederfinden. Früher wäre das nicht so wichtig gewesen, weil damals der Primarius das Sagen hatte. Er bestimmte, wo es lang ging. Heute funktioniert dieses Prinzip nicht mehr. Die Quartette sind demokratisch geworden. Hier arbeiten jetzt vier Individualisten zusammen.

AS: Und wie erarbeitet man sich als vier Individualisten ein Werk?

WCh: Zuerst kommt bei uns das zu Hause Üben. Sich erst einmal mit dem Werk vertraut machen und seinen Part lernen. Zu dem Zeitpunkt haben wir uns meistens schon unsere eigenen Ideen über die Musik und das Aufführungskonzept gemacht. Und die gehen auch schon einmal auseinander (lacht). Wenn wir dann einen für uns stimmigen Konsens gefunden haben, also eine Interpretation, die jeden zufriedenstellt, dann arbeiten wir erst einmal am Rhythmus, an einem gemeinsamen Herzschlag. Dann kommt die Feinarbeit, wie jeder von uns sich vom anderen absetzt, welche Stimme wo hörbar ist, wie die Dialoge ihre Lebendigkeit erhalten, dynamische Fragen u.s.w..

ME: Ich denke, es ist das Nebeneinander von mehreren Meinungen, die auch immer bestehen bleiben. Was uns am meisten zusammenbringt, sind die Konzerte, denn sie unterstreichen nicht die individuelle Verschiedenheit, sondern fördern vielmehr das Verbindende. In den Proben, da darf man schon einmal gegeneinander spielen, aber nicht in den Konzerten (lacht).

(Eisenstadt im Oktober 2009 und Zürich im Januar 2010)