

Zwischen den Horizonten

61. Festspiele Europäische Wochen Passau

Liebe Gäste, liebe Freunde der Musik, liebe Europäer aus aller Welt!
Meine Damen und Herren!

„Ich sehe was, was du nicht siehst“ heißt ein altes Spiel. Kinder lieben es. Man sucht sich ein Ding im Raum aus, und der andere muss es erraten: „Ich sehe was, was du nicht siehst, und das sieht blau aus“. Kinder lernen bei diesem Spiel zweierlei: ihre Umwelt genau zu betrachten und sich in einen anderen Menschen hineinzusetzen. „Was würde ich mir aussuchen, wenn ich du wäre?“ Sie treten heraus aus ihrer Sichtweise auf die Welt und nehmen eine andere Sicht ein. Auf einmal stehen sie zwischen den Horizonten.

Sogar Tiere sind dazu fähig. Ich hörte einmal die Geschichte von einem Schimpanse, der immer wieder aus dem Zoo ausgebrochen war. Wie er das geschafft hatte, blieb den Tierpflegern lange ein Rätsel. Das Affengehege war von einem tiefen Wassergraben umgeben, und Schimpansen hassen es, nass zu werden. Trotzdem war der Affe immer wieder weg und musste oft mit einem Hubschrauber gesucht werden. Das war teuer. Man installierte also Nachtsichtgeräte und machte folgende Entdeckung: Der Schimpanse nahm sich nachts Bananen und stellte sich ans Ufer des Wassergrabens. Auf der anderen Seite lebten Elche. Ein Elch, von den Bananen angelockt, schwamm zum Affen hinüber und naschte an dem Obst. Danach schwamm er wieder zurück. Auf seinem Rücken saß der Affe. Vom Elchgehege konnte er leicht ausreißen, denn einen Zaun zu erklimmen war für ihn nicht schwer. Seitdem wusste man, zu welchen komplexen Leistungen ein Schimpanse fähig war: Er konnte sich „ans andere Ufer“ denken und seine Welt mit den Augen des Elchs sehen. Er hatte den Horizont gewechselt.

Ich bin in Vilnius geboren. Das ist die Hauptstadt von Litauen. Für die meisten Deutschen liegt das jenseits ihres Horizonts. Wenn man ihnen sagt, man kommt aus Litauen, antworten sie oft: „Ah! Aus Riga“. Ich deute das nicht als Zeichen von Geringschätzung, sondern nur von mangelnder Kenntnis in Geographie. In der Schule war ich versessen auf Geographie. Ich habe gern Landkarten gemalt, wenn welche gebraucht wurden. Damals veränderte sich Afrika stark. Wahrscheinlich entsprach das den ideologischen Wünschen in der Sowjetunion: die Befreiung vom Kolonialismus. Wir mussten Landkarten ausmalen und die Länder nennen. Das war meine große Stärke. Ich kannte alle Länder und interessierte mich auch für Philatelie. Wenn ich nun heute Leute treffe, die behaupten, Riga liegt in Litauen, dann sage ich mir: Die sind einfach schlecht in Geographie. Und dennoch zeigt sich darin auch eine Beschränktheit: Sie glauben etwas zu wissen und wissen es doch nicht.

Aber haben wir, solange wir im Osten lebten, wirklich mehr gewusst?

Als meine Frau, unser kleiner Sohn und ich 1975 aus der Sowjetunion ausgereist sind, haben wir eine Trennwand durchschritten. Dort, wo wir herkamen, hatte man uns begraben: Die Menschen, die uns zum Flughafen begleitet hatten, wussten, dass sie uns nie wiedersehen würden. Wir haben das Land, die Leute und das Leben dort für immer verlassen.

Dort, wo wir ankamen, wurden wir neu geboren: Wir begannen, an einer anderen Welt teilzunehmen, etwas zu verstehen, haben unsere Sinne geöffnet für neue Empfindungen. Aber wir waren schon etwas, konnten schon etwas, hatten etwas mitgebracht: eine phantastische Ausbildung, eine hohe Professionalität, ein verantwortungsvolles Verständnis von unserem

Beruf, das uns unsere Lehrer vermittelt hatten, dazu eine umfassende Liebe zur Kunst. Mein Lehrer Mstislaw Rostropowitsch war in sich selbst eine ganze Galaxis, nicht nur ein Instrumentallehrer. Sein Unterrichtsfach hieß „die ganze Welt“, die Welt der Musik, der Menschlichkeit, des Empfindens, des Verstandes und der Verständigung. Er hat uns gelehrt, Anwalt des Komponisten zu sein, nach neuen Stücken und neuen Komponisten zu suchen. Er hat uns beigebracht, selbsttätig unsere Horizonte zu erweitern. Denn jedes neue Stück erschließt uns einen neuen Horizont. Man muss es nicht nur technisch lernen, sondern empfinden, erfahren als eine neuerschaffene Welt, als Lebenszeugnis eines Autors. Diese ganzen Erfahrungen kamen uns zugute und halfen uns, den Weg in der neuen Welt zu ebnen.

Künstlerisch war unser neues Leben die Fortsetzung des alten in einer Situation, wo wir uns gleichzeitig wie neugeboren fühlten. Aber wir trugen nun das Wissen um beide Welten in uns und spürten bewusster als zuvor, wie sehr die Menschen von Vorurteilen bestimmt werden. Als wir das erste Mal nach Italien kamen, trafen wir einen jungen Mann, der sofort zu schwärmen anfang, als er erfuhr, wir seien aus Russland gekommen: „Oh, Russland, wie schön! Da ist der Himmel blau!“ Und wir sagten ihm: „Na, dann geh doch dorthin und lebe, wo der Himmel blau ist!“.

Die Vorstellungen der Menschen sind geprägt von Träumen, vom Idealismus, von Lehrbüchern und Phantasien. Sie entsprechen selten der Wirklichkeit. Wo wir herkamen, hieß es: „Bei uns ist das Leben gut und wir arbeiten für die Zukunft, aber im Westen leben keine Menschen, sondern Ungeheuer, Militaristen, Faschisten, Kapitalisten“. Und als wir in den Westen kamen, merkten wir, wie wenig die Leute hier eigentlich von dem wussten, was auf der anderen Seite geschah.

Auch sie träumten von einem besseren Leben und manche (wie der junge Italiener), glaubten es sei dort zu finden, wo wir herkamen.

Erst mit dem Fall des Eisernen Vorhangs wurde dieses wechselseitige Unwissen langsam abgebaut, nachdem die Leute im großen Stil die Möglichkeit hatten, sich auszutauschen, zu reisen.

Es ging ja nicht nur um die politisch verfeindeten Lager des Ost- und des Westblocks. Auch in der Kunst waren die Horizonte eng gezogen. Wenn man am Moskauer Konservatorium groß wurde, dachte man: „Hier leben die Übermenschen, die musikalischen Gullivers dieser Erde“. Dann kam man nach Tschechien oder Ungarn und glaubte: „Hier leben die Liliputaner“. Die Welt ist unterteilt in Hierarchien, die sich irgendwelche Ideologen erdacht haben, um die Menschen dumm zu halten. Oder sie wird beherrscht von Oberflächenreizen, wie sie der Tourismus für Menschen ohne Zeit und Geduld braucht. Es gibt auch einen intellektuellen Tourismus. Bei Russland ruft er immer gleich aus: „Ah! Die russische Seele!“. Ja, was ist die russische Seele? Ich weiß es nicht. Etwas undefinierbares. Ein Spuk aus alten Romanen. Eine Marotte von exaltierten Figuren bei Dostojewski. Das Leben ist in Wahrheit ganz anders. Es leben überall ganz verschiedene Menschen, in allen Staaten. Und wenn man in ein anderes Land kommt, fängt ein ganz anderes Leben an.

Das beginnt mit der Sprache. Bei jedem neuen Land, das ich betrete, fühle ich zuerst: „Schade, dass ich diese Sprache nicht spreche“. Für mich ist es wichtig, Leute zu treffen, mit denen ich mich verständigen kann. Ich versuche sofort, die wichtigen Worte aufzufangen. Deshalb liebe ich Italien so. Man kam uns dort von Anfang an entgegen, dachte sich in unseren Horizont hinein: Sobald wir ein Wort wussten, haben sie die zehn anderen ergänzt. Man konnte auf diese Weise die Leute sehr schnell für sich gewinnen. Wenn unser Nachbar, ein Bauer, ganz schnell spricht, muss ich warten, bis seine Frau kommt und mir in derselben Sprache übersetzt, was er gesagt hat. Denn er spricht einen starken Dialekt, den ich noch nicht verstehe. Aber ich bemühe mich, engen Kontakt zu ihm zu halten. Und allmählich habe ich schon gelernt, ihn besser zu verstehen. Doch in dem Moment, wo man denkt, dass man die Sprache gut beherrscht, fängt die Arbeit erst richtig an. Dann denken die Einheimischen, dass man ihre Sprache richtig spreche und beginnen, ganz anders mit einem zu reden. Sie steigern

ihre Ansprüche an den Fremden, legen die Latte der sprachlichen Anstrengung immer höher. In jedem Land gibt es solche Formen einer höheren Sprache. Man kann sich zwar schnell auf einem Niveau verständlich machen, auf dem man nicht verhungert. Aber sobald es um das Geistige geht, reicht diese Sprache nicht mehr aus. Mein Sohn und ich, wir sprechen manchmal russisch miteinander, aber wenn es um etwas Professionelles und Geistiges geht, wechselt er sofort zu Deutsch. Er ist in Deutschland aufgewachsen; das ist seine Sprache. Darin kann er seine Intentionen schneller, umfassender und deutlicher weitergeben.

Als wir also in den Westen kamen, hatten wir das Gefühl, dass die Welt sich öffne. Künstlerisch hatten wir zunächst nichts vermisst. Menschlich ja: Freunde, Verwandte, nach denen wir eine große Sehnsucht empfanden. Natürlich fehlte uns zunächst das geregelte Leben, das wir bisher geführt hatten. Aber die neuen Dinge haben uns überwältigt und den Verlust in einem Maße aufgewogen, dass wir ihn fast vergaßen. Nicht unser Sohn allerdings! Kaum waren wir in Wien, hat er gefragt: „Wo ist die Oma?“. Er meinte eigentlich seine Uroma. Das waren seine ersten Worte. Die Oma war nicht da. Die Oma war sein Lebenskreis. Wir konnten ihm die Oma nicht ersetzen. Das war die erste Tragödie. Als meine Frau nach drei Jahren wieder die Gelegenheit hatte, über Kopenhagen nach Moskau zu reisen, hat man sie dort so ungläubig angefasst, als sei sie von den Toten auferstanden. Das konnte meine Frau Tatjana kaum verstehen. Wir hatten doch in der Zwischenzeit weitergelebt, hatten sogar sehr intensiv gelebt. Aber man hatte uns in Moskau für tot gehalten. Sie hingegen betrat den großen Saal des Moskauer Tschaikowsky-Konservatoriums so selbstverständlich wie sie in den drei Jahren zuvor die Berliner Philharmonie oder das Kennedy Center in Washington betreten hatte.

Das heißt: Wir waren andere geworden, hatten profitiert von der Freiheit, sind gewachsen an den neuen Erfahrungen, hatten einen weiteren Horizont bekommen. Die Berliner Philharmonie war mein zweites Zuhause geworden, wo ich ein- und ausging. Die phantastischen Dirigenten, das geniale Orchester, in dem ich auch mitspielen durfte, haben mich sehr berührt. Eine Welt ging mir auf, die ich so aus Moskau nicht kannte. Die Arbeit mit den Berliner Philharmonikern war so beflügelnd, dass ich mir vorstellen konnte, das öfter zu machen. So bin ich nach Hamburg gekommen und wurde Solocellist im Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks. Damit konnte ich das Leben meiner Familie sichern und die großen Stücke der Orchesterliteratur kennenlernen. Ich habe ein unglaubliches Glück gehabt, denn die ersten sechs Wochen meines Dienstes bestanden aus sämtlichen Symphonien und Konzerten von Ludwig van Beethoven – eine hohe Schule der Musik. Als ich dann später anfang, Dirigieren zu studieren, bat ich meinen Lehrer darum, gleich alle Beethoven-Symphonien mit mir durchzugehen. Sie sind das A und O der Orchestermusik.

So reich unser künstlerisches Leben im ersten Jahr in Berlin auch war, so sehr war es äußerlich von einer Mauer umgeben. Wie viele Leute gab es wohl im früheren Westberlin, die es nicht gewagt haben, hinter das Brandenburger Tor zu gehen, obwohl sie es durften? Als ehemaliger Westberliner kann ich das gut verstehen. Für uns war dort das Ende der Welt. Dahinter begann ein Niemandsland. Das war eine definitive Grenze. Zu der Welt dahinter hatten wir keinen Bezug. Nach dem Fall der Mauer, als wir Berlin besuchten, konnte ich mir lange nicht vorstellen, dass man durch das Brandenburger Tor hindurchgehen kann. Als ich noch in der Sowjetunion lebte, wurde ich als Künstler kaum ins Ausland gelassen. Dass ich einmal in die Tschechoslowakei oder nach Ungarn kam, war eine Ausnahme. Ich war nie in der DDR. Als ich dann in Westdeutschland lebte, wurde mir als Künstler die Einreise verwehrt. Unmittelbar nach dem Fall der Mauer wollte ich sofort in die DDR. Nach der Wiedervereinigung nahm ich dann 1991 eine Einladung an, das Orchester in Sondershausen zu dirigieren. Meine Ankunft dort werde ich nie vergessen: Es war neblig, im November. Und mir war, als wäre ich in die Sowjetunion zurückgefahren. Die Bäume waren anders gewachsen. Die Menschen waren anders. So nett, so herzlich, so teilnahmsvoll. Man spürte eine Gemeinschaft. Alles atmete eine so große Wärme, die mir aus Westdeutschland in dieser

Art nicht bekannt war. Da habe ich plötzlich bemerkt, dass wir all die Jahre im Westen – unbewusst – doch etwas vermisst hatten. Schon 1985 war ich nach Savonlinna in Finnland gefahren. Dort gibt es unglaubliche Wälder. Ich ging spazieren, und mit einem Mal durchfuhr es mich: Das war der Duft der Heimat. Das war Litauen!

Ich bin – künstlerisch – 1993 nach Litauen zurückgekehrt: mit dem Horizont, der sich mir im Westen aufgetan hatte, aber auch mit der Erinnerung an die schöpferische Energie meiner Landsleute. Damals kam ich nicht mit leeren Händen. Kurz zuvor hatte ich in Schleswig-Holstein den Preis „Kultur aktuell“ erhalten und beschlossen, von dem Preisgeld fünf Werke bei litauischen Komponisten in Auftrag zu geben: bei Bronius Kutavičius, Osvaldas Balakauskas, Vytautas Barkauskas, Anatolijus Šenderovas und Mindaugas Urbaitis. Inzwischen habe ich – oft in Uraufführungen – viel neue Musik gespielt: von Vytautas Laurušas, Vidmantas Bartulis, Onutė Narbutaitė, Nomeda Valančiūtė, Faustas Latėnas, Arvydas Malcys, Algirdas Martinaitis und Vykintas Baltakas. Die Szene ist sehr lebendig in Litauen. Und überhaupt war die litauische Kunst – besonders in der Graphik und in der Musik – immer sehr eigenständig, auch in der Sowjetzeit. Ich wünsche es der litauischen Kunst sehr, dass sie ihren Weg nach Europa und in die ganze Welt findet.

Heute allerdings ist in dem kleinen Land jeder auf sich allein gestellt. Die Künstler genießen in der öffentlichen Wahrnehmung und Förderung keine Priorität mehr. Viele sind auch nicht mehr so gut situiert wie früher, bekommen nicht mehr so viele Aufträge. Im Land selbst gibt es nicht genügend finanzielle Mittel, um diese Kunst für das Ausland interessant zu machen. Es muss wirtschaftlich viel passieren. Sofia Gubaidulina hat einmal gesagt: „Wenn es der Wirtschaft gut geht, geht es auch den Künstlern gut“. Tatsächlich wird in dem Moment, wo es der Wirtschaft schlechter geht, sofort an der Kunst gekürzt. Wenn aber Wirtschaftsleute viel Geld und zugleich ein Empfinden für die Notwendigkeit von Kunst haben, entsteht ein positiver Augenblick, aus dem heraus Gutes wachsen kann. Daran fehlt es in Litauen derzeit noch.

Jeder kann daran etwas ändern. Ich habe mit großem Enthusiasmus getan, was ich selbst tun konnte: Kompositionsaufträge erteilt, Stücke in der ganzen Welt aufgeführt, CDs mit Musik aus Litauen aufgenommen. Die neueste enthält Musik von Osvaldas Balakauskas. Das war für mich eine existenzielle Herausforderung: Diese Musik ist so schwer zu spielen. Viele haben sich an ihr schon die Zähne ausgebissen und die Finger ausgerenkt. Dass ich es geschafft habe, diese fünf Stücke, die der Komponist mir gewidmet hat, zu erlernen, das macht mich stolz. Denn ich musste dazu auch an meine persönlichen Grenzen gehen. Jetzt kann ich etwas, was ich vorher nicht konnte.

Es gibt in unserem Leben verschiedene Arten von Grenzen, an die wir stoßen oder die wir auch überschreiten: Länder, Sprachen, Religionen. Bei mir sind es zuallererst die Grenzen meines Vermögens als Künstler, die Grenzen dessen, was ich kann. Ich denke oft, dass ich etwas nicht kann. Und doch habe ich immer den Ehrgeiz, dass ich es irgendwann schaffe. Wenn nicht ich, dann vielleicht jemand anderes. Der Komponist muss nicht von dem ausgehen, was ich kann. Sein Horizont ist ein anderer als meiner. Er kann sich am Schreibtisch durchaus verschätzen, weil ihm etwas als ausführbar erscheint, was praktisch nicht möglich ist. Aber oft interessiert den Komponisten gerade der Wunsch, diese Grenzen der Praxis zu überwinden. Er will nicht das, was der Mensch kann, sondern das, was der Mensch noch nicht kann. Diese Spannung ist ihm wichtiger als die eigentlichen Noten. Das kommt in der modernen Musik ziemlich oft vor.

Es ist schwierig, darüber mit Komponisten zu diskutieren. Man kann Änderungen im Text machen, um die Spielbarkeit zu erleichtern. Manche Komponisten lassen das zu. Sie nehmen dann Vorschläge an, weil für sie die Ausführbarkeit wichtiger ist als der unzufriedene Spieler, der etwas machen muss, was er gar nicht kann. Es gibt aber auch andere Komponisten, die sagen: „Ich ändere nichts, aber du kannst es in dem Tempo spielen, in dem es dir liegt“. Und es gibt Komponisten, die keine Vorschläge akzeptieren. Sie hören das Stück innerlich ganz

genau: Nur in diesem Tempo, nur in dieser Klangfarbe, nur mit dieser Dynamik. Dann wieder gibt es Komponisten, die den wirklichen Klang brauchen, um sich einer immer größeren Vollkommenheit anzunähern. Diese Komponisten verstehen, dass die Musik in der Praxis etwas anderes ist als am Schreibtisch. Sie sind fähig zu Korrekturen.

Als Interpret sollte man immer der Botschafter des Komponisten sein; aber in gewisser Weise ist man auch sein Co-Autor. Ich denke dabei an das Cellokonzert von Witold Lutosławski, aus dem Rostropowitsch etwas herausholte, das Lutosławski nicht so deutlich geplant hatte. Der Komponist setzte das Solocello nur als Farbe gegen andere Klangfarben in einem Stück absoluter Musik. Der Interpret aber hat diese Kontraste in Menschen, hat sie in Figuren verwandelt und die absolute Musik konkretisiert zum Kampf einer einzelnen Persönlichkeit gegen einen massiven Macht-Apparat. Da ist ein Interpret zu einem Co-Autor geworden, der über die Noten hinaus etwas glaubhaft und einleuchtend an die Hörer weitergegeben hat.

Jedes Stück allerdings, das man hört, ist einmalig und unwiederholbar. Das, was klingt, ist niemals das, was der Komponist sich ausgedacht hat und was wir Interpreten vorbereitet haben. Es ist immer das, was nur in diesem Moment entsteht und sofort Vergangenheit wird, in Erinnerung übergeht, sobald es klingt. Die Aufgabe von Interpreten ist es, Erinnerungen zu erschaffen, die tief in die Seelen reichen, die prägend sind und die dem entsprechen, was der Komponist sich gedacht hat. Manchmal können diese Erinnerungen so stark sein, dass sie frühere Erinnerungen an das gleiche Stück auslöschen: Etwa wenn wir ein Stück gehört haben, das uns nicht begeistert hat und nun plötzlich merken, wie großartig es ist. Und manchmal ist der Eindruck so stark, dass wir uns hinterher sagen: Jetzt möchte ich dieses Stück nicht mehr anders hören, weil es in diesem Saal so erfüllend war, weil dieses Trio so inspiriert gespielt hat, weil die Anteilnahme des Publikums so tief war. Dann denkt man: Dieses Stück darf man nicht mehr anfassen – was eben passiert ist, wird künftig unerreichbar sein. Das sind die Höhepunkte eines Musiker-Lebens.

Sergej Prokofjew hat einmal gesagt, wenn ein Komponist anfange, sich zu wiederholen, sei dies der Anfang seines Untergangs. Damit meinte er, dass jedes Stück etwas Neues bringen müsse. György Ligeti hat es anders ausgedrückt: „Bevor ich ein neues Stück schreibe, muss ich eine neue Syntax erfinden“.

Ich hatte das Glück, Karlheinz Stockhausen zu begegnen, weil er öfter nach Hamburg kam, um beim NDR zu dirigieren. Eigentlich kannte ich ihn schon von einer früheren Reise in den Westen, als ich 1970 mit einer Gruppe sowjetischer Komponisten nach Bremen gekommen war. Stockhausen lief damals bei der Tagung des Deutschen Musikrates mit Knickerbockerhosen und Pferdeschwanz unglaublich stolz an uns vorbei, als wir ein Konzert mit Werken von fünf sowjetischen Komponisten gaben. Der wichtigste dieser Komponisten rümpfte die Nase über Stockhausens Auftritt und Aussehen. Er war für ihn ein „Avantgardist“ – und das war so ziemlich das Schlimmste, was er über ihn sagen konnte. Auf dieser Reise fragte mich ein Journalist des Westdeutschen Rundfunks, ob ich elektronische Musik kenne. Ich hatte keine Ahnung, dass es so etwas gibt. Das war uns in Moskau völlig unbekannt. Aber Stockhausen besaß damals bereits sein Studio beim WDR in Köln. Für die Neue-Musik-Szene im Westen Deutschlands war das zu der Zeit eine große Sache, und die Komponisten konnten niemanden gutheißen, der davon keinen blassen Schimmer hatte.

Jedenfalls hat Stockhausen später in Hamburg zu mir gesagt: „Wenn ich ein Stück komponiere, möchte ich, dass dieses Stück besser ist als die, die schon existieren. Was maßt sich Rostropowitsch an? Er trifft mich und sagt: ‚Schreib für mich ein Stück!‘ Wie kann er sowas sagen?!“ Rostropowitsch hat das übrigens zu jedem Komponisten gesagt und auch bekommen, was er wollte. Nur von Stockhausen hat er es nicht bekommen. Von Strawinsky auch nicht. Stockhausen hat gesagt: „Ja, er muss zu mir kommen und mit mir leben. Ich muss hören, was er macht und wie er das macht. Er muss mich inspirieren. Es gibt Stücke für Klarinette von Schumann, von Brahms, von Berg, von Strawinsky. Wenn ich etwas für

Klarinette schreibe, dann muss das besser sein“. Nun, die Wahrheit war so: Die Klarinetistin hat bei ihm gelebt, er hat sie geheiratet, und dann hat er ein besseres Stück geschrieben. Die Flötistin hat auch bei ihm gelebt, er hat sie auch geheiratet und dann ein besseres Stück für Flöte geschrieben. Vielleicht dachte er daran, auch Rostropowitsch zu heiraten. Ich weiß es nicht. Aber zumindest hat Stockhausen immer so gedacht, dass ein Stück zu schreiben heißt, sich eine superlativistische Aufgabe zu stellen.

Ligeti hat es mir gegenüber so formuliert: „Man kann nicht unter seine eigenen Ideale gehen. Man darf seine Maßstäbe nicht absenken“. Das ist ein Maximalismus. Das Leben verlangt zwar manchmal etwas anderes von uns. Aber den Anspruch darf man nicht aufgeben. Ich bin, wenn ich mir anhöre, was andere schreiben und spielen, eigentlich wohlwollend. Ich bilde nicht von vornherein Kriterien, die niemand einhalten kann, was dann dazu führen würde, dass ich immer nur an allem herumkritisieren müsste. Im Gegenteil: Ich erwarte mit offenem Herzen von jeder Sache zunächst etwas Gutes. Ich möchte lieber vertrauen, als mich von Vorurteilen beschränken zu lassen.

Doch was will das Publikum, das in ein Konzert kommt?

Manchmal spürt man, zwischen den Horizonten, von vornherein die Erwartung der Hörer an den Künstler, dass er alles richtig machen soll. Man geht auf die Bühne, und im Saal sind Leute, die nur gekommen sind, um saubere Noten zu hören. Sie meinen, dass sie das Stück kennen. Es gibt ganze Städte mit Menschen, die gar nichts anderes gelernt haben, als ins Konzert zu gehen und ihre Vorkenntnisse zu überprüfen: „Aha, der spielt gut, die Intonation ist sauber, die Töne sind richtig“. Natürlich ist es wichtig, wie ein Stück aufgeführt wird. Aber ein Künstler stellt sich auch andere Aufgaben und ist aus solchen Erwartungen längst herausgewachsen.

So tief man allerdings mit dem eigenen Kopf und Herz in der Musik steckt, so vergisst man doch niemals, dass man im Konzert spielt. Ich jedenfalls nicht. Und es macht dabei keinen Unterschied, wie viele Leute im Saal sitzen. Das Konzert ist eine Angelegenheit, wo man sich in der Musik offenbaren *muss*. Ich spiele im Konzert nicht die Stücke, die ich vorbereitet habe. Sondern ich versuche auf der Bühne, meine Erklärung zu dieser Musik zu geben, meine Geschichte zu erzählen. Ich spiele nicht für mich selbst. Wenn man professioneller Künstler ist, ist es sehr schwer, für sich selbst zu spielen. Dann hätte man nicht diese spannungsvolle Situation, in der man herausgefordert ist, das Beste zu geben. Man darf sich nicht bloßstellen, aber in dem Moment entsteht eine Konzentration, in der man etwas tut, was man sonst gar nicht machen *könnte*. Ich würde vieles in der Musik zu Hause niemals mit so viel Hingabe entwickeln wollen und auch entwickeln können wie auf der Bühne. Wenn ich in meinem Zimmer spiele, muss ich mich nur bereit machen, um nachher im Konzert absolute Freiheit zu haben, die Aussage zu machen, die mir das Notenmaterial, meine Kenntnis und Erfahrung abverlangen. Die Konzertatmosphäre setzt dann aber bestimmte Kräfte frei, von denen man vorher nicht wusste, dass sie existieren. Dennoch verschwindet der Zweifel an diesen Kräften nie: Manchmal denkt man, man habe etwas geleistet – und dann ist davon nichts angekommen. Manchmal denkt man: „Ach, das ist alles falsch gewesen“. Und dann sagen die Leute: „Das war heute etwas ganz Besonderes“. Wenn man also selbst spürt, dass man diese besonderen Kräfte freigesetzt hat, ist das noch keine Garantie, dass der Hörer derselben Meinung ist. Immer hängt eine Ungewissheit in der Luft: „Was ist eigentlich passiert?“

Ich stehe hinter jedem Stück, das ich spiele. Sonst gehe ich nicht auf die Bühne. Was das Publikum darüber denken mag, ist mir in dem Moment egal. Nur: Wenn es mir gelingt, die Hörer für dieses Stück zu interessieren, sie vielleicht sogar mitzureißen, dann erwächst mir daraus eine große Genugtuung. Mich interessiert das, was die Leute nicht kennen. Ich will meine Freude darüber und meine Liebe dafür weitergeben. Wenn ich etwas spiele, was zum ersten Mal oder ganz selten erklingt, dann verstehe ich meine Aufgabe so: Die Hörer mögen

das Klingende genauso annehmen, wie ich es ihnen jetzt gebe – mit großer Begeisterung und mit größter Liebe.

Man kann Musik nicht so konkretisieren wie Literatur. Das, was ich vermitteln wollte, kann mit völlig anderen Assoziationen aufgenommen worden sein. Was sich aber hoffentlich immer überträgt, ist die Spannung und Begeisterung für das, was ich spiele. Manchmal allerdings habe ich den großen Wunsch, eigene Assoziationen so konkret wie möglich auf das Publikum zu übertragen: Etwa wenn ich spüre, dass Dvořák in Amerika die Silhouette von Prag vor sich sieht und sich sehnt, dahin zurückzukehren. Wie alle Kirchenglocken läuten und Dvořáks Herz fast zerreißt vor Freude und Sehnsucht, dass er wieder da ist. Dieses Gefühl habe ich immer im Cello-Konzert. Und in der neunten Symphonie gibt es auch so eine Stelle im letzten Satz: die Silhouette von Prag. Ich erzähle den Orchestermusikern in der Probe dann von diesem konkreten Bild, damit sie das auch ausdrücken. Normalerweise aber kann Musik nur in Assoziationen sprechen, die nie ganz konkret sind. Musik ist abstrakt und geht doch viel tiefer ins Gemüt als das gesprochene Wort.

Es gibt auch Fälle, wo man den Widerstand des Publikums deutlich spürt, wo die Horizonte hart aufeinander prallen und nur schwer zu öffnen sind. Nachdem meine Frau Tatjana und ich zum ersten Mal die Sonate für Cello und Klavier von Alfred Schnittke aufgenommen hatten, war ein halbes Jahr vergangen. Die Aufnahme war fertig geschnitten, ich hatte sie abgehört. Sie war sehr sorgfältig, also in Ordnung. Dann hatten wir ein Konzert in Lübeck. Ich trat auf die Bühne im Kolosseum, sah viele ältere Leute und merkte: „Die wollen das gar nicht hören. Denen sträuben sich die Haare bei dem Stück“. Das hat mich fast zum Wahnsinn gebracht. Ich habe mich regelrecht aufgebäumt gegen diese Gegenwehr und den schnellen, aggressiven Satz zu einem Sturm gesteigert, der sich nur dank der Gegenwehr des Publikums so entwickeln konnte. Dabei haben wir einen Grad der Intensität erreicht, den ich früher nicht kannte. Nach dem Konzert habe ich sofort beim Bayerischen Rundfunk angerufen: „Können wir das Stück nochmal aufnehmen?“ Denn was wir auf der Bühne gemacht hatten, war nicht zu vergleichen mit unserer Aufnahme. Leider hat die Dame gesagt: „Nein, das ist nicht mehr möglich“. Aber wir hatten gespürt, dass wir durch den Unmut des Publikums über uns hinausgewachsen waren zu einer Höhe, die wir nie geahnt hatten. Wir hatten uns angespornt gefühlt: Jetzt erst recht! Ich wollte die Hörer nicht nur überzeugen. Ich wollte, dass ihre Haltung umschlägt. Am Ende war es ein Riesenerfolg.

Natürlich ist Schnittkes Sonate auch unglaublich gut konzipiert. Nach diesem Ausbruch gibt es einen langen, schönen Abgesang. Die Schönheit des Abgesangs ist aber verbunden mit der Musik zuvor, mit dem Stürmischen, Zerstörerischen. Im Leben gibt es auch nicht nur Schokolade. Man geht nicht ins Konzert, um Schokolade zu essen. Ein Konzert ist ein Stück Leben – wie alles, was wir durchmachen, wovon wir träumen, was uns widerfährt oder widerfahren könnte. Ein Konzert funktioniert für mich nicht nach dem Motto von Klassik-Radio: „Entspannen Sie sich!“ Das ist das schlimmste Wort, das man für ein Konzert verwenden kann. Das Konzert ist eine Anspannung. Wenn man sich entspannt, kann man nicht erfahren, was im Konzert passiert. Ich will die Leute nicht einlullen und einschlafen lassen. Wer sich in meinem Konzert entspannt, hat nicht gehört, was ich gemacht habe. Ich selbst finde es großartig, wenn mich jemand fesselt.

Es ist wichtig, neue Musik kennenzulernen und nicht immer nur im Horizont des Bekannten zu leben. Es ist nicht wichtig, ob die Leute diese neue Musik gleich für gut oder für schlecht halten. Die Musik muss verfügbar gemacht werden. Erst Zeit und Geschichte werden entscheiden, was gelungen ist und wichtig war. Wir sind nicht immer imstande, das zu sehen und zu hören, weil wir noch zu nahe dran sind. Wie oft ist es in der Musikgeschichte vorgekommen, dass das, was einst durchfiel, heute zu den Meisterwerken gerechnet wird? Was die schärfsten Kritiken erntete, findet man heute wunderbar. Und umgekehrt: Einstmals

beliebte Autoren sind heute völlig ohne Bedeutung. Die Zeit ist der Richter. Es gibt auch vergessene Musik, die man wieder mit sehr viel Spaß ausgraben kann. Dass sie vergessen war, kann verschiedene Gründe haben, auch politische. Gerade aus der jüngeren Geschichte taucht nun viel Kunst auf, die verboten oder verdrängt war. Trotzdem findet sie wieder den Weg zum Publikum, wird beachtet, geschätzt, sogar für notwendig gehalten. Das setzt aber ein Kennenlernen-Wollen voraus.

Mit Büchern ist es genauso. Viele Menschen lesen Bücher nur, weil sie in den Zeitungen oder im Fernsehen gute Kritiken bekommen haben. Aber das ist für die Qualität der Bücher nicht entscheidend. Man kann keine Urteile fällen über Dinge, mit denen man keine eigenen Erfahrungen hat. In der Sowjetunion wurden zu unserer Zeit die Bücher von Alexander Solschenizyn öffentlich verdammt und zu schlechter Literatur erklärt. Aber kaum jemand hatte sie tatsächlich gelesen. Die Ideologie war stärker als die Erfahrung. So etwas ist immer gefährlich.

Es gibt eine großartige Literatur in Lateinamerika, in Tschechien, sogar bei den Tschuktschen, im äußersten Nordosten Russlands, gegenüber von Alaska. Man kennt, wenn überhaupt, von den Tschuktschen nur ihre Anekdoten, aber sie haben auch einen großen Schriftsteller: Júri Sergéjewitsch Rytcheu (Юрий Сергеевич Рытхэу), der poetische Romane über seine Heimat geschrieben hat. Sie sind sehr erschütternd, man muss nur seine Sinne dafür öffnen. Mir ist diese Region früh nahegebracht worden durch meinen Lehrer Mstislaw Rostropowitsch. In der Zeit, da man ihm die Auslandsreisen verboten hatte, gab er in den abgelegensten Regionen der Sowjetunion Konzerte. Auf der Tschuktschen-Halbinsel spielte er in Uëlen. Zum Konzert kam genau ein Mensch. Er hat für diesen Menschen alle Stücke mit sämtlichen Wiederholungen gespielt und mir später gesagt, wenn auch nur ein Mensch komme, der interessiert sei an der Musik, dann sei er es auch wert, dass man seine ganze künstlerische Kraft für ihn gebe.

Damals, in Uëlen, hat Rostropowitsch zu seinem Pianisten Alexander Dedjuchin gesagt: „Saschka, spiel lauter! Damit man uns in Amerika hört“. Alaska war ja nur etwa 75 Kilometer Wasserstraße entfernt, und Rostropowitsch durfte damals nicht in die USA reisen. Mein Lehrer hat also versucht, mit der Musik „ans andere Ufer“ zu gelangen. So viel Kraft hat er seiner Kunst zugetraut: Er wollte durch den Horizont hindurch klingen. „Durch den Horizont sehen“ ist eine sprachliche Wendung, die deutsche Bibel-Übersetzer einmal erfunden haben, um in einer afrikanischen Sprache ein ganz wichtiges Wort wiedergeben zu können, das diese Sprache nicht kannte. „Durch den Horizont sehen“ – das war ihre Übersetzung von „Hoffnung“.

Diese Hoffnung trägt uns, wann immer wir miteinander reden und füreinander spielen. Mit dieser Hoffnung kann auch die Musik durch den Horizont klingen – und ihn so erweitern.

Vielen Dank!