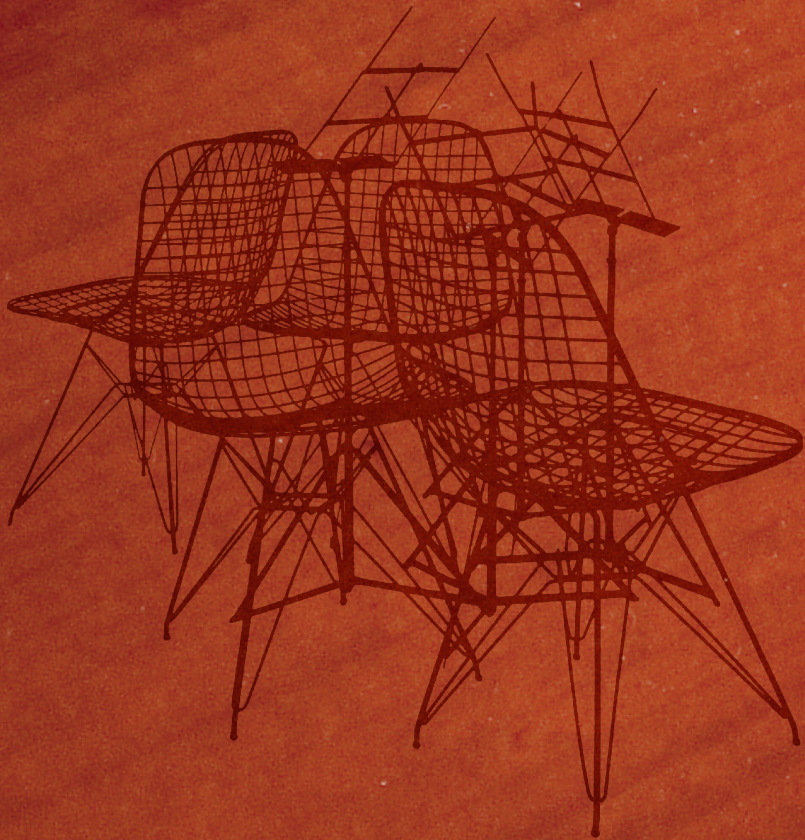


ROBERT SPRUYTENBURG

DAS **LaSalle-Quartett**
GESPRÄCHE MIT WALTER LEVIN



et+k

edition text + kritik

Robert Spruytenburg, geb. 1949 in Amsterdam, ist promovierter Chemieingenieur (ETH Zürich) und in der Basler chemischen Industrie tätig. Er interessierte sich früh für musikalische Formen und Strukturen und wurde während der Studienzeit in seinem Musikverständnis entscheidend durch die Schriften von Charles Rosen geprägt (*The Classical Style*, 1971). 1988 lernte er Walter Levin, den Primarius des LaSalle-Quartetts, kennen und nahm seitdem regelmäßig als Hörer an dessen Kammermusik-Kursen teil. Seit 2003 hat er sich intensiv mit dem Archiv des LaSalle-Quartetts in der Paul Sacher Stiftung in Basel befasst. Er hat bei Radio Suisse Romande mehrfach an Sendungen mit Schallplattenvergleichen teilgenommen und dort auch zwei eigene, fünfteilige Sendungen veranstaltet: *Le tempo dans la musique de Beethoven* (2006) und *Les surprises et folies de Papa Haydn* (2009).

Das LaSalle-Quartett
Gespräche mit Walter Levin

Robert Spruytenburg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-86916-102-0

E-ISBN 978-3-86916-979-8

Umschlagentwurf: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: „Logo“ des LaSalle-Quartetts, Wire chairs von Charles und Ray Eames, 1951

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG,
München 2011

Levelingstraße 6a, 81673 München

www.etk-muenchen.de

Gesamtherstellung: Druckhaus „Thomas Müntzer“, Neustädter Straße 1–4,
99947 Bad Langensalza

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 9

- 1 Walter Levins Jugend- und Ausbildungsjahre 15**
 - 1.1 Berlin 17
 - 1.2 Prägende musikalische Jugendeinflüsse 24
 - 1.2.1 Yehudi Menuhin, Jascha Heifetz und Carl Flesch 24
 - 1.2.2 Oper und Gesang 26
 - 1.2.3 Arturo Toscanini 28
 - 1.3 Palästina 30
 - 1.4 Die Überfahrt nach Amerika 51
 - 1.5 New York 54
 - 1.6 Evi Marcov-Levin 62
 - 1.7 Arturo Toscanini 72
- 2 Die Mitglieder des LaSalle-Quartetts 77**
- 3 Die Geschichte des LaSalle-Quartetts 97**
 - 3.1 Juilliard School 99
 - 3.2 Colorado Springs 102
 - 3.3 Cincinnati 110
 - 3.4 Darmstadt 122
 - 3.5 Konzerttourneen 125
 - 3.6 Die Auflösung des LaSalle-Quartetts 130
- 4 Die Arbeitsweise des LaSalle-Quartetts 133**
- 5 Die Instrumente 145**
- 6 Schallplattenfirmen 153**
- 7 Die Lehrtätigkeit 163**
 - 7.1 Kinderkonzerte 180
- 8 Aufbau des Repertoires und Vorlieben 183**
 - 8.1 Grundlegendes zum Aufbau des Repertoires 185
 - 8.2 Joseph Haydn (1732–1809) 187
 - 8.3 Wolfgang Amadeus Mozart (1756–91) 190
 - 8.4 Ludwig van Beethoven (1770–1827) 194
 - 8.5 Tschechische und russische Komponisten 200
 - 8.6 Hugo Wolf (1860–1903) 201
 - 8.7 Gaetano Donizetti (1797–1848) 202
 - 8.8 Giuseppe Verdi (1813–1901) 203

- 8.9 Claude Debussy (1862–1918) und Maurice Ravel (1875–1937) 205
- 8.10 Robert Schumann (1810–56), Johannes Brahms (1833–97),
Felix Mendelssohn (1809–47) 205
- 8.11 Louis Spohr (1784–1859) 208
- 8.12 Einmalige Aufführungen 209
- 8.13 Anton Bruckner (1824–96) 210
- 8.14 Béla Bartók (1881–1945) 210
- 8.15 Neue Wiener Schule 216

- 9 Alexander Zemlinsky (1871–1942) 229**

- 10 Auftragswerke und Uraufführungen 243**
 - 10.1 Witold Lutoslawski (1913–94) 245
 - 10.2 György Ligeti (1923–2006) 254
 - 10.3 Luigi Nono (1924–90) 263
 - 10.4 Franco Evangelisti (1926–80) 275
 - 10.5 Mauricio Kagel (1931–2008) 280
 - 10.6 Gottfried Michael Koenig (*1926) 283
 - 10.7 Henri Pousseur (1929–2009) 285
 - 10.8 Krzysztof Penderecki (*1933) 286
 - 10.9 Giuseppe Englert (1927–2007) 290
 - 10.10 Pierre Boulez (*1925) und Karlheinz Stockhausen (1928–2007) 293
 - 10.11 Herbert Brün (1918–2000) 295
 - 10.12 Wolf Rosenberg (1915–96) 297
 - 10.13 Michael Gielen (*1927) 299
 - 10.14 Friedhelm Döhl (*1936) 305
 - 10.15 Earle Brown (1926–2002) 307
 - 10.16 Robert Mann (*1920) 309
 - 10.17 Gerhard Samuel (1924–2008) 310
 - 10.18 William DeFotis (1953–2003) 313
 - 10.19 László Kalmár (1931–95) 314
 - 10.20 Hans Erich Apostel (1901–72) 315
 - 10.21 Igor Strawinsky (1882–1971) 319
 - 10.22 Betrachtungen zu den Auftragswerken 320

- 11 Weitere Komponisten des 20. Jahrhunderts 325**
 - 11.1 Artur Schnabel (1882–1951) 327
 - 11.2 Mátyás Seiber (1905–60) 330
 - 11.3 Theodor W. Adorno (1903–69) 332
 - 11.4 Ernst Toch (1887–1964) und Ernst Krenek (1900–91) 335

- 12 Amerikanische Komponisten 339**
 - 12.1 Elliott Carter (*1908) 341
 - 12.2 Wallingford Riegger (1885–1961) 342
 - 12.3 John Cage (1912–92) 344

- 12.4 Leon Kirchner (1919–2009) 347
- 12.5 Gunther Schuller (*1925) 348

13 Fragen zur musikalischen Interpretation 353

- 13.1 Beständigkeit des Interpretationskonzepts und Änderungen 355
- 13.2 Die Tempoangaben von Béla Bartók 364
- 13.3 Das Tempo in Alban Bergs Streichquartett Opus 3 366
- 13.4 Tempovergleich zwischen Studio- und Live-Aufnahmen 369
- 13.5 Wiederholungen in Sonatenhauptsätzen 372
- 13.6 Ausdrucksvolle Interpretation der Neuen Wiener Schule 376

14 Nachwort 379

- Das Gewissen des Streichquartetts
- Nachwort von Werner Grünzweig 381

Anhang 387

- I. Repertoire des LaSalle-Quartetts 389
- II. Aufführungshäufigkeit nach Komponisten 393
- III. Aufführungshäufigkeit nach Werken 395
- IV. Liste der Auftragswerke und Uraufführungen 399
- V. Diskografie des LaSalle-Quartetts 401
- VI. Vortrag von Walter Levin „Wie man ein Stück wählt“ 403

Bildnachweis 405

CD-Trackliste 411

Register 417

Vorwort

Das LaSalle-Quartett wurde 1947 von Musikstudenten an der Juilliard School in New York gegründet und hat bis 1987 konzertiert. Nach vier Jahren in Colorado Springs war es ab 1953 bis zu seiner Auflösung in Cincinnati ansässig. Seit seiner Gründung hat es sich durch seinen Einsatz für die Musik des 20. Jahrhunderts einen Namen gemacht: allem voran die Neue Wiener Schule – Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg. Mit diesem Repertoire ist das LaSalle-Quartett berühmt geworden. Sein Einsatz galt aber genauso der Musik der unmittelbaren Gegenwart. Schon kurz nach seiner Gründung spielte es die Quartette Béla Bartóks, damals noch Neue Musik und in Amerika nur wenig bekannt. Mit nie nachlassender Neugier und Energie widmete es sich aber auch unbekanntem und vernachlässigtem Repertoire, so etwa vielen selten aufgeführten Haydn-Quartetten, und hat durch seine Aufführung und Schallplattenaufnahme der vier Streichquartette Alexander Zemlinskys wesentlich zur Renaissance dieses vom Nazi-Regime verpönten Komponisten beigetragen. Bahnbrechend für die Entwicklung der Streichquartettliteratur waren jedoch die Kompositionsaufträge an die jungen Komponisten der Nachkriegszeit. Als das LaSalle-Quartett Mitte der 1950er Jahre zum ersten Mal an den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik teilnahm, stellte es mit Erstaunen fest, dass keine neuen Streichquartette komponiert wurden, angeblich weil es kein Ensemble gäbe, das sie spielen würde. Als Resultat der Aufträge, die das LaSalle-Quartett daraufhin in den folgenden Jahren vergab, entstand eine ganze Reihe von Werken, die das LaSalle-Quartett uraufgeführt und auf Tourneen der Musikwelt vorgestellt sowie zum Teil auch auf Schallplatten aufgenommen hat. Das Streichquartett von Witold Lutoslawski (1964), das zweite Streichquartett von György Ligeti (1968) sowie *Fragmente – Stille, An Diotima* von Luigi Nono (1980) sind inzwischen als Klassiker in die Streichquartettliteratur eingegangen. Charakteristisch für den eigenwilligen Weg des LaSalle-Quartetts ist, dass es erst nach 20 Jahren Konzerttätigkeit 1967 zum ersten Mal einen Vertrag mit einer Schallplattenfirma abschloss, der Deutschen Grammophon, woraus eine äußerst fruchtbare Zusammenarbeit entstand. Kompromisslos, wie in all seinem Tun, veröffentlichte es als erste Aufnahmen die Streichquartette von Krzysztof Penderecki, Witold Lutoslawski sowie das große, völlig vernachlässigte d-Moll-Quartett von Hugo Wolf: ein gewiss unpopuläres, kommerziell riskantes Repertoire. Darauf folgte, gegen den anfänglichen Widerstand der Deutschen Grammophon, 1971 die bahnbrechende Gesamtaufnahme der Werke der Neuen Wiener Schule für Streichquartett: Sie wurde zu einem unerwarteten Verkaufserfolg und ist die wohl einzige Quartettaufnahme überhaupt, die ohne Unterbrechung und auch nach 40 Jahren immer noch auf dem Markt ist. Die Auffassung vom Auftrag eines Streichquartettensembles, die aus dem Dargestellten hervorgeht, war in den späten 1940er, 1950er und 1960er Jahren die Ausnahme. Vorreiter in dieser Beziehung war das von Arnold Schönberg 1921 in Wien mitbegründete Kolisch-Quartett, das auch sonst in mehrfacher Hinsicht für das LaSalle-Quartett beispielhaft war. Ebenso zeichnete sich das Juilliard-Quartett, mit dem das LaSalle-Quartett an der Juilliard School studierte, durch eine verwandte Ausrichtung aus.

War das LaSalle-Quartett ein amerikanisches Quartett? Seine ganze Karriere, alles, was es war und geworden ist, war nur in Amerika möglich: finanziell abgesichert als Quartett in Residence am College-Conservatory der Universität von Cincinnati und gefördert von

einem kulturinteressierten, finanzkräftigen Freundeskreis: die „Sunday Group“, die ihm viele interessante Projekte sowie Kompositionsaufträge ermöglichte. In seinem Wesenskern war das LaSalle-Quartett aber zutiefst europäisch geprägt, denn drei seiner vier langjährigen Mitglieder waren deutsche Emigranten, die auf zum Teil abenteuerliche Weise den Weg nach Amerika gefunden hatten. Die Familie von Peter Kamnitzer (*1922), dem Bratschisten, stammte aus Berlin. Sie hatte die Zeichen der Zeit schon früh erkannt und war rechtzeitig nach Amerika ausgewandert. Henry Meyer (1923–2006), der zweite Geiger, war in Dresden aufgewachsen und hat nur durch eine unvorstellbare Verkettung von regelrechten Wundern in äußerster Not die Konzentrationslager Auschwitz und Buchenwald überlebt. Seine gesamte Familie aber ist umgekommen. Als Henry Meyer nach Amerika auswandern wollte, hat sich General Eisenhower persönlich für die erforderliche Bürgschaft, das Affidavit, eingesetzt. Bis es soweit war, verbrachte Henry Meyer drei Jahre in Paris und studierte bei René Benedetti und George Enescu. Walter Levin (*1924), der erste Geiger, hat mit seiner Familie erst im Dezember 1938, das heißt nach der „Reichskristallnacht“ vom 9. November, Deutschland verlassen, und zwar mit dem Ziel Palästina. Dort verbrachte Walter Levin sieben äußerst fruchtbare und prägende Jahre des Unterrichts mit erstklassigen Lehrern, die alle ebenfalls Emigranten aus dem deutschsprachigen Raum waren: Rudolf Bergmann als Geigenlehrer, Frank Pelleg (vormalig Pollak) als Klavierlehrer und Paul Ben Haim (vormalig Frankenburger) für die theoretischen Musikfächer. Im Dezember 1945 reiste Walter Levin nach New York, um an der Juilliard School of Music zu studieren und seinen Lebenswunsch zu erfüllen, nämlich, ein Streichquartett zu gründen.

Meine Frau und ich haben Walter Levin 1988 anlässlich des letzten Meisterkurses der vier Mitglieder des LaSalle-Quartetts an der Musikhochschule Basel kennengelernt. Obwohl ich selbst kein Musiker bin, sondern Chemieingenieur, empfand ich gleich eine Wahlverwandtschaft mit Walter Levins analytischem, unsentimentalem Zugang zur Musik, mit seiner interpretatorischen Strenge, seinem Drang nach Erkenntnis sowie mit seinem trockenen Humor und sprühenden Sprachwitz. Dass wir es mit einer zentralen Leitfigur in der Welt des Streichquartetts zu tun hatten, war uns nicht von Anfang an klar, sondern wurde uns erst richtig bewusst, als wir im Schallplattenmagazin *The Gramophone* die Rezensionen der Diskografie des LaSalle-Quartetts entdeckten, die in jenen Jahren auf CDs neu aufgelegt wurde.

In den nachfolgenden Jahren sind wir Walter Levin und seiner Frau Evi häufig nachgereist, um am Steans Institute in Ravinia bei Chicago sowie in Paris im Rahmen der Organisation ProQuartet Walter Levins Interpretationskursen beizuwohnen. Einfacher war dies natürlich direkt in Basel, wo Walter und Evi Levin zu unserem Glück ihren europäischen Zweitwohnsitz haben. So konnten wir unmittelbar aus der Quartettwerkstatt erfahren, welche vielfältigen Entscheidungen bei der Realisierung einer Partitur ständig zu treffen sind, und vor allem, wie sie zu treffen sind. „Wie es mir gefällt“ ist kein Kriterium“ lautet einer der Leitsprüche Walter Levins. Man beruft sich auf die Originalliteratur zur Aufführungspraxis der jeweiligen Epoche, auf verbürgte Aussagen der Komponisten über ihre Werke, man benutzt Urtextausgaben und liest die kritischen Berichte dazu, man spielt aus Partituren statt aus Stimmen. Praktisch für jede Fragestellung hat er aus seinem enzyklopädischen musikalischen Wissen eine rationale Begründung parat. Und wenn einmal nicht, dann konsultiert er minutenlang konzentriert eine Kopie der Originalhandschrift, von denen er eine einzigartige Sammlung besitzt. Nichts wird bei der Einstudierung eines Stückes dem Zufall

überlassen: Bogenführungen sollen der Phrasierung angepasst werden und nicht umgekehrt. Fingersätze werden im Hinblick auf die Sicherheit der technischen Ausführung ausgefeilt, denn: „Das oberste Ziel ist, möglichst wenig zu üben“, fügt er verschmitzt an, ohne eine Miene zu verziehen. Rhythmische und sonstige Schludrigkeiten, Gedankenlosigkeit und ungenaues Zusammenspiel werden nicht toleriert, und nichts entgeht Walter Levins unerbittlichem Gehör: „*F*, nicht *Fis* in der zweiten Geige!“, kann er mitten im dichtesten Getöse einer Durchführung ausrufen. Die sprichwörtliche Transparenz der Interpretationen des LaSalle-Quartetts beruht nicht auf einem Geheimnis, sondern ist das Resultat genauer Überlegungen und des bewussten Einsatzes von Klangfarben sowie sämtlicher Mittel der Streichertechnik. Die fanatische Genauigkeit bei der Umsetzung der Partitur, die großen dynamischen Kontraste sowie die rhetorische Expressivität des LaSalle-Quartetts sind ein Erbe des Kolisch-Quartetts und gehen auf die Vortragslehre Arnold Schönbergs zurück, die bestrebt war, die Werke vor der Willkür der Interpreten zu schützen.

Während einer der legendären Partys in der Wohnung von Walter und Evi Levin nach dem Abschlusskonzert des Kammermusikurses 1989 an der Musikhochschule Basel wünschte Rainer Schmidt, der zweite Geiger des Hagen-Quartetts, eine Live-Aufnahme des LaSalle-Quartetts von Beethovens Quartett Opus 59 Nr. 2 zu hören. Diese Aufnahme wurde für mich zum elementaren musikalischen Ereignis: Wie es Walter Levin als Zwölfjähriger in Berlin widerfahren war, als er zum ersten Mal eine Aufnahme mit dem Dirigenten Arturo Toscanini hörte, geschah es nun auch mir: Ich war „wie vom Donner gerührt“: So und nicht anders musste gespielt werden, eine solche vorwärtsdrängende Intensität, rhythmische Präzision und Wucht hatte ich noch nie gehört. Von Beethovens Metronomangaben, die das LaSalle-Quartett selbstverständlich befolgte, wusste ich damals noch nichts. Von da an war es mein oberstes Ziel, die Interpretationen des LaSalle-Quartetts umfassend kennenzulernen. Bald musste ich aber feststellen, dass die verfügbare Diskografie nur einen beschränkten Ausschnitt seines Repertoires abdeckte: Die Klassiker zum Beispiel, das heißt die Quartette Haydns, Mozarts sowie die frühen und mittleren Beethoven-Quartette, fehlten. Auf meinen Wunsch hat uns Walter Levin dann die in der Diskografie fehlenden Beethoven-Quartette aus seinem Archiv auf Kassetten kopiert. Sie setzten die mit Opus 59 Nr. 2 ausgelöste Offenbarung fort und leiteten ein grundlegendes Umdenken meiner bisherigen Auffassung von musikalischer Interpretation ein. Diese Live-Aufnahmen hielten aber für mich eine Überraschung bereit: Diejenigen von Opus 18 Nr. 2 und Opus 95 stammten aus dem Jahre 1956, die Aufnahme von Opus 18 Nr. 1 von 1958 und diejenige von Opus 18 Nr. 5 von 1962. Warum gab es denn keine jüngeren Aufnahmen von diesen Quartetten? Hatte das LaSalle-Quartett diese Stücke später nicht mehr gespielt? Diese Frage trug ich mit mir herum, bis 2003 der Glücksfall eintrat, dass das LaSalle-Quartett sich entschied, sein gesamtes Archiv der Paul Sacher Stiftung in Basel anzuvertrauen: sozusagen direkt vor meiner Haustür. Plötzlich war das gesamte Repertoire des LaSalle-Quartetts auf 236 CDs mit Live-Aufnahmen aus Cincinnati verfügbar. Außerdem gab es 18 Alben mit sämtlichen Konzert- und Tourneeprogrammen sowie Zeitungsberichten und Rezensionen: die sogenannten „Scrapbooks“, eine Art Tagebuch, das Evi Levin mit eiserner Disziplin während der ganzen Karriere des LaSalle-Quartetts geführt hat. In dieses Universum, denn als ein solches entpuppte sich die Sammlung, bin ich in den nachfolgenden Jahren eingetaucht. Ein Geflecht von Zusammenhängen und Beziehungen offenbarte sich in Umrissen, sodass ich immer stärker das Bedürfnis spürte, Walter Levin um Präzisierungen und Klärungen zu

bitten. So kamen unsere Gespräche zustande, zuerst noch etwas unstrukturiert und spontan, dann immer gezielter, wobei die Antworten meist zu neuen Fragen führten, sodass mit der Zeit sozusagen Schicht um Schicht eines ungemein intensiven Musikerlebens sowie einer außergewöhnlichen Quartettkarriere freigelegt wurde.

Die im vorliegenden Buch transkribierten Gespräche fanden zwischen April 2003 und Mai 2008 statt. Diese lange Zeitspanne war eine Folge des äußerst gedrängten Terminkalenders von Walter Levin. Sie fanden in der Küche der kleinen, mit Büchern, CDs und Partituren überfüllten Dachwohnung von Walter und Evi Levin in Basel statt. Nach dem Abendbrot wurde das Geschirr abgeräumt und das Mikrofon aufgestellt. Unermüdlich und aus einem quasi unfehlbaren Gedächtnis beantwortete Walter Levin meine Fragen bereitwillig und ausführlich, unterstützt von seiner Frau.

Es ist eine besondere Gabe von Walter und Evi Levin, Kontakte zu knüpfen und auch über Jahrzehnte zu pflegen. So ist ein riesiges, für den Außenstehenden schier unüberblickbares Netzwerk von persönlichen Beziehungen entstanden, das in wenigen Gesprächen unmöglich nachgezeichnet werden kann. Diejenigen Leser, die Walter und Evi Levin schon seit langen Jahren gut kennen, werden unweigerlich vielerlei Lücken entdecken. Die hier dokumentierten Gespräche sind aber keine Memoiren und erheben denn auch keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit, denn sie sind aus einem besonderen Blickwinkel heraus entstanden. Mein Anliegen war es, die verschiedenen Einflüsse festzuhalten, die die einzelnen Mitglieder des LaSalle-Quartetts und insbesondere Walter Levin geprägt haben, und welche die Voraussetzung bilden für die einzigartigen Fähigkeiten und die einmalige Karriere dieses Ensembles. Ebenso wichtig schienen mir die zahlreichen und manchmal unglaublichen Fügungen und Wendepunkte, die den Werdegang Walter Levins und des LaSalle-Quartetts entscheidend geprägt haben und die meist in Verbindung mit Personen standen, die im entscheidenden Moment ihren Weg kreuzten. Und – meine ursprüngliche Frage – mich interessierte, wie sich das Repertoire chronologisch und inhaltlich entwickelt hatte.

Die ersten sieben Kapitel dieses Buches sind biografisch-geschichtlicher Natur und gehen auf die einzelnen Quartettmitglieder ein, schildern Walter Levins Werdegang, die Entwicklung und Arbeitsweise des LaSalle-Quartetts, seine Zusammenarbeit mit Schallplattenfirmen und Lehrtätigkeit seiner Mitglieder, die für sie von entscheidender Bedeutung war. Die Kapitel 8 bis 12 behandeln die Komponisten im Repertoire des LaSalle-Quartetts und ihre Werke und zeigen auf, wie und warum sich dieses Repertoire schrittweise so aufgebaut hat, wie wir es kennen. Kapitel 13 schließlich geht auf spezifische Interpretationsprobleme ein, die mir beim Anhören der vielen Aufnahmen aufgefallen sind, und deren Diskussion für die Denkweise von Walter Levin und des LaSalle-Quartetts wie auch in allgemeiner Hinsicht aufschlussreich ist. Zur Illustration des Geschriebenen sind einige Beispiele auf der mp3-CD-Beilage zu hören.

Ein Aspekt, der bei der Transkription der Gespräche zu meinem Bedauern nicht übertragen werden kann, ist der äußerst expressive Sprachduktus von Walter Levin, der bei einem so ausdrucksstarken Musiker nicht weiter erstaunt. Man hätte den Text mit Vortragsbezeichnungen versehen müssen, so wie Arnold Schönberg es für seine eigenen Vorträge getan hat. Damit der Leser aber einen Eindruck von Walter Levins Originalton bekommen kann, wurden einige wenige, besonders typische Gesprächspassagen auf die beigelegte mp3-CD übertragen.

Dank

Zuallererst bin ich Walter und Evi Levin zutiefst dankbar für ihre großzügige Gastfreundschaft und die mir und meiner Frau entgegengebrachte Warmherzigkeit während all der Jahre sowie für ihre Geduld und Bereitschaft, in vielen Stunden meine Fragen zu beantworten. Wir verdanken ihnen eine ungeahnte kulturelle Horizonterweiterung und eine Lehre in unerschütterlicher Lebensfreude.

Mein ganz besonderer Dank gilt Dr. Felix Meyer, dem Direktor der Paul Sacher Stiftung, der dieses Projekt von Anfang an mit großem Wohlwollen begleitet und unterstützt hat. Die Entstehung des vorliegenden Buches wäre nicht möglich gewesen ohne die Paul Sacher Stiftung in Basel, die mir während ungezählter Arbeitssitzungen uneingeschränkter Zugang zur Sammlung des LaSalle-Quartetts gewährt hat. Frau Henrike Hoffmann danke ich für ihre freundliche und kompetente Betreuung. Zu besonderem Dank bin ich der Paul Sacher Stiftung für die großzügige finanzielle Unterstützung der vorliegenden Veröffentlichung verpflichtet.

Professor Volker Scherliess, Musikhochschule Lübeck, hat mir sehr freundlich die Erlaubnis erteilt, ein Podiumsgespräch an der Musikhochschule Basel als Grundlage für den Abschnitt über Walter Levins Berliner Jugendjahre zu verwenden. Dafür bin ich ihm besonderen Dank schuldig.

Sehr dankbar bin ich Dr. Werner Grünzweig, dem Leiter des Musikarchivs der Akademie der Künste zu Berlin, für seine spontane Bereitschaft, das Nachwort zu diesem Buch zu verfassen. Als langjährigen Kenner des LaSalle-Quartetts und Gesprächspartner von Walter Levin in der Sendung „Walter Levin und das LaSalle-Quartett“, die 2009 in 26 Folgen auf Deutschlandradio Kultur ausgestrahlt wurde, war Dr. Grünzweig sozusagen der prädestinierte Autor für das Nachwort.

Gedankt sei an dieser Stelle auch Bálint András Varga für seine Angaben zum Komponisten László Kalmár.

Mein Dank gilt weiter Malgorzata Albinska-Frank, die das Material für die CD-Beilage mit der ihr eigenen Leidenschaft aufbereitet hat.

Günther Pichler, dem Primarius des Alban-Berg-Quartetts, danke ich für sein wunderbares Foto von Walter Levin mit Küchentuch und Telefon während der sprichwörtlichen Arbeitsferien in Flims.

Schließlich danke ich dem Verleger, der sich spontan für das Manuskript begeistert hat sowie dem Verlag edition text + kritik für die Betreuung des Manuskripts und für die Berücksichtigung mancher meiner Sonderwünsche.

Von ganzem Herzen danke ich meiner Frau Christiane, die bei allen Gesprächen mit Walter Levin dabei war: Zusammen haben wir die von Walter Levin angeregte Entdeckungsreise in der Welt der Musik und ihrer Interpretation unternommen. Ohne ihre unbeeirrte Unterstützung während all der Jahre wäre die Realisierung des vorliegenden Buches nicht möglich gewesen.

1

Walter Levins Jugend- und Ausbildungsjahre

1.1 Berlin

VOLKER SCHERLIESS¹:

Könnten Sie uns zum Anfang bitte etwas über den Ursprung Ihrer Familie sagen?

WALTER LEVIN:

Meine Familie stammt aus zwei völlig verschiedenen Gegenden Deutschlands. Die Familie meines Vaters stammt aus Schleswig-Holstein, mein Vater und seine Geschwister sprachen auch noch Mecklenburger Platt, was ich leider nicht kann. Mein Vater, Alfred Levin², ist in Lübeck geboren, keine 300 Meter von der Adresse der heutigen Musikhochschule, wo ich von 1988 bis 2008 regelmäßig unterrichtete. Die Geburtsstadt meines Vaters habe ich als Kind nie mit ihm besucht. Ich habe sie erst in den Jahren, in denen ich in Lübeck unterrichtete, kennengelernt. Es ist ein eigentümliches Gefühl: Jedesmal wenn ich zur Musikhochschule ging, musste ich daran denken, dass das Orte sind, wo mein Vater als Kind gespielt hat, denn die ganze Stadt hat sich ja trotz des Krieges in ihren Grundstrukturen kaum verändert. Lübeck ist mir also von Seiten meiner Familie ein beziehungsvoller Ort. Meine Großeltern zogen dann 1907 nach Berlin, als mein Vater 14 war.

Meine Mutter, Erna Levin geborene Zivi³, stammt aus dem Rheinland, sie ist in Düsseldorf geboren und hat in Köln an der Hochschule Musik studiert. Mein Großvater mütterlicherseits, der selbst Gesang und Komposition studiert hatte, wurde Oberkantor in der Synagoge in Elberfeld. Dort habe ich bei meinen Großeltern viele Ferien verbracht und habe so die Atmosphäre einer jüdischen Gemeinde in einer kleineren deutschen Stadt kennengelernt zu einer Zeit, als es noch nicht lebensgefährlich war, dort zu leben und zu arbeiten.

Mein Vater hatte sich vorgenommen, eine Frau zu heiraten, die Musik macht. Er selbst hatte eine Kaufmannslehre absolviert, aber er war ein ungeheuer Musik liebender Mensch und wollte unbedingt eine Frau haben, die professionell oder im Hause musiziert. Das war jedenfalls das Hauptkriterium. Und er hat sie tatsächlich gefunden, als sie noch in Köln Musik studierte. Meine Mutter war eine vorzügliche Musikerin, Organistin und Pianistin, sie konnte jedes Stück vom Blatt spielen, konnte auch wunderbar improvisieren und nach dem Gehör Opernarien und Lieder begleiten. Ich bin also in Berlin in einem Haus geboren, in dem Musik immer präsent war. Ich war mir aber damals überhaupt nicht bewusst, dass es gar nicht selbstverständlich war, dass bei uns zu Hause ständig Kammermusik gespielt wurde: Klavierquartett und Klavierquintett, Trio und auch Streichquartett, besonders Streichquartett war sehr beliebt. Die Freunde meiner Eltern waren sehr gute Amateure, die diese Literatur sehr gut spielten. Und ich saß da als kleines Kind und habe zugehört, auch

¹ Der Abschnitt über die Jugendjahre in Berlin basiert größtenteils auf einem Podiumsgespräch, das Volker Scherliess am 8. Dezember 2004 an der Musikhochschule Basel mit Walter Levin anlässlich dessen 80. Geburtstag (6.12.) führte. Wir danken Volker Scherliess für seine freundliche Genehmigung, Teile dieses Gesprächs zu verwenden. Volker Scherliess (*26.3.1945) studierte Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie in Hamburg. Nach seiner Promotion 1971 war er 1972–76 Mitarbeiter der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, 1977–79 Assistent an der Universität Tübingen. 1979–91 wirkte er als Professor für Musikwissenschaft an der Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen. 1991 wurde er auf den neu gegründeten Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Musikhochschule Lübeck berufen.

² Alfred Levin (Lübeck 3.9.1893 – Tel Aviv 16.4.1963).

³ Erna Levin, geb. Zivi (Düsseldorf 21.6.1894 – Chur 6.8.1973).



Abb. 1: Alfred und Erna Levin, Ramat Gan (Tel Aviv), ca. 1943

wenn meine Mutter jeden Tag mehrere Stunden Klavier übte. Ich war am leichtesten zu beruhigen, wenn ich direkt unter dem Klavier auf einem kleinen Hocker saß: Da war ich still und habe zugehört. Auf diese Weise habe ich unbewusst einen großen Teil der klassischen und romantischen Klavierliteratur kennengelernt und dann auch die Kammermusikliteratur, als ich am Abend dabei bleiben durfte, wenn Kammermusik gemacht wurde. Ich kann mich tatsächlich nicht daran erinnern, die Hauptwerke der klassisch-romantischen Kammermusikliteratur nicht gekannt zu haben und hatte dafür auch ein sehr gutes Gedächtnis: Wenn jemandem das Thema eines Satzes nicht einfiel, dann fragten meine Schwestern mich und ich sang es lauthals vor. Und so kam es dann ziemlich schnell dazu, dass auch ich, als Jüngster in der Familie Levin, wie schon meine Schwestern, Klavierunterricht bekommen durfte. Ich spielte alles nach dem Gehör nach und meine Lehrerin, Marie Zweig, merkte zuerst nicht, dass ich überhaupt nicht Noten lesen konnte. Das brauchte ich auch nicht, denn die

Stücke, die meine Schwestern spielten, konnte ich alle nachspielen und tat dann so, als ob ich Noten lesen könnte. Und als ich dann ein Stück spielen musste, das ich noch nicht gehört hatte, war ich natürlich verloren und musste jetzt mühsam anfangen, Noten zu lernen. Durch diese Form von Bluff waren auch meine Lehrer in der Schule oft davon überzeugt, dass ich etwas schon konnte, was ich überhaupt nicht konnte.

VS:

Ihr erstes Instrument war also das Klavier. Wie ist dann die Geige zu Ihrem Instrument geworden?

WL:

Geige war für mich ein Wahlinstrument, obschon ich zur Geige eher durch einen eigentümlichen Zufall gekommen bin. Als mein väterlicher Großvater in Berlin seinen 70. Geburtstag feierte, lud er die gesamte Familie mit allen Enkelkindern ein. Und bei diesem Anlass schenkte er allen Enkelkindern, das heißt den Jungen, eine Geige, ich habe keine Ahnung warum. Anscheinend fand er das ein angemessenes Kinderspielzeug. Und mein Vetter Peter Hamburger, mit dem ich sehr eng befreundet war, nahm denn auch die Geige sofort auseinander, um zu sehen, was denn drin wäre. Ich habe aber gemacht, was ich mit allen Instrumenten tat, die ich geschenkt bekam. Denn ich bekam ständig Kinderinstrumente von Leuten, die gehört hatten, ich sei musikalisch. Ich hatte also eine Ziehharmonika, eine Mundharmonika, eine Trommel, eine Trompete, ein Kindersaxophon und habe all die Instrumente einfach auf eigene Faust gelernt. So fing ich also auch an, diese

Violine so gut ich konnte zu spielen. Bei den Kammermusikabenden bei uns zu Hause hatte ich ja gesehen wie man das machte. Es ging auch ganz gut, nach dem Gehör einfache Stücke zu spielen, und meine Schwestern animierten mich, dass wir doch jetzt Trio spielen könnten. Ich hatte nur eines nicht richtig gesehen, nämlich dass man mit der linken Hand auf der Geige mehrere Finger benutzen kann. Ich spielte alles mit einem einzigen Finger und entwickelte also eine geradezu sensationelle Lagenwechseltechnik, ohne allzu viele Glissandi zu machen, denn heute sind Portamenti ja Tabu. So habe ich angefangen, Geige zu spielen. Dann spielte ich mit meiner Schwester zum Geburtstag meiner Mutter ein kleines Rondo von Beethoven vor. Sie war davon zwar sehr angetan, aber auch völlig entsetzt, wie ich mir das selbst völlig falsch beigebracht hatte, und entschied, dass ich sofort Geigenunterricht bekommen müsse, da ich sonst völlig verdorben würde. So bekam ich einen



Abb. 2: Walter Levin, Berlin ca. 1936



Abb. 3: Walter Levin mit seinen Schwestern Eva und Friedelore, Dahlem ca. 1936

wunderbaren Geigenlehrer, Jürgen Ronis, einen Flesch-Schüler, mit dem ich sehr schnell Fortschritte machte. Bei ihm habe ich Geigenunterricht gehabt, bis wir ausgewandert sind. Das war wunderbar für mich. Ich fand die Geige immer ziemlich leicht zu spielen, eigentlich leichter als Klavier. Jetzt spielte ich also zwei Instrumente und konnte daher bald auch bei der häuslichen Kammermusik mitmachen. Das war natürlich richtungsweisend, denn die Geiger und Bratscher, die bei uns zu Hause mitspielten, hatten einen sehr guten Geschmack und spielten zum Beispiel nicht nur die „berühmten“ Haydn-Quartette mit den Namen, sondern auch einige seiner 68 Quartette, die niemand je spielt. Da durfte ich manchmal zweite Geige mitspielen und habe dadurch gemerkt, wie reichhaltig die Quartettliteratur ist. Und dieses Interesse hat sich rasch so weit verstärkt, dass ich mit 13 Jahren zu meiner Einsegnung von meinen Eltern ein einziges Geschenk bekam, das es aber in sich hatte, und zwar die gesamte klassisch-romantische und impressionistische, bis zur Moderne gehende Quartettliteratur in Stimmen als Notenbibliothek. Das war ein ungeheures Geschenk, das ich heute noch als Grundlage meiner Notensammlung besitze. Es enthielt die Streichquartette angefangen von der Frühklassik über Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Schumann, Reger, auch das Bruckner-Quintett war dabei, aber auch, und das bewundere ich bis heute, das erste und zweite Quartett von Schönberg. Ich habe keine Ahnung, wieso meine Mutter auf diese Idee gekommen ist, denn sie war keine Liebhaberin von Schönbergs Musik. Sie kannte etwas von Alban Berg und meine Eltern waren in der Premiere von *Wozzeck* gewesen. Ich nehme es ihnen übrigens bis heute ein bisschen übel, dass sie mich nicht mitgenommen haben, aber ich war eben erst ein Jahr alt und sie hielten das wohl für zu früh. Aber diese Notensammlung war ein unglaublich weitsichtiges und wichtiges Geschenk, vielleicht das schönste, das ich in meinem ganzen Leben bekommen habe. Es ist für mich auch heute noch ungeheuer eindrucksvoll, wie man voraussehen kann, was einen 13-, 14-Jährigen für sein Leben interessieren wird. Und diese Noten haben mich außerordentlich angeregt, diese Literatur so schnell wie möglich durch Selberspielen kennenzulernen. Zudem hat mir mein Großvater mütterlicherseits zu meiner Einsegnung eine sehr hübsche Geige geschenkt: eine Pfretzschner-Geige. Das war die erste relativ anständige Geige, die ich besaß.⁴ Die hat mich noch bis nach Amerika begleitet.

VS:

Könnten Sie uns etwas über Ihre Schulzeit und Ihre musikalische Ausbildung in Berlin erzählen?

WL:

Ab Frühjahr 1931 ging ich in Lankwitz, im Vorort von Berlin, in dem ich geboren bin, zuerst auf eine deutsche Volksschule. Die Schule gibt es heute noch, das Gebäude ist unzerstört und ich habe es vor einigen Jahren besucht. Der Schulweg kam mir als Kind unglaublich lang und abenteuerlich vor. Man musste einige große Straßen überqueren, es war eine ganze Weltreise. Vor drei, vier Jahren bin ich diesen selben Weg gegangen und es ist sozusagen um die Ecke: Erstaunlich, was für Eindrücke man hat, wenn man ein Kind ist. Eigentlich war es sehr erfreulich in dieser Schule: Ich hatte eine sehr angenehme Klassen-

⁴ Es handelt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit um eine Geige von Hermann Richard Pfretzschner (1857–1921), der vor allem als Bogenbauer bekannt war.

lehrerin, Frau Hermsen, und fand den Unterricht auch sehr anregend. Mit meinen Mitschülern hatte ich aber relativ wenig zu tun. Dann kam 1933, da war ich inzwischen in der dritten Klasse, und jetzt fing plötzlich etwas an, worauf ich überhaupt nicht vorbereitet war. Ich wurde auf dem Schulhof von einigen Klassenkameraden plötzlich angepöbelt und angepöbelt und mit Schimpfworten belegt, mit denen ich überhaupt nichts anzufangen wusste. Besonders nicht von Klassenkameraden, von denen ich eigentlich immer gedacht hatte, wir seien doch irgendwie befreundet: Man war immerhin zivil miteinander. Jetzt war da plötzlich eine Feindseligkeit, die, so schien mir, durch nichts provoziert worden war. Es ist nicht angenehm, wenn man plötzlich von einem Klassenkameraden als „dreckiger Judenbengel“ bezeichnet wird. Das kam ganz klar aus dem Vokabular des Elternhauses, wie immer, oder aus dessen Umgebung. Damals waren das Schimpfworte, die in jeder Nazi-Zeitung standen, und „Der Angriff“ und „Der Stürmer“ waren zwei üble Hetzblätter, die an öffentlichen Kästen für alle Welt zum Lesen ausgestellt waren, und das Vokabular wurde natürlich von Kindern unkritisch übernommen. Meine Reaktion darauf war eine aggressive: Ich habe diesem Jungen einen Faustschlag ins Gesicht versetzt und ihm dabei einen Zahn ausgeschlagen. Dieser Schlag saß! Daraufhin wurde ich zur Rede gestellt, was mir denn einfiel, einen anderen zu schlagen. Ich sagte: „Ich lasse mich von niemandem so bezeichnen, wie er mich bezeichnet hat.“ Und der Aufsicht habende Lehrer sagte zu meinem Mitschüler: „Hast Du das wirklich gesagt?“ „Sicher, es stimmt doch!“ Das war das erste wirkliche Erlebnis dieser Art am eigenen Leib, an das ich mich erinnern kann. Es gab dann noch einige weitere, weniger direkte Erlebnisse, aber immerhin, man wird hellhörig. Meine Eltern haben dann sehr schnell entschieden, dass man einen Neunjährigen nicht mehr auf eine solche Schule gehen lassen könne, und haben mich auf eine private Schule des jüdischen Schulvereins eingeschult, die Theodor-Herzl-Schule am Kaiserdamm, direkt hinter dem Funkhaus an der Masurenallee. Da bin ich von 1934 bis 1938 weiter in die Schule gegangen: eine zionistische Schule, die die Schüler auf ihre Auswanderung nach Palästina vorbereitete. Man hatte täglichen Hebräischunterricht, sodass man die zukünftige Landessprache lernen konnte.

In dieser Theodor-Herzl-Schule bekam ich nun einen wirklich erstaunlich interessanten, fesselnden Unterricht, der mich auch wieder fürs Leben geprägt hat. Es gab nämlich zeitbedingt wunderbare Lehrer, und ich begann, Dinge zu lieben, von denen ich vorher überhaupt keine Ahnung hatte, oder die ich einfach als langweilig empfand. Sie wurden in einer Art und Weise vermittelt, die man heute in einem modernen Schulsystem als selbstverständlich empfindet, aber damals war das neu für mich. Wie ich erst später herausfand, waren die Lehrer nämlich zum großen Teil Universitätsprofessoren, die durch die Nazis ihres Amtes enthoben worden waren und jetzt auf ein Visum warteten, um auswandern zu können. Das dauerte oft sehr lange, sodass sie inzwischen eine Stelle als Schullehrer annahmen. Besondere Erinnerungen habe ich an unseren Musiklehrer. Als er das erste Mal in unsere Klasse kam, sagte er zu uns: „Ich bin Euer neuer Musiklehrer und ich schlage Euch Folgendes vor: Ich werde jetzt denjenigen, die sich interessieren, Opern vorspielen und wir werden uns darüber unterhalten. Aber die, die sich dafür nicht interessieren, schlage ich vor, sollen in den Hof gehen, zwei Mannschaften bilden und während der Stunde Fußball spielen. Aber ihr müsst leise sein, denn es ist natürlich verboten. Wenn das herauskommt, fliegen wir alle aus der Schule raus.“ Etwa 80 Prozent der Schüler gingen Fußball spielen. Aber die, die zurückblieben, bekamen nun einen unglaublichen Unterricht. Dieser Mann „setzte sich ans



Abb. 4: Theodor-Herzl-Schule am Kaiserdamm, Berlin

Klavier mit krächzender Stimme“ und sang uns Opern vor, begleitete sich am Klavier und sprach dazu. In der neueren Literatur gibt es eine Figur, die dem sehr ähnlich ist, nämlich Wendell Kretzschmar im *Doktor Faustus* von Thomas Mann: Der macht das auch und Adrian Leverkühn, der junge Komponist, lernt bei diesem Mann sehr viel. Und auch wir haben ungeheuer viel gelernt, das war ein faszinierender Unterricht. Und von Musik, dachte ich, verstehe ich schon einiges, aber eigentlich verstand ich davon gar nichts, wie ich jetzt merkte. Das war Willi Apel⁵, wie ich erst viel später herausfand: Solche Leute hatte man da als Lehrer, während sie darauf warteten auszuwandern. Und das war ähnlich in der Physik, in der Mathematik, im Malunterricht und im Werkunterricht: Es war eine herrliche Schule. Wir haben zum Beispiel ein ganzes Jahr als Projekt gehabt, den Urfaust zu lernen, zu studieren und aufzuführen, das Puppentheater dafür selbst zu bauen und die Puppengestalten selbst zu kleben. Ein fabelhafter Unterricht! Das war die Jüdische Schule in Berlin, sodass meine Schulerfahrung eine außerordentlich positive war.

VS:

Das war also schon in der Nazi-Zeit: Wie haben Sie diese Zeit als Kind in Berlin erlebt?

WL:

Das Erleben einer Zeit, in der man lebt, ist etwas ganz Anderes als der Rückblick aus der Sicht des Wissens, was in dieser Zeit wirklich geschah oder sich anbahnte. Man projiziert das rückblickend vielleicht manchmal etwas zu stark auf das eigene Erleben. Man erlebt ja

⁵ Zu Willi Apel siehe auch Kapitel 3, „Geschichte des LaSalle-Quartetts“.

sein Leben, indem man es lebt, nicht so bewusst, ich jedenfalls nicht. Ich habe immer das getan, was mich interessierte. Ich musste morgens zur Schule gehen und als ich zurück nach Hause kam, machte ich so schnell wie möglich meine Schularbeiten, damit ich gleich an die Geige oder ans Klavier konnte und abends gelegentlich mit meiner Mutter oder mit meinen Eltern in ein Konzert gehen konnte oder in die Oper, was mir noch wichtiger war. Aber jetzt rückblickend muss ich mich fragen, wie das eigentlich möglich war: Wie konnte man in einer Zeit relativ normal aufwachsen, in der die Nazis an die Macht kamen? Ich bin in Berlin ja auch noch einige Jahre in der Weimarer Republik zur Schule gegangen. Und das war natürlich in Berlin eine unglaubliche, kulturelle Glanzzeit: Es gab bis Anfang der 1930er Jahre die drei Opernhäuser: die Staatsoper, das Deutsche Opernhaus und die berühmte Kroll-Oper. Es gab mehrere Symphonieorchester, nicht das schlechteste davon die Berliner Philharmoniker, und viele Kammermusik- und Solistenkonzerte. Ich erinnere mich an einen Sonatenzyklus von Georg Kulenkampff mit Edwin Fischer, dem Schweizer Pianisten, und Quartette kamen aus aller Herren Ländern nach Berlin. Und wann immer ein Quartett kam, nahm meine Mutter mich mit ins Konzert. So habe ich schon damals sehr gute Quartettkonzerte gehört. Dann durfte ich 1935 zum ersten Mal in die Staatsoper mitgehen und das war ein Riesenerlebnis: Von da an entwickelte ich mich zum leidenschaftlichen Opernliebhaber. Oktober 1938 ist die letzte Aufführung gewesen, die ich in Berlin gehört habe. Das war schon gefährlich, denn als Jude durfte man eigentlich nicht mehr in die deutschen Theater gehen.

Denn ab 1933 änderte sich etwas, das mir heute bewusst ist, aber damals nicht so zu Bewusstsein kam. Und zwar änderte sich die Beteiligung von Künstlern im öffentlichen Konzertleben: Plötzlich verschwanden einige der wichtigsten und größten Künstler Europas und Amerikas von der Bildfläche: Juden durften in Deutschland plötzlich nicht mehr am öffentlichen Konzertleben teilnehmen oder spielen. Sie durften auch in der Oper nicht mehr singen, und einige der ganz großen und auch sehr beliebten Sänger, der Bassist Alexander Kipnis zum Beispiel, durften nicht mehr in der Staatsoper auftreten und verschwanden. Auch einigen Dirigenten wurde verboten, ihren Beruf weiterhin in Deutschland auszuüben. Nun kannte ich diese Leute zum Teil nicht, und es gab ja weiterhin berühmte und namhafte Künstler, die in Deutschland spielten, eben Nicht-Juden, sodass ich diesen Bruch, der ziemlich plötzlich und radikal war, als Kind nicht sonderlich bemerkte. Später ist mir das sehr zu Bewusstsein gekommen. Ich denke oft darüber nach, wie es möglich ist, dass man eine Zeit erlebt, in der das eigene Leben zusehends im wahrsten Sinne des Wortes bedroht wird, ohne daraus wirklich die Konsequenzen zu ziehen. Warum sind meine Eltern zum Beispiel bis Ende 1938, nach der „Kristallnacht“ vom 9. auf den 10. November, also bis einige Monate vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, in Deutschland geblieben? Die Zeichen an der Wand waren klar, und trotzdem konnten sich einige Menschen nicht trennen. Und das hat sehr, sehr vielen das Leben gekostet. Das wissen wir heute. Damals war das wohl auch meinem Vater nicht so bewusst, obschon seine ganze Familie 1933 sofort nach Palästina ausgewandert ist und ihn bedrängt hat, dasselbe zu tun. Auch er konnte sich wohl nicht trennen. Als wir dann endlich vom englischen Konsulat, denn Palästina war ja britisches Mandatsgebiet, das Emigrationsvisum bekommen haben, wurden uns vom Polizeipräsidium ohne Angabe von Gründen im letzten Moment die Pässe verweigert. Jemand fand daraufhin die Adresse eines Anwaltes heraus, der anscheinend Rat wusste. Dort wurde meinen Eltern erklärt, dass sie eine ziemlich große Summe, die sogenannte „Reichsfluchtsteuer“, auf ein Konto einzahlen mussten, dann

würde der Emigration nichts mehr im Wege stehen.⁶ Es stellte sich später heraus, dass dieses Geld für das private Konto des damaligen Polizeipräsidenten von Berlin war, Heinrich Graf von Helldorf. Als das Geld eingezahlt worden war, ging die Auswanderung plötzlich sehr schnell. Wir bekamen einen Anruf vom Polizeipräsidium, die Pässe wurden uns ausgehändigt, und jetzt wurde sozusagen unter der Oberaufsicht der Berliner Polizei die Ausreise organisiert. Meine letzte Erinnerung an Deutschland vor dem Krieg ist die Abfahrt von der Cäcilienallee Nr. 47 in Dahlem zum Bahnhof Zoo, Dezember 1938.

1.2 Prägende musikalische Jugendeinflüsse

1.2.1 Yehudi Menuhin, Jascha Heifetz und Carl Flesch

ROBERT SPRUYTENBURG:

Sie haben vorhin den Anfang der 1930er Jahre in Berlin als kulturelle Glanzzeit erwähnt. Können Sie sich noch an das erste Konzert erinnern, in das Ihre Eltern Sie mitgenommen haben?

WL:

Ganz sicher, denn das hat mich entscheidend geprägt. Mein erstes Konzert war eine Generalprobe des Berliner Philharmonischen Orchesters unter Bruno Walter im Jahre 1932 mit dem Solisten Yehudi Menuhin. Er spielte in diesem Konzert zwei Werke: das Violinkonzert von Mendelssohn, und ein Mozart-Konzert, und dieses war es, was es mir angetan hat. Es handelte sich um das D-Dur-Konzert Nr. 7 KV 271a, das kaum jemand kennt, denn es gibt offiziell nur fünf Violinkonzerte von Mozart, dann gibt es ein gefälschtes Nr. 6. Auch Nr. 7 ist heute noch in seiner Authentizität umstritten, denn man hat davon keine Originalpartitur. Es ist virtuoser als die anderen fünf Konzerte, die Geigenstimme könnte bearbeitet worden sein, aber es ist so unverkennbar Mozart und für mich immer ein faszinierendes und hinreißendes Konzert geblieben, das ich selbst später auch gespielt habe. Und diese Aufführung durch Menuhin war und blieb für mich das größte Erlebnis für viele Jahre. Der rhythmische Elan von Menuhins Spiel zu dieser Zeit in einem klassischen Werk ist unvergleichlich. Er hat das Stück mit einer ungeheuren Spritzigkeit im Rhythmischen gespielt und dabei mit einer klanglichen Schönheit, Intensität und Gesanglichkeit, die nie sentimental wird. Gut, er macht gewisse Portamenti, die heute kein Mensch mehr wagen würde, aber er macht sie sehr geschmackvoll. Es ist gesangliches, auch rhetorisches Geigenspiel der besten Art, und es hat Humor. Es hat alle Eigenschaften des „sprechenden“ Mozart-Stils, die sehr selten zu hören sind. Eine solche Aufführung gibt es äußerst selten.

Nachdem ich meiner Klavierlehrerin, Marie Zweig, von meiner großen Begeisterung vom jungen Yehudi Menuhin berichtet hatte und dass ich mir Platten mit seinen Aufnahmen gekauft hätte, fragte sie: „Hast Du schon mal Jascha Heifetz gehört?“ Ich muss ehrlich gestehen, zu dem Zeitpunkt, etwa 1933, hatte ich noch nicht einmal den Namen gehört, ge-

⁶ Walter Levin untertreibt: Die Familie büßte ihr gesamtes Barvermögen ein.

schweige denn eine Aufführung von Jascha Heifetz, denn es war schon die Nazi-Zeit und es gab keine wirklich international großen Geiger mehr, die in Deutschland spielten. Ich ging also ins Plattengeschäft und fragte nach Aufnahmen mit Heifetz. Sie hatten das fünfte Mozart-Konzert in einer Einspielung mit dem London Symphony Orchestra unter Sir Malcolm Sargent, die ich mir gleich habe vorspielen lassen und das war für mich eine absolute Erleuchtung. Ein Geigenspiel in dieser Art hatte ich noch nicht gehört. Menuhins Geigenspiel war lyrisch und klanglich von einer anderen Art, unglaublich auch von einem so jungen Geiger. Aber Heifetz hatte noch dazu eine Komponente des Rhythmischen, des Elans, des Springenden, eine Klarheit in der Tongebung und dabei jeder Ton schön klingend, auch die kürzesten, und eben im Tempo unnachgiebig, er machte keine unnötigen Ritardandi und spielte diese Musik in wirklich klassisch reinsten Weise. Das war für mich genauso richtungsweisend wie mein Erlebnis mit Yehudi Menuhin und etwas später mit Arturo Toscanini.

RS:

Hatten Sie später Gelegenheit, Heifetz persönlich kennenzulernen?

WL:

Nein, aber ich habe ihn sehr viel spielen gehört. Einmal habe ich eine erstaunliche Erfahrung mit ihm gemacht. Als ich in New York bei Ivan Galamian studierte, spielte Jascha Heifetz mit dem New Yorker Philharmonischen Orchester das Brahms-Konzert, zu dem ich mit ein paar Kollegen aus Galamians Sommerschule in Meadowmount in Upstate New York angereist war. Wir wollten vor dem Konzert ins Künstlerzimmer gehen und schauten durch das kleine Fenster hinein und Heifetz übte, und zwar übte er wie ein Student Tonleitern, zuerst Einzeltöne, dann in Terzen, dann Arpeggien, sozusagen das Fleisch-Skalensystem: Da übte also der größte Techniker seiner Zeit vor dem Brahms-Konzert wie ein junger Schüler grundlegende technische Übungen. Das war ungeheuer eindrucksvoll, denn wir dachten, die großen Solisten brauchten überhaupt nicht mehr zu üben. Heifetz hat aber immer geübt, jeden Tag, und zwar gründlichst, das heißt angefangen mit allgemeiner Technik, dann die Stücke zuerst im langsamen Tempo, dann Intonation: so wie man eben üben soll. Da konnte man sich ein Beispiel daran nehmen. Wir sind dann nicht ins Künstlerzimmer gegangen, wir hätten es nicht gewagt ihn zu stören.

RS:

Konnten Sie in Berlin nach 1933 noch weiterhin in die öffentlichen Konzerte gehen?

WL:

Ja, denn ich habe mich damals um die Verbote der Nazis wenig gekümmert. Zudem gab es die vom Kulturbund veranstaltenden Konzerte.⁷ So wie im Juli 1933 der Kulturbund Deutscher Juden gegründet wurde, waren meine Eltern dort Mitglieder und nahmen mich sehr früh zu Konzerten mit. Meine erste *Eroica* habe ich mit dem Kulturbund-Symphonieorchester unter Hans Wilhelm Steinberg gehört, der für Arturo Toscanini das Palästina-Orchester vorbereitet und später in Amerika das Pittsburgh-Orchester dirigiert hat: einer der

⁷ Zum Kulturbund Deutscher Juden siehe Kapitel 2 „Die Mitglieder des LaSalle-Quartetts“.

ganz großen Dirigenten.⁸ Im Kulturbund habe ich viele Konzerte gehört, auch Solo-Abende wie man sie heute kaum noch kennt: Ein für mich prägendes Erlebnis war ein Solo-Recital von Carl Flesch, dem berühmten Geiger und Lehrer an der Hochschule in Berlin. Carl Flesch war 1934 nach England emigriert und kam nach Berlin zurück, um ausschließlich für Kulturbund-Mitglieder ein Recital zu geben. Es gibt leider nur wenige Aufnahmen mit Carl Flesch, aber diese Dokumente sind einzigartig und man sollte sie sich des Öfteren anhören. Sie dokumentieren in Reinkultur einen gesanglichen Stil des Violinspiels ohne jede Sentimentalität, der leider verloren gegangen ist. Flesch verwendet das heute bei den Geigenlehrern und jungen Geigern so verpönte Portamento, das heißt das gesangliche Verbinden zweier Töne, sowie das Rubato, die sprachähnliche Freiheit des Rhythmus. Mir ist diese Art des Geigenspiels schon seit sehr früh vertraut, weil mein erster Geigenlehrer, Jürgen Ronis, ein Flesch-Schüler war. Es ist mir rätselhaft, wie sich der Stil des Violinspiels im Verlaufe von wenigen Jahrzehnten so radikal verändern konnte. Wenn ich einem jungen Studenten heute einen Fingersatz suggeriere, der zwei Töne lyrisch verbindet, schaut er mich verdutzt an und sagt: „Wollen Sie etwa, dass ich ein Portamento mache und die beiden Töne mit einem Glissando verbinde?“ „Selbstverständlich! Das ist Gesangsart, und die Geige ist ein Gesangsinstrument!“ „Aber Herr Levin, das macht man heute nicht mehr!“ Ich muss immer wieder feststellen, dass junge Instrumentalisten häufig mit der Gesangsmusik völlig unvertraut sind. Heute kümmern sich die Instrumentalisten in ihrer Ausbildung leider meist nur um ihr eigenes Instrument und nicht um die Musikkultur im Allgemeinen. Geiger gehen nicht in „Gesangsunternehmungen“, sie kennen oft keine Opernliteratur, und Cellisten kennen keine Lieder. Die Liedliteratur von Schubert, Schumann und Brahms ist der jungen Instrumentalisten-Generation weitgehend unbekannt, daher kennen sie auch keine Sänger und hören nicht, wie gesungen wird. Gesangsstil ist ihnen deshalb fremd, und sie verstehen nicht, dass das essenziell zum Geigenspiel gehört. Als Streicher sollte man sich deswegen unbedingt Sänger und die Gesangsmusik anhören, denn dort kommen die Streichinstrumente her: Es sind Gesangsinstrumente.

1.2.2 Oper und Gesang

RS:

Solange wir Sie kennen, haben Sie sich immer begeistert über die Oper geäußert. Wann hat denn Ihre Leidenschaft für die Oper angefangen?

⁸ Hans Wilhelm Steinberg (William Steinberg, Köln 1.8.1899 – New York City 16.5.1978) studierte bei Hermann Abendroth am Kölner Konservatorium Orchesterleitung und wurde 1924 Assistent von Otto Klemperer an der Kölner Oper. 1925–29 war er musikalischer Leiter des Deutschen Landestheaters Prag, 1929–33 an der Frankfurter Oper, wo er u. a. die Uraufführung von Arnold Schönbergs *Von Heute auf Morgen* dirigierte. Ab 1933 musste er seine Auftritte auf Konzerte für den Kulturbund beschränken und emigrierte 1936 nach Palästina. Gemeinsam mit Bronislaw Huberman gründete er 1936 das Palästina-Orchester, dessen erster Chefdirigent er zwei Jahre lang war. 1938 holte ihn Arturo Toscanini in die USA, wo er zunächst stellvertretender Dirigent des NBC-Orchesters wurde. 1952–76 leitete er das Pittsburgh Symphony Orchestra und 1969–72 das Boston Symphony Orchestra.

WL:

Ich habe mich schon sehr früh für Gesangsmusik interessiert und war schon als Kind ein Opernarr. Meine Eltern hatten eine große Plattensammlung mit Operausschnitten und die habe ich mir immer wieder angehört, stundenlang. Die erste Oper, die ich gehört habe, war schon 1935, nämlich *Samson und Dalila* von Camille Saint-Saëns in einer Veranstaltung des Kulturbundes. Diese Veranstaltungen waren damals auf einem ungeheuer hohen Niveau, denn es gab hervorragende Künstler, die alle in ihren Opernhäusern in Deutschland nicht mehr singen durften, weil sie Juden waren. Etwas später, 1936, bin ich für eine *Carmen*-Vorstellung in die Staatsoper gegangen. Der Dirigent war Leo Blech, ein wunderbarer Kapellmeister und großer Musiker. Dusolina Giannini⁹ sang die Rolle der Carmen. Ich habe viele Opern an der Staatsoper gesehen, es war mein Lieblingsopernhaus. Besonders in Erinnerung bleibt mir eine Aufführung von Mozarts *Zauberflöte* 1937 unter Robert Heger¹⁰, denn die Königin der Nacht wurde von einer Sängerin gesungen, die zu einer meiner Lieblingsängerinnen werden sollte: Erna Berger¹¹, eine Koloratur-Sopranistin ganz außergewöhnlichen Ranges. Das war für mich ein Welterlebnis: So eine Koloratur-Sopranistin hatte ich noch nie gehört, die Mozart mit einer solchen brillanten Technik und dabei so musikalisch sang, mit einem ungeheuren rhythmischen Elan und einer Klangschönheit sondergleichen.

Wir gingen in Berlin auch oft in Gesangsveranstaltungen, in Liederrecitals. Liederabende sind heute Raritäten geworden. Ich habe damals viele Konzerte mit Heinrich Schlusnus¹² gehört, denn sein Begleiter, Sebastian Peschko¹³, war ein Freund meiner ältesten Schwester Friedelore und er kam häufig zu uns nach Dahlem ins Haus. Auf diese Weise bekamen wir Freikarten für die Konzerte von Schlusnus in der Philharmonie oder in einem der Säle, wo er Liederabende gab. Er war also einer der Sänger, deren Stimme und Art des Singens ich sehr früh kennenlernte. Er war ein sehr guter Liedersinger. Noch ein Recital, das mir sehr

⁹ Dusolina Giannini (Philadelphia 19.12.1902 – Zürich 29.6.1986) war ein dramatischer Sopran. Sie studierte zuerst mit ihrem Vater, dem Tenor Ferruccio Giannini, dann mit Marcella Sembrich in New York und machte 1925 in Hamburg ihr Debüt als Aida. 1934–36 sang sie am Salzburg Festival, u.a. Donna Anna in Mozarts *Don Giovanni* unter Bruno Walter und Alice Ford in Verdis *Falstaff* unter Arturo Toscanini. 1936–1941 sang sie an der Metropolitan Opera in New York u. a. die Partien der Aida, Donna Anna, Santuzza und Tosca. Sie trat ebenfalls in Chicago (1938–42) und San Francisco auf (1939–43). In späteren Jahren widmete sie sich dem Gesangsunterricht, vor allem in Zürich. Der Komponist Vittorio Giannini war Dusolinas Bruder und später Walter Levins Kompositionslehrer an der Juilliard School in New York.

¹⁰ Robert Heger (Straßburg 19.8.1886 – München 14.1.1978), Dirigent und Komponist, dirigierte 1911–13 an der Wiener Volksoper, 1913–20 in Nürnberg, dann an der Münchner Oper (1920–25) und der Wiener Staatsoper (1925–33). Ab 1933 dirigierte er an der Staatsoper in Berlin. Nach dem Krieg dirigierte er dort an der Städtischen Oper, bis er 1950 an die Staatsoper München zurückkehrte.

¹¹ Erna Berger (Dresden 19.10.1900 – Essen 14.6.1990) gehörte zu den bedeutendsten deutschen Sopranistinnen des 20. Jahrhunderts. Zu ihren bevorzugten Partien zählten die Königin der Nacht in Mozarts *Zauberflöte*, die Violetta in Verdis *La Traviata*, die Mimi in Puccinis *La Bohème*, die Gilda in Verdis *Rigoletto* und die Konstanze in Mozarts *Entführung aus dem Serail*. Mit letztgenannter Partie erwarb sie sich internationalen Ruf.

¹² Heinrich Schlusnus (Braubach 6.8.1888 – Frankfurt/M. 19.6.1952), Bariton, Opern- und Konzertsänger, debütierte 1915 in Hamburg als Heerrufer in Wagners *Lohengrin*. Danach war er am Stadttheater Nürnberg engagiert, 1917–44 an der Staatsoper Berlin. Seine bekanntesten Partien waren der Wolfram in Wagners *Tannhäuser*, die Titelrolle in Verdis *Rigoletto* sowie Giorgio Germont in Verdis *La Traviata*. Als Liedinterpret war er gemeinsam mit dem Pianisten Sebastian Peschko international erfolgreich.

¹³ Sebastian Peschko (Berlin 30.10.1909 – Celle 29.9.1987) studierte 1927–33 an der Hochschule für Musik in Berlin und war ein Schüler von Edwin Fischer. Gemeinsam mit dem Bariton Heinrich Schlusnus musizierte er 1934–50 im In- und Ausland. Er war als Klavierpartner bedeutender Sänger hoch geschätzt.

großen Eindruck gemacht hat, war das von Alexander Kipnis¹⁴, dem damals international berühmten Bassisten der Berliner und der Wiener Staatsoper. Er kam auch nach Berlin, etwa 1936, und hat im Rahmen des Kulturbundes einen Liederabend gegeben. Das war das erste große Lieder-Recital, das ich gehört habe. Es fing an mit einer Arie aus Verdis Requiem, mit Klavierbegleitung, und dann folgten Lieder. Das war für mich ein ungeheurer Eindruck. Wenn man sich Aufnahmen mit Kipnis anhört, kann man feststellen, dass seine Art des Singens dem Geigenspiel von Carl Flesch gar nicht so unähnlich ist. Auch Kipnis setzt das Rubato ein, die rhetorische, rhythmische Freiheit, und auch das Portamento, das lyrische Verbinden zweier Töne. Meine ganze Klangvorstellung auf der Geige hatte immer sehr viel mit Gesang zu tun, und hat es auch heute noch, sie ist geprägt von großen Sängern, vom Lied- und Operngesang und deswegen war die Oper ein zentraler Bestandteil meiner Entwicklung als Musiker. Ich versuche immer, meine Studenten zu animieren, in die Oper zu gehen, denn es geht dabei um die Rhetorik der Musik, um Begriffe wie Legato, Portato, Portamento und Messa di voce, also all die Kriterien und Spezialitäten in der Technik des Belcanto der italienischen Gesangsschule: Wenn man die nie gehört hat, dann kann man sie sich auf der Geige auch nicht vorstellen. Lange Noten zum Beispiel kann man nicht einfach flach aushalten wie das heute meistens geschieht, sie erheischen eine Intensivierung, indem man ein Crescendo zur Mitte hin macht und dann wieder ein Diminuendo, das sogenannte Messa di voce, oder indem man sie sonst durch klangliche Veränderung belebt. All diese Dinge, die aus der Gesangkunst kommen, muss man als Streicher kennen.

1.2.3 Arturo Toscanini

RS:

Eine Musiker-Persönlichkeit, die für Sie schon sehr früh prägend gewesen ist, war Arturo Toscanini. Wie haben Sie ihn entdeckt?

WL:

Die musikalische Persönlichkeit von Toscanini war mir schon als Kind in Berlin durch einen Besuch in einem Plattengeschäft vertraut. Wir hatten bei uns zu Hause nämlich merkwürdigerweise von Beethovens Siebter Symphonie nur den zweiten Satz, mit Weingartner und dem London Symphony Orchestra auf Columbia. Auf der einen Platte war das Ende des ersten Satzes und auf der anderen war der Anfang des dritten Satzes, und

¹⁴ Alexander Kipnis (Schitomir, heute Ukraine, 1.2.1891 – Westport, Connecticut, USA 14.5.1978), Bass, studierte Dirigieren in Warschau und Gesang in Berlin, und debütierte 1915 in Hamburg. 1916–18 sang er in Wiesbaden, 1919–30 an der Deutschen Oper Berlin, 1932–35 an der Berliner Staatsoper, 1935–38 an der Wiener Staatsoper und 1940–52 an der Metropolitan Opera in New York. 1927–33 sang Kipnis in Bayreuth und trat 1937 an den Salzburger Festspielen unter Arturo Toscanini in der Rolle des Sarastro in Mozarts *Zauberflöte* auf. Kipnis beherrschte fünf Sprachen und sang ein breit gefächertes deutsches, italienisches, französisches und russisches Repertoire, das über 100 Rollen umfasste und einen Schwerpunkt in den Opern Mozarts und Wagners hatte. Kipnis galt auch als hervorragender Liedinterpret, insbesondere der Spätromantik (Brahms, Wolf). Nach seinem Rücktritt als Sänger lehrte er in New York Gesang.

das schien mir unbefriedigend. Nach vielem Drängen wurde ich von der Familie beauftragt, im Plattengeschäft, an dem ich nach meiner Geigenstunde immer vorbeikam, die weiteren Sätze von Beethovens Siebter Symphonie anzuschaffen. Ich bekam dafür die nötigen 18 Mark, denn die 78er-Platten waren damals sehr teuer. Ich ging also in das Plattengeschäft und sagte, dass ich diesmal nicht wie sonst nur die Neuerscheinungen hören möchte, sondern tatsächlich drei Platten kaufen wollte. Und das Fräulein, das mir immer die neuen Platten vorspielte, sagte: „Ich würde aber vorschlagen, bevor Du die Weingartner-Aufnahme kaufst, dass Du Dir mal eine neue Aufnahme von Beethovens Siebter Symphonie anhörst, die wir gerade bekommen haben, mit den New Yorker Philharmonikern unter einem Dirigenten namens Arturo Toscanini.“ Der war mir kein Begriff, aber ich hörte mir diese Aufnahme an und war buchstäblich wie vom Donner gerührt. Das war ein Erlebnis, wie man es ganz selten hat, wo man mit einem Schlag erkennt: So muss man Musik machen. So etwas von brillanter, rhythmischer, genauer und fantastischer Orchesterwiedergabe hatte ich überhaupt noch nie gehört. Das hatte mit dem, was ich vorher gewohnt war, nicht das Geringste zu tun und ich war davon einfach überwältigt. So wie hier dirigiert wurde, so wie hier das Orchester spielte, so wie diese Beethoven-Symphonie dargestellt war, so musste es sein. Ich weiß nicht, wieso ich dieses Gefühl hatte, denn ich hatte die Partitur noch nie gesehen und eigentlich stand mir ein solches Urteil überhaupt nicht zu. Aber ich war absolut sicher, dass diese Aufnahme unvergleichlich war, und habe auf eigene Faust nicht die Weingartner-Aufnahme gekauft, sondern die Toscanini-Aufnahme. Das hat zu Hause natürlich einiges Befremden ausgelöst. Aber im Laufe der Jahre hat mich Toscaninis ungeheure Darstellungskraft und Wahrheitssuche in der Musik immer mehr überzeugt und je genauer ich Musik kennenlernte, desto mehr bestätigte sich, wie recht ich gehabt hatte, damals diese Aufnahme zu kaufen, obschon Weingartner ja durchaus kein schlechter Dirigent war.

RS:

In welcher Hinsicht war Toscanini für Sie prägend?

WL:

Meine Kollegen und ich waren große Bewunderer dieser Art der Darstellung, der Selbstenttarnung, dass man nicht Interpretation missverstanden hat als Selbstdarstellung, sondern als Realisation der Absichten eines Komponisten: Das ist uns immer Vorbild geblieben. Man kann eine Toscanini-Aufführung jeder Zeit erkennen an ihrem rhythmischen Elan, an ihrer inneren Spannung, auch an ihrer Durchhörbarkeit. Und ich glaube, im Rhythmischen und in der Durchhörbarkeit unserer Aufführungen ist das durchaus nachzuvollziehen. Auch Toscaninis Art zu proben, seine Unerbittlichkeit in der Genauigkeit, seine Kompromisslosigkeit und seine unsentimentale Art der musikalischen Darstellung – alle diese Charakteristika seines Musizierens waren mir von Anfang an beispielhaft.

RS:

Wie wir später noch sehen werden, hatten Sie in New York dann ausgiebig Gelegenheit, Toscanini in den Proben und Rundfunkkonzerten des NBC-Orchesters zu erleben.

1.3 Palästina

RS:

Als Sie Ende 1938 nach Palästina gekommen sind, konnten Sie schon recht gut Geige spielen. Sie brauchten also einen guten Violinlehrer. Wie haben Sie Rudolf Bergmann als Violinlehrer gefunden¹⁵?

WL:

Bergmann wurde uns von Bronislaw Huberman empfohlen.¹⁶ Meine Eltern wollten ein unabhängiges Urteil einholen, ob denn meine Begabung genügen würde, um mich später dem doch etwas unsicheren Beruf des Musikers zuwenden zu können. Nun kannte meine Familie Huberman, denn mein Onkel Erich war sein Arzt. Und als es darum ging, einen Rat einzuholen, vermittelte mein Onkel einen Besuch bei Huberman in seinem Hotel in Tel Aviv. Meine Mutter und ich gingen hin und ich spielte ihm vor. Das war ein denkwürdiger Nachmittag. Er war sehr freundlich und hat sich intensiv mit mir unterhalten und wollte genau wissen, was denn mein Interesse an der Musik wäre und was ich denn damit anfangen wolle. Ich spielte ihm vor, und anschließend hat er mit meiner Mutter noch ein privates Gespräch geführt und entschieden, dass eine Musikerlaufbahn durchaus möglich wäre, aber er würde raten, mir eine gründliche Ausbildung zukommen zu lassen und hat Lehrer empfohlen, mit denen ich arbeiten sollte. Und das waren die besten Empfehlungen, die man sich überhaupt nur vorstellen konnte. Huberman war offensichtlich ein genialer Erzieher, neben allem anderen, und wusste ganz genau, was für einen Typ Lehrer ich brauchen würde. So hat er als Geigenlehrer Rudolf Bergmann empfohlen, der einer seiner Konzertmeister im Palästina-Orchester war, und den er sehr schätzte. Er fand, dass wäre der richtige Lehrer für mich, da er ja auch aus Deutschland war. Und da ich damals noch kaum Hebräisch sprechen konnte, dachte er, es wäre gut für mich, einen Lehrer zu haben, der aus dem gleichen Kulturkreis kam wie ich. Es gab nämlich noch drei weitere Konzertmeister: Andreas Weissgerber war zwar aus Wien¹⁷, aber Jozéf Kaminski war aus Polen¹⁸ und Lorand Fenyves¹⁹ aus Ungarn. Bergmann hatte in Budapest bei Jenő Hubay Geige studiert, einem der

¹⁵ Rudolf Bergmann, Groß-Baudiss (Schlesien) 7.2.1892 – Wiesbaden Februar 1961.

¹⁶ Bronislaw Huberman hatte 1936 das Palästina-Orchester gegründet und kam dann wiederholt nach Palästina, um sich des Orchesters anzunehmen.

¹⁷ Andreas Weissgerber wurde 1900 geboren und unternahm schon als siebenjähriges Wunderkind eine Tournee durch den Balkan. Er studierte an den Musikakademien in Budapest und Wien, zuletzt an der Berliner Musikhochschule und setzte als Jugendlicher seine Karriere als Violinvirtuose erfolgreich fort. Mäzene hatten ihm eine Stradivari und eine Amati-Geige zur Verfügung gestellt, die ihn auf allen Reisen begleiteten. Weissgerber wanderte 1936 nach Palästina aus (aus „Musik war unsere Rettung“, Barbara von der Lühe, S. 103, Verlag Mohr Siebeck, 1998).

¹⁸ Jozéf Kaminski wurde 1903 in Odessa geboren und war als kleines Kind mit seiner Familie nach Polen gekommen. Er studierte Violine in Warschau, Wien und Berlin, u. a. bei Arnold Rosé sowie Komposition bei Hans Gál in Wien. Kaminski war Konzertmeister des Warschauer Rundfunkorchesters und gründete in den 1930er Jahren das Warschauer Streichquartett. Er emigrierte 1937 nach Palästina (aus „Musik war unsere Rettung“, B. von der Lühe, S. 174).

¹⁹ Lorand Fenyves wurde 1918 in Budapest geboren und studierte Violine bei Jenő Hubay. Er trat schon als 14-Jähriger mit Erfolg als Violinvirtuose auf und musizierte als Solist mit Orchestern in Ungarn und anderen europäischen Ländern. Er emigrierte 1936 nach Palästina (aus „Musik war unsere Rettung“, B. von der Lühe, S. 113–114).

großen Geigenlehrer in jener Zeit²⁰, nebst Joseph Joachim und Carl Flesch. Überhaupt waren viele Streicher im Palästina-Orchester Schüler von Hubay, auch Ödön Partos, ein fabelhafter Bratscher und wunderbarer Musiker²¹, mit dem ich später viel zu tun hatte. Es gab viele Deutsche und Ungarn im Orchester, denn Huberman hatte die für viele Musiker rettende Idee gehabt, in Palästina mit jüdischen Musikern ein Orchester zu gründen, um sie vor Nazi-Deutschland zu retten und ist in den Europäischen Städten herumgereist, um sie anzuwerben.²² Huberman hatte die Zeichen der Zeit erkannt. Es gibt zwei Briefe von Musikern, die erkannt hatten, worum es ging. Der eine ist von Schönberg an Kandinsky und der andere ist von Huberman an Furtwängler, in dem er erklärt, warum er nicht mit ihm beim Brahms-Festival spielen würde. Das waren Leute, die den Mut hatten, aus moralischer Überzeugung ihren Mund aufzutun und nicht klein beizugeben. Es gab auch Leute, die keine Juden waren, die aus moralischer Überlegung weggegangen sind: die Busch-Brüder Adolf, Fritz und Hermann, auch Casals zum Beispiel, der nicht bereit war, mit dem Franco-Regime zu kollaborieren. Mit den Nazis und Franco konnte man nicht kollaborieren, das waren diktatorische Mörder.

Huberman hat es tatsächlich zustande gebracht, 1936 das Palästina-Orchester ins Leben zu rufen. Damit hat er einen wunderbaren kulturellen Beitrag zur Entwicklung dieses Landes gemacht und einer Gruppe von bis zu 100 Menschen das Leben gerettet. Denn wenn man als Musiker eine Anstellung in Palästina vorweisen konnte, gab einem die britische Mandatsregierung ein Visum und man konnte auswandern. So kamen die wirklich außerordentlichsten Musiker als Mitglieder dieses Orchesters nach Palästina. Zudem hat Huberman einen der allergrößten Dirigenten unserer Zeit dazu gewonnen, Ende Dezember 1936 und Anfang Januar 1937 die Eröffnungskonzerte zu dirigieren: Arturo Toscanini, der auch im April 1938 nochmal nach Palästina gekommen ist.²³ Ich habe leider die ersten Konzerte des Palästina-Orchesters unter Toscanini versäumt, da wir erst Ende 1938 angekommen sind. Aber dank Huberman ist in Palästina auf einer Basis und auf einem Niveau ein Musikleben gegründet worden, wie man es sich sonst nicht hätte vorstellen können. Huberman war eine unglaubliche musikalische und menschliche Persönlichkeit.

RS:

Haben Sie damals Huberman als Geiger schon gekannt?

²⁰ Jenő Hubay (15.9.1858–12.3.1937). Zu seinen Schülern gehören André Gertler, Stefi Geyer, Eugene Ormandy, Zoltán Székely und Joseph Szigeti.

²¹ Ödön Partos (1.10.1907–6.7.1977) nahm ab acht Jahren Violinunterricht bei Jenő Hubay an der Budapester Musikakademie, wo er auch bei Zoltán Kodály Komposition studierte. 1924–27 war er zuerst Konzertmeister des Luzerner Stadtorchesters, dann des Budapester Konzertorchesters. Ab 1927 trat er als Solist auf und wurde 1933 in Deutschland Konzertmeister des Kulturbund-Orchesters. 1938 lud ihn Bronislaw Huberman ein, erster Bratscher des neu gegründeten Palästina-Orchesters in Tel Aviv zu werden. Diese Funktion behielt er bis 1956 und war auch 1939–54 der Bratscher des Israel-Quartetts. 1951 wurde er zum Direktor der Israel Musikakademie in Tel Aviv berufen. In seinen Kompositionen verband Partos Elemente jüdischer Volksmusik mit Kompositionstechniken seiner europäischen Zeitgenossen, besonders Bartók und Kodály, und später auch mit der Zwölftontechnik.

²² Zu Hubermans Bemühungen, jüdische Musiker für das Palästina-Orchester anzuwerben, siehe: „Die Musik war unsere Rettung“ von Barbara von der Lühne, op. cit.

²³ Während seiner beiden Aufenthalte in Palästina hat Arturo Toscanini ohne Honorar im ganzen 21 Konzerte dirigiert.

WL:

Nein, ich habe ihn beim Gespräch in seinem Hotel überhaupt erst kennengelernt und bin natürlich sofort in eines der Konzerte gegangen, in denen er als Solist mit seinem Orchester, dem Palästina-Orchester, auftrat und das Brahms-Violinkonzert spielte. Man muss dazu sagen, dass Huberman schon mit zwölf Jahren dieses Konzert, das damals noch als praktisch unspielbar galt, Brahms vorgespielt hat. Brahms war davon so beeindruckt, dass er ihm eine wunderbare Widmung in die Partitur geschrieben hat. Wenn man Huberman, wie ich damals, live spielen hörte, strahlte er eine ungeheure Energie aus, und er spielte mit einer Waghalsigkeit sondergleichen, die auch gewisse tonliche Härten in Kauf nahm. Die Tongebung von Huberman war durchaus nicht das, was sich ein Geiger heute unter dem vielgerühmten „schönen Ton“ vorstellt. Bei Huberman ging es aber um den Charakter der Musik, und den erzeugte er unter Hintansetzung jeglicher Vorsicht. Aber schon damals hatte eine andere Generation von Geigenspiel die Oberhand gewonnen. So wie Huberman spielten auch die Geiger nicht, die zum Beispiel bei Hubay in Budapest studiert hatten, wie Joseph Szigeti und auch mein Lehrer Bergmann. Seitdem spielte man mit einer klanglichen Raffinesse, die dieser Art von charakteristischem Geigenspiel ganz entgegengesetzt war. So schreibt auch der große Lehrer Carl Flesch sehr negativ über Hubermans Spiel. Schon für den Anfang des 20. Jahrhunderts vertrat Huberman eine vergangene Welt, denn seit Fritz Kreisler spielte man alles mit Vibrato, Huberman spielte hingegen über weite Strecken ohne viel Vibrato und reservierte es für die Ausdrucksstellen. Das ist jetzt, in der Ära der authentischen Aufführungspraxis wieder sehr beliebt geworden, aber für eine lange Zeit, während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, war das völlig inakzeptabel. Und deshalb war Huberman damals schon ein Geiger aus einer vergangenen Ära. Was bei Huberman auch noch auffällt, ist sein rhythmisches Spiel: Er macht kaum Rubati und spielt äußerst gerade. Das ist heute auch nicht üblich, denn es wurde für eine ganz lange Zeit außerordentlich romantisiert und sehr frei im Rhythmus und mit Rubato gespielt. Jedenfalls war es ein unglaubliches Erlebnis und ein prägender Eindruck für mich, der mit dem Geigenstudium jetzt richtig anfang, mitzuerleben, wie ein ganz großer Musiker und Solist ein solches Werk wie das Brahms-Konzert darstellt. Außerdem verfügte dieser Mann offenbar über eine unerschöpfliche Energie, denn er spielte an jenem Abend drei der allergrößten Violinkonzerte, Bach, Brahms und Mendelssohn, eins nach dem anderen, und dazwischen noch einige Zugaben aus Bach-Solosonaten. Alle diese Dinge haben mich damals, und auch die Mitglieder des Palästina-Orchesters, sehr beeindruckt und mein Lehrer Bergmann hat immer mit allerhöchster Hochachtung von Huberman gesprochen.

RS:

Kommen wir nochmals auf Ihren Lehrer Rudolf Bergmann zurück. Was war Bergmann in Deutschland, bevor er nach Palästina emigrierte?

WL:

Er war Konzertmeister und weithin bekannter Solist des Wiesbadener Städtischen Kurorchesters unter dessen ständigem Dirigenten Carl Schuricht. Im Februar 1933 wurde er wegen seiner jüdischen Herkunft entlassen, fand aber 1934 im Kulturbund-Orchester in Frankfurt als Konzertmeister eine neue Aufgabe. Schon 1935 emigrierte er in die Niederlande

und von dort 1936 nach Palästina, wo ihn Huberman als einen der Konzertmeister des Palästina-Orchesters engagierte.²⁴

RS:

Sie haben einmal gesagt, dass es über Ihren Violinlehrer Bergmann eine direkte Linie zu Beethoven gibt.

WL:

Ja, richtig. Bergmann hatte als junger Geiger in Berlin kurze Zeit bei Joseph Joachim studiert, und Joachim war ein Schüler von Joseph Böhm, der mit Beethoven dessen späte Quartette erarbeitet und uraufgeführt hat.

RS:

Nach welcher Methode hat Bergmann Geige unterrichtet?

WL:

Wie schon Jürgen Ronis in Berlin hat auch Bergmann nach der Geigenschule von Carl Flesch unterrichtet und mir empfohlen, sie mir zu besorgen: ein fabelhaftes Buch!²⁵ Es ist darin alles genau analysiert, sodass man, wenn man klug genug wäre, nur aus diesem Buch Geige lernen könnte: wie man übt, wie man stimmt, wie man steht, wie man vibriert, die korrekte Daumenhaltung, die franco-belgische Bogenhaltung, und was darin alles über Interpretation steht, unglaublich! Das war mir alles vom Unterricht mit Jürgen Ronis schon bestens vertraut. Es ging bei Bergmann aber nicht nur um Geigentechnik, sondern um die Musik überhaupt, um Interpretation: wie man bei Mozart die Vorschläge macht und wonach man sich bei Interpretationsfragen orientiert, dass man sich zum Lernen eines Stückes möglichst auf Urtextausgaben und Originalquellen stützen soll und möglichst genau realisiert, was der Komponist vorschreibt. Also all das, was mir dann später wichtig war. Pädagogisch war Bergmann ausgezeichnet. Bei ihm habe ich gelernt, wie man Geigenunterricht gibt und habe schon früh, noch in Palästina, angefangen, selbst Geigenunterricht zu geben.

RS:

Welche Art Geigenliteratur haben Sie bei Bergmann studiert?

WL:

Ich habe mit ihm Mozart-Violinkonzerte erarbeitet, aber auch Konzerte von Giovanni Battista Viotti und Pierre Rode. Das 22. Violinkonzert von Viotti war erstaunlicherweise eines der Lieblingskonzerte von Brahms: Damit hat mich Bergmann auch dazu bewogen, dieses Konzert ernst zu nehmen, denn daran konnte man enorm viel lernen. Dann habe ich das Konzert Nr. 8 „In Form einer Gesangsszene“ von Louis Spohr gelernt, ein Stück, mit dem ich später meine eigenen Schüler getriezt habe, weil es eine ausgezeichnete Vorstudie zum

²⁴ Rudolf Bergmann war kurze Zeit Konzertmeister im Arnheimer Orchester. Er trat in den Niederlanden auch als Solist hervor, unter anderem mit Bruno Walter und dem Concertgebouw-Orchester in Amsterdam (Quelle: von der Lühe, *Die Musik war unsere Rettung* [s. Anm. 17], S. 101).

²⁵ Carl Flesch, *Die Kunst des Violinspiels*, Band 1: *Allgemeine und angewandte Technik*; Band 2: *Künstlerische Gestaltung und Unterricht*, Verlag Ries & Erler, Berlin 1928/29. Siehe dazu auch Kapitel 11.1 „Artur Schnabel“.

Beethoven-Violinkonzert ist. Spohr wird heute leider völlig vernachlässigt. Auch die Kreutzer-Etüden habe ich studiert: Etüden werden heute von den Geigenlehrern kaum mehr beigebracht, auch Sonaten meistens nicht. Ich habe mit Herbert Brün bei Bergmann Mozart-Sonaten, zwei große Beethoven-Sonaten und die große C-Dur-Fantasie von Schubert einstudiert, denn wir wollten zusammen ein Sonaten-Recital aufführen. Später kam natürlich das Beethoven-Konzert, mit etwa 16 das Brahms-Konzert und die große, virtuose Geigenliteratur wie die Konzerte von Vieuxtemps und Wieniawski.

RS:

Rudolf Bergmann war für Sie nicht nur Geigenlehrer, sondern auch sonst ein sehr gebildeter Mann.

WL:

Ja, er war für mich auch ein Geisteslehrer und hat mein Interesse an geistigen Dingen sehr gefördert. Ich verbrachte ganze Nachmittage und Abende bei ihm, und er zeigte mir Bücher, von denen ich vorher keine Ahnung hatte. Zum Beispiel habe ich bei ihm zum ersten Mal das zehnbändige *Handbuch der Musikwissenschaft* gesehen, das damals relativ neu herausgekommen war, und er hat mir den Band über Aufführungspraxis geliehen.²⁶ Ich hatte noch nie etwas über Aufführungspraxis gehört! So zeigte er mir die entsprechende Literatur, wann immer im Gespräch eine Frage auftauchte, gab mir ein Buch mit und forderte mich auf, es zu lesen. Auf diese Weise habe ich auch viel der klassischen deutschen Literatur kennengelernt. Es war für mich die Entdeckung einer ganzen Welt. Er hat mich immer behandelt wie einen Erwachsenen. Es war also eine Privatausbildung von einer umfassenden Art, wie man sie sonst im Instrumentalunterricht überhaupt nicht bekommen kann, besonders nicht in diesem Alter. Und so bin ich Bergmann immer noch dankbar dafür, dass er mich auf einen Weg gebracht hat, der für meine ganze Zukunft richtungsweisend war, und ich bin Huberman ewig dankbar, dass er mich zu Bergmann als Lehrer geschickt hat.

Es hat Bergmann sehr gut getan, dass ich mich immer für alles interessiert habe, was er tat. Er komponierte auch, mit größter Schwierigkeit, und hat es mir immer vorgespielt und war sehr interessiert, sich meine Kritik anzuhören. Das stand mir eigentlich gar nicht zu, denn ich hatte nicht viel Ahnung, hatte aber ein gutes Gespür dafür, was geht und was nicht. Und zudem hatte ich mit Herbert Brün und Wolf Rosenberg sehr avancierte Freunde, die bei Stefan Wolpe studierten. Und Wolpe war Webern-Schüler und ein avancierter Komponist. So habe ich viel darüber gehört was wirklich neue Musik ist und das habe ich wiederum Bergmann gezeigt. Aber das Komponieren war bei ihm eine Frustration. Ich glaube, er hat nicht ein einziges Stück zu Ende gebracht.

RS:

Sie hatten also sehr viel Musikunterricht und mussten sehr viel üben. Aber daneben gingen Sie noch zur Schule.

²⁶ Ernst Bücken (Hrsg.), *Handbuch der Musikwissenschaft*, Athenaion, Wildpark-Potsdam 1928–34.

WL:

Im ersten Jahr in Palästina, als ich 14 war, ging ich in das Schalwa-Gymnasium. Nachher hatte ich nur noch Privatunterricht. Mein Vater wollte, dass ich das Abitur mache. Das „Matriculation Certificate“ nannte sich das, kurz „Matric“, die Aufnahmeprüfung für die englischen Universitäten, denn man wollte ja auf einer europäischen Universität studieren. Dafür musste man in England das „Matriculation Certificate“ haben, das entsprach dem Abitur und wurde im ganzen British Empire angeboten, man musste dafür nicht nach London fahren. Und Palästina war ja Britisches Mandatsgebiet, wurde also unter den Gesetzen der Britischen Regierung verwaltet und so wurde auch die „Matriculation“ angeboten: Einmal im Jahr konnte man diese Prüfungen ablegen. Man musste sich aber darauf vorbereiten, und zwar in Abendkursen, denn viele junge Leute, die studieren wollten, waren schon älter, Anfang 20, und mussten tagsüber ihr Brot verdienen. Und so gab es die verschiedensten Schulen in Tel Aviv, die sich spezialisierten auf Abendunterricht, wo es vier, fünf Fächer gab, die man für die „Matriculation“ lernen musste. Genauso wie in der Musik gab es dort erstklassige Lehrer, die in Europa ihre Stelle verloren hatten. So bin ich drei Jahre lang drei bis viermal pro Woche von 20 bis 23 Uhr in die Abendschule gegangen und habe 1943 das „Matriculation Certificate“ bestanden.

RS:

Waren das für das „Matric“ also allgemeine Fächer?

WL:

Ja: Mathematik, Englisch, Musik, Geschichte und eine Fremdsprache, da habe ich Deutsch genommen. Es gab ganz bestimmte englische Bücher, die speziell für die „Matriculation“ geschrieben waren, in denen auch alle Fragen standen, die man beantworten musste. Um die Musikurse habe ich mich aber nicht gekümmert, denn die Fragen, die man für das „Matriculation-Certificate“ in der Musikprüfung bekam, zeugten von einer kaum zu fassenden Einfalt und Sturheit. Ich hatte auf Empfehlung von Rudolf Bergmann einen wunderbaren privaten Musikunterricht: Für Klavier hat er Frank Pelleg (ursprünglich Pollak)²⁷ empfohlen, denn ich spielte sowohl Geige als auch Klavier, und Paul Ben-Haim (ursprünglich Frankenburger)²⁸ aus München für Komposition, Theorie, Harmonielehre und Analyse. Ben-Haim war ein wunderbarer Mann, der Typ des protestantischen Pfarrers, ein ruhiger, großer, ernster, blonder Mann. Er war sowohl Komponist, als auch Theoretiker und Dirigent. Ich habe ihn später als Mahler-Dirigenten sehr schätzen gelernt, auch als Begleiter

²⁷ Frank Pelleg (Frank Pollak; Prag 24.9.1910 – Haifa 20.12.1968), Pianist und Cembalo-Spieler, studierte an der Prager Musikakademie und an der Universität Prag. Auf Einladung von Bronislaw Huberman emigrierte er 1936 nach Palästina. Nach dem Krieg unternahm er mehrere internationale Tourneen und spielte u. a. unter Klemperer, Paray, Dorati, Celibidache, Solti, Fricsay und Bertini. 1939 war er Gründungsmitglied des Forschungsinstituts für Jüdische Musik in Jerusalem und 1951 des Haifa Symphonie Orchesters, dessen Direktor er bis zu seinem Lebensende war. Das IGNM-Fest 1954 fand auf seine Initiative in Haifa statt.

²⁸ Paul Ben-Haim (Paul Frankenburger; München 1.10.1897 – Tel Aviv 14.1.1984) war Chorleiter und Korrepetitor am Bayrischen Staatstheater unter Bruno Walter und wurde 1924 Kapellmeister an der Oper Augsburg. Im Oktober 1933 wanderte er nach Palästina aus, wo er mehrmals das Palästina-Orchester dirigierte. Er konzentrierte sich aber in der Folge auf das Unterrichten (u. a. an der Jerusalemer Musikakademie) und das Komponieren. Er wurde Israels berühmtester Komponist.



Abb. 5: Richard Kapuscinski, Frank Pelleg, Erich Levin (Onkel von Walter Levin), Rudolf Bergmann, Walter Levin, Ernst Schreuer (Ehemann von Eva, geb. Levin), Tel Aviv 1954

und Kammermusikspieler. Bei ihm hatte ich einmal pro Woche Theorieunterricht. Ben-Haim habe ich verehrt. Seine Frau war Nicht-Jüdin. Merkwürdigerweise waren die Frauen meiner drei Lehrer alle Nicht-Juden, aber sie sind ihren Männern nach Palästina gefolgt. Bei Frank Pelleg hatte ich zweimal pro Woche Klavierunterricht. Pelleg stammte aus Prag und war ein ausgezeichneter Solist, sowohl auf dem Klavier als auch auf dem Cembalo. Er war ein Bach-Spezialist und hatte sich schon ganz früh, nach dem Vorbild von Wanda Landowska, auf das Cembalo spezialisiert, spielte aber auch das klassische Klavier-Repertoire. Er spielte in den Mozart-Konzerten auch seine eigenen Kadenzten, wie ich es später auch von Artur Schnabel hören würde, aber das hatte ich bis dahin noch nicht gehört. Es war also ein sehr umfassender und aufschlussreicher Unterricht, den ich bei allen drei Lehrern bekam. Man lernte, die Zusammenhänge zu erkennen.

Ich war also umgeben von der Kultur aus Prag und Wien. Von all dem kannte ich damals noch nichts, Karl Kraus zum Beispiel war bei meinen Eltern kein Thema. Bei Frank Pelleg habe ich zum ersten Mal die roten Hefte von Karl Kraus' Zeitschrift „Die Fackel“ gesehen. Ich habe aber nicht verstanden, worum es da eigentlich ging: Ich hatte noch viel nachzuholen. Ich war also in einem ganz deutschen Kulturkreis in Tel Aviv. Meine Freunde, Herbert Brün, Wolf Rosenberg und Wolfgang Hildesheimer, sprachen alle Deutsch, und mit meinen Lehrern sprach ich auch nur Deutsch.

RS:

Es ist eigentlich erstaunlich, dass Sie überhaupt Hebräisch gelernt haben!

WL:

Nur durch die Schule. Das hat mein Vater sofort erkannt: „Du gehst jetzt erstmal zur Schule, bis Du so viel Hebräisch kannst, dass Du dem Unterricht folgen kannst.“ Dabei hat mir dann meine Leidenschaft für Thomas Mann sehr geholfen, die durch einen meiner Kollegen im Schalwa-Gymnasium geweckt wurde. Neben mir saß nämlich ein deutscher Junge, der schon länger da war und sehr gut Hebräisch konnte. Während des Unterrichts las er immer in größter Ruhe unter der Schulbank ein Buch. „Was liest Du denn da?“, fragte ich ihn. „Die *Buddenbrooks*‘ von Thomas Mann“. „So? Ist das so interessant?“ „Lies es mal!“ Im Bücherschrank meiner Eltern habe ich es natürlich gleich gefunden und habe also *Buddenbrooks* gelesen: Ich war hingerissen. So habe ich aus dem Bücherschrank meiner Eltern ein Buch von Thomas Mann nach dem anderen gelesen. Und da ich Hebräisch lernen und sprechen musste, war ich damals auch in einer Jugendgruppe, die von einem Amateurtrompeter, Galibow, geleitet wurde. Galibow stammte aus Bulgarien, hatte eine deutsche Frau und war ein exzellenter Hebräischlehrer. Und in dieser Jugendgruppe musste jeder einen Vortrag über irgendein Interessengebiet halten. „Worüber willst Du denn einen Vortrag halten?“, fragte er mich. „Über ‚Tonio Kröger‘ von Thomas Mann.“ Ich habe den Vortrag auf Deutsch geschrieben und mit Galibows Hilfe auf Hebräisch übersetzt. Es war schon nicht ganz leicht, Fächer wie Mathematik, Geometrie oder Geschichte in einer Sprache zu lernen, mit der man kaum vertraut ist. Aber viel schlimmer war, dass ich in der Schule auch Arabisch als Fremdsprache hatte, und das wurde auf Hebräisch unterrichtet. Das war nun abenteuerlich, denn ich war ja erst dabei, überhaupt Hebräisch zu lernen. Ich musste aber unbedingt durchkommen, denn mein Vater hatte mir als Ziel gesagt: „Wenn Du in Deiner Klasse anständig mitkommst, dann können wir darüber reden, ob ich Dich Musik studieren lasse, vorher nicht.“ Ich musste also in Arabisch eine relativ anständige Zensur bekommen. Ich habe mir dann einige Geschichten mit lateinischen Buchstaben transkribiert, sie morgens im Bett auswendig gelernt, und in der Schule aufgesagt. Der Akzent war nicht schwer für mich, dafür hatte ich immer ein gutes Gehör, aber ich habe keinen Ton verstanden, von dem was ich da auf sagte. Der Lehrer fand es aber ganz gut, und ich bin tatsächlich durchgekommen. Das war derselbe Bluff, mit dem ich schon in Berlin vorgetäuscht hatte, Noten lesen zu können.

RS:

Sie hatten sich schon sehr früh dazu entschieden, Quartettspieler werden zu wollen, und als Sie in Palästina angekommen sind, haben Sie schon sehr früh ein eigenes Quartett gegründet. Wie alt waren Sie damals?

WL:

Als ich in Palästina ankam, war ich gerade 14 geworden und lernte in Tel Aviv ziemlich schnell Gideon Strauss kennen, einen Bratscher, der etwa zehn Jahre älter war als ich. Er war auch nach Palästina ausgewandert und arbeitete bei der Bank Leumi, der „Bank des Staates“. Er war ein begeisterter Bratscher, der nicht Berufsmusiker geworden war, weil er sein Leben damit nicht bestreiten konnte. Aber in seiner Freizeit spielte er ausgezeichnet Bratsche und war einer von diesen Amateuren, die so gut sind wie die Berufsmusiker und eine ungeheure Literaturkenntnis haben: ein intelligenter, belesener Intellektueller, der sich auskannte. Er hatte sein Leben lang, schon in Berlin, intensiv Kammermusik gespielt. Das war für mich eine unglaubliche Anregung. Er wurde eigentlich mein Mentor für Kammer-

Abb. 6: Plakat eines Konzerts mit Frank Pollak und Walter Levin, Tel Aviv 15.2.1941

musik. Mit Rudolf Bergmann hatte ich zwar einen fabelhaften Violinlehrer, der selbst auch Quartett spielte, aber dessen Aufgabe war es, mir Geige beizubringen. Mein Quartettspielen wurde durch Gideon Strauss recht eigentlich in die richtige Richtung gebracht. Er hat zum Beispiel darauf gedrungen, zum Einstudieren eines Quartetts die Partitur zu studieren, statt einfach nur aus den Stimmen zu spielen. Dann lernte ich ziemlich schnell lauter junge Musiker kennen: In Tel Aviv war das nicht schwer. Ich kam in eine Klasse von Kommilitonen, von denen etwa ein Drittel Geige spielte und die anderen zwei Drittel Klavier, und zwar hervorragend. Es gab auch ein, zwei Cellisten und Bratscher, und in der großen Pause bildeten wir ein Kammerorchester und spielten Bach, das dritte *Brandenburgische Konzert*, Concerti grossi von Händel und Vivaldi. Ich hatte also sofort musikalische Gesellschaft, und zwar mit sehr guten Geigern. Mein Klassenkamerad Chaim Taub ist der erste Geiger vom Tel Aviv Streichquartett geworden und später Konzertmeister vom Israel Philharmonic Orchestra. Viele meiner Mitschüler waren sehr gute Instrumentalisten und später im Palästina-Orchester. Und mit ihnen und anderen Freunden habe ich, als ich etwa 15 war, ein Quartett gegründet: Es war meine Initiative, weil ich schon immer Quartett spielen wollte. Die Besetzung habe ich immer wieder ein wenig geändert, als ich merkte, dass es nicht die richtige war. So hatte ich am Anfang zwei Kollegen, die auch bei Bergmann studierten, ein irrsinnig begabter Geiger, Itzhak Markowetzki, so ein „Zigeuner“- oder Kaffeehausgeiger, unglaublich virtuos, der ohne jegliche Mühe alles spielen konnte, aber von Musik wenig

MUSEUM TEL AVIV **מוזיאון תל אביב**

SATURDAY 27.3. מוצ' שבת
TUESDAY 30.3. יום שלישי
 AT 8³⁰ P.M. בשעה 8³⁰ בערב

J.S. BACH **י. ס. באך**

Concerto in A Minor for Violin, Strings and Continuo
 Concerto in E Major for Violin, Strings and Continuo
 Concerto in D Minor for 2 Violins, Strings & Continuo

RUDOLF BERGMANN
WALTER LEVIN
וילדן
GRUENBERG, ROSENBERG,
STRAUSS, MENSE, BREIER
 Continuo: **FRANK POLLAK**

קונצרטו A מול לכנור, כלי קשת וקונטיניו
 קונצרטו E דור לכנור, כלי קשת וקונטיניו
 קונצרטו D מול לשני כנורות, כלי קשת וקונטיניו

רודולף ברממן
ולטר לוין
השתתפות:
גרינברג, רוזנברג,
שטרויס, מנה, ברייאר
 קונטיניו: **פרנק פולאק**

כרטיסי כניסה במחיר של 125 - 175 מ"א להשיג בקופות המוזיאון ואצל ספיד, רח' אלובי 45
 Tickets from 125 - 175 Mils obtainable at the Museum and at Saphir's, 45, Allenby Road

Abb. 7: Plakat eines Konzerts mit Rudolf Bergmann, Frank Pollak und Walter Levin, Tel Aviv 27.3.1943

Ahnung hatte. Bergmann hat sich sehr aufgeregt, weil er dem Jungen nicht beibringen konnte, wie man es richtig macht, sondern er spielte einfach alles instinktiv. Der war am Anfang bei mir im Quartett. Ich spielte zuerst zweite und er erste Geige. Auch Erich Grünberg hat bei mir im Quartett gespielt, und wir haben uns als erste und zweite Geige abgewechselt und sind in die Kibbuzim auf Tournee gegangen. Auch mein Freund Werner Torkanowsky war Geiger im Quartett. Als Cellist hatte ich Jaakov Mense, der noch ins große Herzlia Gymnasium in Tel Aviv zur Schule ging. Er war ein Mitschüler meiner Schwester Friedelore bei Theo Salzmann, einer der ersten Cellisten im Palästina-Orchester²⁹. Wir haben unter anderem Beethovens Opus 18 Nr. 4 gespielt, im Ohel-Theater, einem der großen Theater in Tel Aviv. Mit Frank Pelleg am Cembalo haben wir auch in kammermusikalischer Besetzung das fünfte *Brandenburgische Konzert*, das d-Moll-Klavierkonzert und das Tripelkonzert von Bach in Museumskonzerten aufgeführt. Das war im Februar 1941, als ich gerade 16 geworden war, das heißt ziemlich jung für die Erfahrung, mit einem sol-

²⁹ Theo Salzmann (Wien 31.8.1907 – Santa Barbara [CA] 17.1.1982) erhielt seine musikalische Ausbildung am Neuen Wiener Konservatorium bei Wilhelm Jeral und Julius Lubowsky (Cello). Bei Simon Pullman bekam er Kammermusikunterricht (gleichzeitig mit den Geschwistern Galimir: siehe weiter unten) und nahm anschließend Privatunterricht bei Julius Klengel in Leipzig. Mit 19 Jahren wurde er Solocellist der Wiener Symphoniker und Lehrer am Neuen Wiener Konservatorium. 1938 emigrierte er nach Palästina und war bis 1947 erster Cellist im Palästina Orchester. Anschließend lebte Salzmann bis 1951 in Australien und wanderte dann in die USA aus, wo er durch William Steinberg als Solocellist im Pittsburgh Symphony Orchestra engagiert wurde. Daneben pflegte er weiter seine Leidenschaft für Kammermusik und Lehrtätigkeit.

chen außerordentlichen Solisten zu spielen. Man lernte bei ihm ungeheuer gut zuzuhören, und lernte auch eine klangliche Art, Musik zu machen, die mir später bei einem Tasteninstrumentenspieler kaum jemals wieder begegnet ist.

Ich habe also die Besetzung im Quartett immer wieder ein bisschen geändert. So kamen wir einmal mit dem Quartett zum Kibbuz Givat Brenner und haben dort im Chadar Ochel, im großen Esssaal, ein Konzert gespielt, denn das war der einzige große Saal. Das war sehr schön in Palästina: Wenn man Musik spielte, war man überall sehr willkommen, denn die Kibbuzbewohner waren außerordentliche Musikliebhaber. Man wurde kostenlos untergebracht, setzte sich mit allen Leuten zum Abendbrot zusammen und aß von den wunderbaren Sachen, die da wuchsen. Nachher wurden die Stühle umgestellt, und wir spielten ein Konzertprogramm. Die Leute waren begeistert, wir spielten verschiedene Zugaben, aber damit war es nicht getan, denn jetzt kam der wichtigste Teil des Abends: ein Wunschkonzert. Man tat gut daran, darauf vorbereitet zu sein, denn da wurden die schwersten Quartettstücke gewünscht. Wir lernten also sehr schnell, uns in der großen Quartettliteratur zu orientieren. Die Kibbuzmitglieder kannten sich auch gründlich aus, sogar mit den späten Beethoven-Quartetten, und eine Mehrzahl der Zuhörer verfolgte das Konzert mit Taschenpartituren. Das ging stundenlang, bis in den frühen Morgen. Und dann kam jemand auf uns zu und sagte: „Wollen wir nicht das Schubert-Quintett spielen?“ Das war Chaim Rothschild, ein Cellist. Den ganzen Tag hat er im Kibbuz gearbeitet und abends hat er Cello gespielt, aber wie! Er hatte in Leipzig mit Julius Klengel³⁰ studiert und kannte auch die ganze Quartettliteratur, so wie Gideon Strauss: es gab außerordentlich gebildete, wissende Leute in den Kibbuzim. Mit ihm als Quartettcellisten sind wir auf Tournee gegangen, einfach zu Fuß durch die Kibbuzim, vom einen zum nächsten und man wurde mit einer Freude aufgenommen und behandelt, als ob man der engste Verwandte wäre. Da haben wir Konzerte gespielt und übernachtet, manchmal mit einem Moskitonetz im Freien, wenn es sehr heiß war. So etwas hatte ich noch nicht gesehen, solche Leute, die sich mit der Musik gründlich auskannten, und die einem ihre ganzen Kenntnisse beibrachten: Das war schon eine sehr gute Lehre und eine herrliche Erfahrung. Das waren Konzerterlebnisse, wie ich sie später nie wieder erlebt habe. Ich habe viel gelernt in Palästina. Das war eine ganz andere Atmosphäre als in Berlin. Das Leben in den Kibbuzim verbreitete damals eine wunderbare, harmonische Atmosphäre: Das war mein großer Eindruck, als ich diese Tourneen mit meinem Quartett machte, und es gab unglaubliche Leute in diesen Kibbuzim. Meine Schwester Eva ist ja auch in einen Kibbuz gegangen.

RS:

Haben Sie mit diesem Jugendquartett regelmäßig geprobt?

WL:

So oft wie möglich, wann immer die Leute Zeit hatten. Es war in dem Sinne kein reguläres Quartett, wir hatten ja alle anderes zu tun. Aber wenn Gelegenheit war, haben wir Stücke einstudiert, damit wir wieder auf Tournee gehen konnten. Wir haben zum Beispiel ein Haydn-Quartett ausgewählt und geübt, dann haben wir Tschaikowskys Opus 11 gespielt und Schuberts a-Moll-Quartett.

³⁰ Julius Klengel (24.9.1859–27.10.1933) war 1881–1924 erster Cellist im Gewandhaus-Orchester Leipzig. Zu seinen bekanntesten Schülern gehörten Emanuel Feuermann und Gregor Piatigorsky.

In dieser Zeit habe ich auch intensiv und viel darüber gelernt wie man als Quartett arbeitet. Und, wenn man in einem Quartett ist, dass man auch mit den Kollegen umgehen muss, dass man sich nicht einfach dickköpfig durchsetzen kann, sondern auch andere Meinungen gelten lassen muss. In dieser Hinsicht war Gideon Strauss immer ein pazifizierender Einfluss für mich, auch später. Er hat sich das LaSalle-Quartett angehört, in San Francisco, erinnere ich mich, und kam nachher zu mir und sagte: „Ich finde Deine Intonation nicht gut, Du spielst ein bisschen zu hoch. Weißt Du woher das kommt?“ Es war das Vibrato, denn ich habe über die Noten vibriert. Das wusste ich zwar, habe es aber trotzdem getan. Das hört sich dann zu hoch an, weil sich das Ohr am höchsten Ton orientiert. Ich musste lernen das zu ändern. Gideon war immer ein sehr guter Zuhörer und hat mir sehr geholfen. Er wusste auch wie man mit mir redet. Er kam auch zu uns in Colorado zu Besuch, und auch später haben wir uns noch jahrelang immer irgendwann regelmäßig gesehen, denn er kam mit seiner Familie nach Amerika, und hat noch lange in New York gelebt.

RS:

Kamen die Repertoirevorschläge für das Jugendquartett vor allem von Gideon Strauss?

WL:

Ja. Ich hatte ja wenig Ahnung. Ich wusste nur, dass ich gerne Beethovens Opus 59 Nr. 2 und Opus 127 spielen wollte, weil ich die vom Calvet-Quartett in Berlin gehört hatte. Aber Gideon hat mir davon abgeraten – das hätte noch Zeit.

RS:

Eigentlich hatten Sie bezüglich Quartettspiel damals kaum Vorbilder, denn so viele Quartette gab es in Palästina damals nicht.

WL:

Nein. In Palästina gab es die Quartette der vier Konzertmeister im Palästina-Orchester: Rudolf Bergmann, Jozéf Kaminski, Lorand Fenyves und Andreas Weissgerber mit seinem Bruder, dem Cellisten Joseph Weissgerber. Bergmann hatte ein sehr gutes Quartett, mit dem er in Tel Aviv regelmäßig Konzerte im Museum am Boulevard Rothschild gab. Es bestand aus einem zweiten Geiger aus dem Palästina-Orchester, der Bratscherin Renée Galimir und dem Cellisten Theo Salzmann. Dieses Quartett war für mich in jeder Hinsicht beispielhaft, weil es in sehr gut geprobten Aufführungen viele der großen Werke der Literatur spielte, wie die späten Beethoven-Quartette, die Quartette von Brahms und alle Haydn gewidmeten Quartette von Mozart, sodass ich diese Literatur zum ersten Mal wirklich professionell kennenlernte. Renée Galimir war eine phänomenale Bratscherin. Es wurde mir aber erst viel später bewusst, was für eine großartige Musikerin da in Bergmanns Quartett mitspielte. Sie war eine der drei Schwestern von Felix Galimir, mit denen er in den 1920er Jahren in Wien das Galimir-Quartett gegründet hatte: Adrienne Galimir spielte die zweite Geige und Marguerite Galimir das Cello.³¹ Felix Galimir war mit seiner Schwester Renée

³¹ Felix Galimir (Wien 12.5.1910 – New York City 10.11.1999) hatte 1927 mit seinen drei Schwestern Adrienne (*1912), Renée (*1908) und Marguerite (*1905), anlässlich des 100. Todesjahres Beethovens in Wien das Galimir-Quartett gegründet, welches sich unter der besonderen Förderung ihres Kammermusiklehrers Simon Pullman zu einem ausgezeichneten, auf neue Musik spezialisierten Ensemble entwickelte.

auf Einladung Hubermans 1936 dem Palästina Orchester beigetreten, er war aber schon 1938 durch Toscanini nach New York ins NBC-Orchester abgeworben worden, während Renée Galimir Zeit ihres Lebens in Palästina blieb.³² Das Galimir-Quartett hatte bereits in Jugendjahren in Wien eine enorme Rolle gespielt, aber Renée Galimir war ganz bescheiden und hat nie erwähnt, dass sie ein ganzes Repertoire, das in Palästina zu dieser Zeit nicht gespielt wurde, bereits als Jugendliche in Wien kennengelernt und selbst gespielt hatte. Das Galimir-Quartett hatte zum Beispiel schon in den späten 1920er Jahren, kurz nach der Uraufführung durch das Kolisch-Quartett, die *Lyrische Suite* von Alban Berg einstudiert: Das ist ein Stück, das normalerweise durchaus nicht von Teenagern gespielt wird. Im April 1931 hatten sie Berg zu ihrer Erstaufführung des Werkes eingeladen, wovon er so beeindruckt war, dass er eine wunderbare Widmung in Felix Galimirs Partitur geschrieben hat. 1936 hat das Galimir-Quartett die *Lyrische Suite* in Paris sogar auf Platte aufgenommen, wofür sie den Grand Prix du Disque gewonnen haben.³³ Wenn man die Aufnahme heute hört, auch ihre technische Qualität, bezeugt sie, was für ein hervorragendes Ensemble dieses Galimir-Quartett war.³⁴ Felix Galimir habe ich aber erst in New York kennengelernt. Eines der ersten Konzerte des LaSalle-Quartetts haben wir 1949 bei Stefan Wolpe in dessen Privatwohnung gespielt. Bei diesem Konzert war Felix Galimir als Zuhörer dabei.³⁵

In Berlin habe ich damals von den guten Berufsquartetten nur das Calvet-Quartett³⁶ gehört. Denn das Busch-Quartett hat nach 1933 in Nazi-Deutschland nicht mehr gespielt. Die wirklich guten Quartette spielten alle nicht mehr in Deutschland. Warum Calvet in Nazi-Deutschland gespielt hat, verstehe ich bis heute nicht, denn mindestens ein Mitglied, der zweite Geiger, Daniel Guilet, war ein reiner Jude.³⁷

RS:

Bis dahin kannten Sie also vor allem die in den Hauskonzerten bei Ihren Eltern gespielte Quartettliteratur.

WL:

Ja. Das war gehobener Dilettantismus, und es wurde nur das klassisch-romantische Repertoire gespielt. Auch in Palästina bin ich eigentlich nicht über die Romantik und eventuell mal ein impressionistisches Stück hinausgekommen. Man war damals in Palästina sehr reaktionär, was den Musikgeschmack anbelangt. Modernes Repertoire habe ich erst in Tel

³² Felix Galimir war 1939–54 Konzertmeister im NBC Symphony Orchestra. Adrienne Galimir heiratete 1936 den Geiger Louis Krasner und wanderte mit ihm nach Amerika aus.

³³ Das Galimir-Quartett hatte gehofft, dass Alban Berg die Aufnahmesitzungen beaufsichtigen könnte, aber glücklicherweise hatten sie ihn vor seinem Tod noch wegen Einzelheiten der Partitur zu Rate ziehen können.

³⁴ Die Aufnahme von Alban Bergs *Lyrischer Suite* durch das Galimir-Quartett ist beim Label Testament erhältlich, Bestellnummer SBT 1004. Die CD enthält zudem die Einspielung aus dem Jahre 1936 von Bergs Violinkonzert mit Louis Krasner als Solist und dem BBC Symphony Orchestra unter der Leitung von Anton Webern.

³⁵ Siehe dazu Kapitel 3, „Die Geschichte des LaSalle-Quartetts“.

³⁶ Das Calvet-Quartett wurde 1919 gegründet und 1940 aufgelöst. Auf Anregung von Nadia Boulanger gab es 1928 seinen ersten Zyklus sämtlicher Beethoven-Quartette. Joseph Calvet gründete 1945 in neues Quartett, das 1950 aufgelöst wurde.

³⁷ Daniel Guilet (ursprünglich Guilevitch, 10.1.1899–14.10.1990) war 1929–40 der zweite Geiger im Calvet-Quartett. 1942 gründete er in New York das Guilet-Quartett und war ab 1951 Konzertmeister im NBC-Orchester unter Arturo Toscanini. 1955 gründete er mit Menahem Pressler das Beaux Arts Trio, dessen Mitglied er bis 1969 war.

Aviv durch meine beiden Freunde Herbert Brün und Wolf Rosenberg kennengelernt. Durch sie lernte ich zum ersten Mal etwas über die Zwölftonmusik, von der ich damals noch nichts gehört hatte. Sie haben versucht, sie mir beizubringen, aber ich habe mich dafür nicht sonderlich interessiert. Dann gab es die Gelegenheit, beim Musikwissenschaftler Peter Gradenwitz³⁸ am Samstag, dem Sabbat, auf dem Dach seines Hauses in Tel Aviv an Plattenkonzerten teilzunehmen. Gradenwitz war eine ungeheuer anregende Persönlichkeit. Er bekam interessante Platten und spielte nicht nur das gängige Repertoire, sondern auch eine außerordentliche Serie von Aufnahmen, die zu Schönbergs 70. Geburtstag gemacht worden waren. Das mir damals noch völlig unbekannt Kolisch-Quartett hatte auf Veranlassung von Alfred Newman, einem bekannten Filmkomponisten und Schüler von Schönberg, in einem Filmstudio in Hollywood dessen vier Quartette aufgenommen, die nun privat vertrieben und mit einer Einführung von Schönberg auf einer der Platten an die früheren Schüler und an Freunde verschickt wurden. Auf diese Weise habe ich zum allerersten Mal das dritte und das vierte Schönberg-Quartett gehört.³⁹ Das war ein unglaublicher Schock und für mich ein Buch mit sieben Siegeln, ich habe gar nichts verstanden, und es war mir völlig unbegreiflich, wie man eine solche Musik überhaupt spielen und wie man sich darin denn orientieren konnte. Wenn man sich die Daten der Aufnahmen ansieht, stellt sich zudem heraus, dass diejenige des vierten Quartetts am Vormittag des Tages der Uraufführung im Konzert am Abend entstanden ist.⁴⁰ Dass das Kolisch-Quartett so etwas gewagt hat, ist mir bis heute ein Rätsel. Noch unglaublicher ist, dass das Kolisch-Quartett die ersten drei Quartette sämtlich auswendig gespielt hat. Hier war also zum ersten Mal eine Musik, die mit dem, womit ich vertraut war, kaum irgendetwas zu tun hatte: Das musste ich unbedingt kennenlernen. So kam ich zuerst zu den Schönberg-Quartetten. Webern und Berg habe ich erst später in New York wirklich kennengelernt. Aber der Eindruck von diesem Plattenkonzert auf dem Dach bei Peter Gradenwitz hat mich mein ganzes Leben lang begleitet. Es war wieder derselbe Eindruck, den ich hatte, als ich in Berlin das Calvet-Quartett Beethoven hatte spielen hören. Wie die beiden Beethoven-Quartette, die ich in Berlin gehört hatte, gehörten das dritte und das vierte Schönberg-Quartett zu den ersten Stücken, die ich später mit dem LaSalle-Quartett selbst einstudiert habe: Es ließ mich nicht mehr los – ich musste diese Stücke lernen, um verstehen zu können, wie man ein solches Stück lernt.

RS:

Sie haben in Tel Aviv doch auch noch ein Orchester gegründet?

³⁸ Peter Gradenwitz (Berlin 24.1.1910 – Tel Aviv 27.7.2001) studierte Musikwissenschaft, Literaturgeschichte und Philosophie in Freiburg im Breisgau, Berlin und Prag sowie Komposition und Musiktheorie u. a. bei Julius Weismann und Josef Rufer. Er promovierte 1936 in Prag. Seit 1933 war Peter Gradenwitz mit Rosi Wolfsohn verheiratet (gestorben 1965), der Tochter von Dr. Georg Wolfsohn, Freund und Arzt Schönbergs in Berlin. Gradenwitz emigrierte im Oktober 1936 nach Palästina, wo er Mitbegründer der nationalen Sektion der IGMM wurde und 1949 den ersten israelischen Musikverlag internationaler Prägung gründete (Israeli Music Publications). 1968–77 war er Dozent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tel Aviv.

³⁹ Diese Aufnahmen entstanden Ende Dezember 1936 und Anfang Januar 1937 in den Studios der United Artists in Hollywood als Privataufnahme. Sie sind heute auf CD erhältlich bei Archiphon (ARC 103/104), Verein für musikalische Archiv-Forschung e. V., 77694 Kehl/Rhein. Im CD-Begleitheft (S. 12–19) erzählt Fred Steiner die abenteuerliche Entstehungsgeschichte dieser Aufnahmen.

⁴⁰ Das Kolisch-Quartett spielte in einem von der Sponsorin Elisabeth Sprague Coolidge organisierten Zyklus an der UCLA Schönbergs vier Streichquartette sowie die späten Beethoven-Quartette.