

Federleichte Schwergewichte

Christian Thielemann

liebt die Extreme. Und jene Sphäre, wo sie sich begegnen: zum Beispiel das Wiener Neujahrskonzert. Das hat er jetzt zum ersten Mal geleitet.

Von Volker Tarnow



Unsere Autor traf den Chefdirigenten der Sächsischen Staatskapelle Dresden und Musikdirektor der Bayreuther Festspiele noch vor dem Konzert, im Dezember, in Dresden. Wie bei all unseren Interviews üblich, schickte er Christian Thielemann den verschriftlichten Text zum Gegenlesen. Thielemann bat sehr darum, die alte Rechtschreibung zu verwenden. Den Gefallen haben wir ihm gern getan.

Herr Thielemann, warum hat es trotz langjähriger intensiver Partnerschaft mit den Wiener Philharmonikern so lange gedauert bis zur Premiere?

Das müssen Sie die Wiener fragen.

Er ist der einzige waschechte Berliner unter den Star-Dirigenten der Welt: Christian Thielemann.



Foto: Matthias Creutziger

Haben die vielleicht befürchtet, Sie würden mit Paul Lincke ankommen?

Ich weiß wirklich nicht, nach welchen Kriterien es geht. Denken Sie mal, Karl Böhm hat nie ein Neujahrskonzert geleitet, obwohl er den Wienern lange Jahre eng verbunden war, enger als Karajan. Aber auch Karajan bekam erst in hohem Alter ein Angebot.

Das Programm hat mich überrascht. Warum nichts von Otto Nicolai, immerhin sind ja die Wiener Philharmoniker eine ostpreußische Schöpfung?

Das stimmt, und wir haben auch zusammen 2010 in Königsberg, in seiner Geburtsstadt, am Dom eine Nicolai-Plakette enthüllt.

Ihre Beziehungen zu Wien sind sehr vielfältig und auch älter, als man gewöhnlich annimmt.

Wir haben uns von Anfang an wahn-sinnig gut verstanden. Mit 23 oder 24 habe ich in Wien eine „Cosi fan tutte“ dirigiert, danach „La Traviata“ und „Figaro“. Dann gab es eine längere Pause, weil ich damals in Nürnberg GMD geworden bin und nur noch selten gastierte. Erst nach einem „Fliegenden Holländer“ und „Tristan und Isolde“ lebte diese Liebe wieder auf. Unvergesslich sind mir die Aufführungen der Beethoven-Sinfonien in Moskau. Es ist ein Geben und Nehmen, wie man es sich nur wünschen kann.

Wieviel von dem, was ein Orchester anbietet, können Sie akzeptieren?

Ich habe immer viel genommen, ich lasse auch gern frei aufspielen. Aber das darf einen nicht davon abhalten, exakt zu proben und die Dinge möglichst exemplarisch zu machen.

Fallen die Wiener nicht dadurch auf, daß sie besonders spontan sind, daß sie geradezu improvisatorisch agieren?

Wenn man ein Orchester sehr gut kennt, ist von vornherein eine Atmosphäre wie beim Ping-Pong da: Jeder achtet genau darauf, was sein Gegenüber tut, was er anbietet. So war das von Anfang an in Wien, auch deswegen habe ich mich da sofort wohlfühlt. Und dann fand ich hier in Dresden sozusagen

gen das deutsche Gegenstück. Auch die Art der Proben ist völlig ähnlich. Dabei spielt natürlich eine Rolle, daß Dresden durch die Mauer abgeschieden war vom internationalen Markt, die Staatskapelle mußte sich selber erhalten, und die Wiener achten seit je besonders darauf, daß die Musiker zusammenpassen. Damit erklärt sich ein Stück weit die individuelle Klangkultur. Es bestehen auch direkte Verbindungen: So stammt die Wiener Oboe ursprünglich aus Dresden. Ende des 19. Jahrhunderts wurde ein Oboist der Dresdner Hofkapelle in Wien Solist an der Hofoper; sein Instrument wurde später mit gewissen Modifikationen der nicht ganz so hohen Wiener Stimmung angepaßt. Wie herrlich harmoniert sie da mit den Hörnern! Es ist ein eigener Kosmos, in den der Dirigent eintaucht. Genauso wie das Orchester dem Mischklang huldigt, erwartet man auch vom Dirigenten, daß er sozusagen mitmischet. Manchmal gelingt es, manchmal nicht. Wien und Dresden haben den Vorteil, daß sie beide Opernorchester sind und daher eine große Flexibilität aufbringen, die sich auf das sinfonische Repertoire auswirkt. Das erlaubt mir natürlich, spontaner zu sein als anderswo, ich werde geradezu angeregt, etwas Besonderes einzubringen. Ich muß bestimmte Stellen minutiös probieren, ohne die Eigenständigkeit der Musiker zu töten. Natürlich könnte man Dinge bis ins Allerletzte festlegen und am Abend dann kontrolliert abrufen – ich habe aber immer gedacht, man muß eine Mixtur finden. Wenn man mit solchen Orchestern arbeitet, wo die Konzertmeister eine solche Potenz mitbringen, muß man zugestehen, daß sie an manchen Stellen geradezu die Führung an sich reißen.

Das typische Verhalten eines Operndirigenten: Er läßt die Sänger machen und begleitet?

Man muß mit der Freiheit umgehen können – wenn Sie alle Schnapsflaschen aus Ihrer Bar austrinken, sind Sie bald tot. Es muß alles im Rahmen bleiben, aber innerhalb dieses Rahmens kann am Mosaik einiges verändert werden. Genau darin liegt mein größtes Vergnügen; ohne Experimente wird alles langweilig.

Deswegen gilt es abzuschätzen: Wo ist das Pedantische gut, wo muß ich etwas auseinandernehmen, weil nichts klappt, weil die Rhythmen verwaschen sind. Musizieren ist doch immer anders, man hat mal gut geschlafen, mal schlecht, heute sind wir schneller, morgen langsamer, heute ist die Sängerin gut drauf, morgen hat sie Kopfschmerzen – darauf muß ich reagieren.

Würden Sie zustimmen, daß die große Linie wichtiger ist als Detailtreue?

Da haben Sie schon recht. Die große Linie suchen, aber ohne über die Feinheiten hinwegzuhudeln! Es ist auch eine Frage der Ökonomie. Wenn ich mich in Bruckners Achter beim ersten Fortissimo verausgabe, muß ich mich fragen: Wo soll ich an diesem Abend eigentlich noch hinkommen. Dabei hat mir Wagner enorm geholfen, denn er hat mich dazu gebracht, mir das innerlich ganz anders einzuteilen.

Zeichnen sich die genialen klassischen Stücke nicht gerade dadurch aus, daß sie eine große Einheit bilden, daß man im Anfang schon das Ende ahnt?

Wenn ich ans Pult trete, denke ich bei jeder Oper zuerst an das Ende. In den ersten Takten von „Tristan“ höre ich schon Isolde Liebestod. Solche Erfahrungen übertragen sich dann natürlich auf eine Beethoven-Sinfonie. Ich brauche aber nicht immer die riesige Dimension. Die Poesie etwa bei Schumann und Mendelssohn besitzt einen ganz eigenen Wert, da gibt es Zwischentöne, die waren zu ihrer Zeit unerhört und bei einem Beethoven so nicht drin. Ein bestimmter Duft, poetische Qualitäten, manchmal geradezu pastellartig, fast schon wie bei Debussy, so etwas einzufangen ist außerordentlich reizvoll. Den langsamen Satz aus Schumanns Erster sollten Sie hier mal mit der Kapelle hören, wie die ihn spielen, hingehaucht auf einem leichten Bogen aus Luft, ohne jeden Druck, ohne zu viel Vibrato.

Was halten Sie von der Diskussion über das Vibrato?

Einer unserer Konzertmeister hat mir einmal gesagt: Das ist alles überhaupt kein Problem, es kommt nur darauf an, welche Stelle es ist und daß das Vibrato angemessen ist. Damit haben sich in der Tat alle Diskussionen erübrigt. Die ganze Zeit übervibrieren, ist nicht gut, aber wenn Sie zu flach spielen, geht Ihnen auch wieder etwas verloren. Jeder muß entscheiden, wie weit er geht. Es ist doch schön für den Hörer, daß er wählen kann zwischen verschiedenen Interpretationen. Man sollte unterschiedliche Ansätze nicht gegeneinander ausspielen.

Was steht für Sie im Vordergrund?

Was mich am meisten beschäftigt: Atmosphäre, Bögen, Deutlichkeit, Puls, aber kein störender, aufdringlicher Puls; es gibt auch Herzrhythmusstörungen, warum sollen die nicht in der Musik vorkommen. Es ist etwas ganz Natürliches.

„Man muss mit Freiheit umgehen können. Ohne Experimente wird alles langweilig.“

Beim Stichwort Atmosphäre ist der Name Weber nicht gefallen.

Wirklich einer meiner ganz großen Lieblinge. Unglaublich vielfältig. Die „Oberon“-Ouvertüre wie ein zartes Pastell. „Euryanthe“ geht ab wie eine Rakete, dann das h-Moll in den geteilten Geigen. Oder die „Freischütz“-Ouvertüre, wie er das geschafft hat, allein mit diesen C-Dur-Terzen so eine Atmosphäre hinzukriegen!

Könnte man sagen: geniale Einfachheit?

Das Einfachste ist oft das Schlagendste, denken Sie an den unglaublichen Anfang von „Also sprach Zarathustra“: Dur-Moll, Moll-Dur, mehr nicht. Was Webers Zeit betrifft, war sicher das Volksliedhafte prägend, auch für die Lieder von Schubert und Schumann. Es muß alles mit größter Inbrunst vorgebracht werden und trotzdem mit jener gewissen Distanz, die es von der Oper abhebt.

Aber die wesentlichen Erfahrungen macht ein Dirigent doch am Opernhaus, oder?

Eigentlich ja. „Gräfin Mariza“, „Vogelhändler“, „Csárdásfürstin“! Die deutsche Spieloper, ganz wichtig: „Wildschütz“,

„Zar und Zimmermann“, danach kommen gleich die „Meistersinger“. Oder Operette und „Lohengrin“: Was hat das miteinander zu tun? Eine ganze Menge! Zum einen der Text, dann auch die Praxiserfahrungen, die vielen kleinen Modifikationen, die gar nicht in der Partitur stehen, daß sich ein Tenor nicht gleich beim ersten Auftritt im „Lohengrin“ verausgaben darf, daß er genauso wie Hans Sachs noch das Ende der Aufführung erreichen sollte. Dafür muß ein Dirigent das Gespür entwickeln. Auch dafür, daß sich der Sänger nicht festsingt, daß das Tempo genau für ihn eingestellt ist. Die Oper braucht diese Flexibilität, und die Operette noch viel mehr mit diesen ganzen Rubati, die geschmackvoll sein müssen. Machen Sie mal eine „Lustige Witwe“, die ist nicht so ohne, danach kann einen nichts mehr erschüttern.

Stirbt das Publikum für diese Art von leichter Muse nicht allmählich aus?

Ach, das glaube ich nicht. Wenn man es oft genug spielt, kommen die Leute. Es ist wie mit Schumann-Sinfonien, wo es heißt: Das läuft nicht beim Publikum! Ja, wie können sie auch laufen, wenn sie nie gespielt werden!

Ist es nötig, Schumanns Instrumentation zu revidieren, wie es Mahler getan hat?

Das haben viele gemacht. Es ist aber schlecht, wenn man die Sforzati schärft, dann mischt sich der Klang nicht, wie wir es in Wien und Dresden haben. Aber selbst hier war es eine neue Erfahrung, alle vier sehr unterschiedlichen Schumann-Sinfonien hintereinander zu spielen. Dann ergibt sich eine wunderbare Klanglichkeit – wie soll

man sie Leuten erklären, die sie nicht fühlen!

Musizieren ohne Gefühl wird aber immer beliebter.

Es wird oft genug versucht, sicher, aber wenn Sie mit zu viel Gefühl an den „Tristan“ rangehen, sind Sie nach dem Vorspiel reif für den Krankenwagen.

gen. Emotional ist das eine ganz große Gefahr.

Eine Gefahr, die beim Neujahrskonzert eher gering ist. Wie hat es Wien überhaupt geschafft, seine regionale Musiktradition als Weltmarke zu etablieren?

Ich denke, das liegt am Walzer. Der klingt zunächst lustig, hört man genauer hin, entdeckt man auch etwas Melancholisches nach dem Motto „es war einmal“. Der Walzer trumpft nicht so auf, hat etwas Bittersüßes, und er ist außerdem von einer Instrumentationsvielfalt, die einen plattmacht. Die „Nordseebilder“ von Johann Strauß Sohn etwa, das ist wie beim „Fliegenden Holländer“. Auch der Beginn der „Sphärenklänge“ von Josef Strauß könnte von Wagner sein. Ich bin für solche Musik immer zu haben, hatte immer schon einen Hang zum Operettigen, zu Ufa-Schlagern, das ist einfach gute Musik! Allein die Biografien dieser Musiker sind höchst erstaunlich: Franz Grothe und Friedrich Hollaender studierten zusammen mit Marek Weber in Berlin, sie hatten alle die gleiche klassische Ausbildung, so sehr sie auch später in verschiedene Richtungen gingen. Sänger mit einem ganz hohen künstlerischen Anspruch wie Jan Kiepura und Marta Eggerth waren sich für das leichte Genre nicht zu schade.

Die Öffentlichkeit verbindet mit dem Namen Thielemann ein anderes Repertoire.

Damit habe ich Karriere gemacht, und wer einmal in der Wagner- und Strauss-Schublade steckt, kommt schwer heraus. Aber ich versuche es immer wieder, etwa in den Dresdner Silvesterkonzerten, wo wir Szenen aus der „Lustigen Witwe“ und der „Csárdásfürstin“ hatten.

Sie sind auch einer der wenigen prominenten Dirigenten, die noch Max Reger aufführen. Der läßt sich trotz seiner ewigen Doppel-, Tripel- und Quadrupelfugen immerhin leichter vermitteln als Hans Pfitzner, den niemand anfasen darf, ohne selber als Nazi zu gelten.

Wissen Sie, das interessiert mich nicht. Pfitzner ist ein großartiger Komponist, deswegen dirigiere ich „Palestrina“, die cis-Moll-Sinfonie, das Violinkonzert,

„Mit zu viel Gefühl sind Sie nach dem Tristan-Vorspiel reif für den Krankenwagen.“

auch die Kantate „Von deutscher Seele“. Ich lasse die Hunde bellen, die Stürme verziehen sich. Ich habe ja auch viele Sachen von Henze dirigiert, aber keineswegs, weil er so für den Vietcong war. Henze hat mich sehr beeindruckt, als er mir erzählte, daß er von diesem dogmatischen Zeug in Darmstadt keine sehr hohe Meinung hatte und deswegen eine andere künstlerische Richtung einschlug. Am Ende seines Lebens galt er dann als der große Konservative, als der beste Instrumentator seit Richard Strauss. Einfach köstlich! Ich habe mal ein reines Wagner-Programm mit Henzes „Fraternité“ kombiniert, und da konnte man hören, wie toll Henze klingt.

Leider sind seine Sinfonien überhaupt nicht toll, sondern äußerst schwach.

Für mich stehen seine Opern im Vordergrund, „Prinz von Homburg“ oder „Boulevard Solitude“. Ich wähle Stücke immer aus wie eine Speise im Restaurant: Das esse ich gern, das bestelle ich; lange Zeit ähnliche Kost, dann ist sie mir über und ich wechsele.

Vielleicht wäre mal ein Wechsel zu Gluck angesagt.

Stimmt, zu dem bin ich bisher nicht gelangt. Aber mir muß ja auch noch etwas bleiben für später: Haydn-Sinfonien, das ganze Mozart-Feld, Bartók, Strawinsky, Schostakowitsch. Und natürlich Bach. Ich bin noch immer nicht zu einem Entschluß gekommen, wie ich ihn machen soll. Da ist ja die übergroße Zahl von Kollegen mit der Aufführungspraxis zugange – ich müßte ein besseres Konzept haben.

Würde statt der historisch informierten Verhuzung nicht das ganze alte, romantische Konzept genügen?

Ich möchte irgendwie eine durchsichtige Grandezza. Aber dann möchte ich auch wieder den wenig bekannten Strauss aufführen, endlich einmal „Friedenstag“, „Intermezzo“, „Schweigsame Frau“. Meine Lust auf Neuland ist groß. Andererseits bediene ich gern den Kanon, wie es allgemein von mir erwartet wird. Und die Zeit ist begrenzt; Dresden, Wien, Berlin, Bayreuth, damit ist mein Kalender schon voll. Das Leben im Hotel

und in Proberäumen ist auch nicht gerade mein Ideal. Jedenfalls bin ich immer froh, wenn die anstrengende Festspielsaison in Bayreuth vorbei ist. Ich erlebe Musik so stark, sie geht mir so in jede Faser, daß ich mich vor diesem verzehrenden Feuer schützen muß. Da ist Strauss auch rein menschlich ein Vorbild. Wenn er nach einer aufreibenden Probe sagte: Komm, jetzt gehen wir rüber ins Hotel Bellevue und spielen eine anständige Partie Skat. Mir gefällt das Normale und Hemdsärmelige an ihm. Das Schöne ist doch, daß er immer den Ausflug ins wilde Leben unternimmt und wieder zurückfindet. Musikalisch geht er in die Gosse, aber man spürt sofort: Da will er nicht bleiben. Irgendwann sagt er dann sogar: Ach, ich kann auch das Telefonbuch instrumentieren!

Man hört bei ihm immer den Filou heraus. Die Tiefe und der Ernst eines Beethoven, Bruckner oder Mahler gehen ihm doch ab.

Das kannte er auch, aber Strauss hat gegengesteuert, hat sich nicht den Tragödien des Lebens ausgeliefert. Andere lassen eine Spur der Verwüstung hinter sich. Bei ihm ist immer ein positives Gefühl im Spiel, ein Augenzwinkern, niemals etwas Depressives. Ich glaube, Bach war ein ähnlicher Typus, sehr lebenslustig. Überlegen Sie doch mal: 20 Kinder!

Reine protestantische Pflichterfüllung!

Ach was! Der mit seinem Doppelkinn und der Wampe, der hat gern gegessen und gedingst, da ging es rund. Das gefällt mir. Mit einem Beethoven hätte man doch niemals zusammentreffen wollen! Wie enttäuschend, wenn man sich sagen müßte: Jetzt war ich mit diesem Gott zusammen – und er ist auch nur wie alle anderen. Da ziehe ich einen Strauss weit vor oder Mendelssohn, dieses immer gut gelaunte Glückskind, oder den großzügigen und hilfsbereiten Liszt. Die drei waren als Menschen genauso groß wie als Komponisten! ■

„Ich bediene gern den Kanon, wie es allgemein von mir erwartet wird.“

Foto: Matthias Creutziger

Aktuelle CD

Neujahrskonzert 2019; Wiener Philharmoniker, Christian Thielemann (2019); Sony Classical

