

„Auf die Pausen



Foto: Marco Borggreve

kommt es an“

Der Chefdirigent des Wiener RSO und künftige Stuttgarter GMD **Cornelius Meister** überrascht mit Martinů, Zemlinsky und einem kaum bekannten Werk von Mahler.

Von Arnt Cobbers

Mit dem ORF Radio-Symphonieorchester Wien nimmt Cornelius Meister regelmäßig CDs auf. In den letzten Monaten aber sind ungewöhnlich viele neue Alben erschienen: „Das klagende Lied“ von Mahler, „Die Seejungfrau“ von Zemlinsky, alle sechs Sinfonien von Martinů sowie drei Konzerte von Weinberg. Der 36-jährige gebürtige Hannoveraner macht bislang ohne PR-Rummel Karriere. Er dirigiert regelmäßig an den großen Opernhäusern, nach sechs Jahren in Wien wechselt er zur Saison 2018/19 als GMD nach Stuttgart. Wir trafen uns nach einem Konzert u. a. mit Beethovens Eroica. Er wirkt unkompliziert und bittet mich um Verständnis, dass er zuvor noch mit einer Orchestermusikerin sprechen müsse, die ein Anliegen habe. Als Chefdirigent müsse er jederzeit ein Ohr für seine Musiker haben, meint er.

Herr Meister, Sie waren mit 25 Jahren der jüngste Generalmusikdirektor in Deutschland, in Heidelberg, haben also enorm früh Verantwortung „im Betrieb“ übernommen. Hätten Sie nicht lieber mehr Zeit fürs Partiturstudium gehabt?

Ich empfinde es als Glück, dass ich in meinem Musikerleben immer früh dran war. Mit 16 habe ich ja bereits angefangen zu studieren, und mit 21 hatte ich in Erfurt meine erste feste Stelle. So hatte ich

immer das Gefühl, ich kann mir viel Zeit lassen und in Ruhe mein Repertoire aufbauen. Aber ich halte es auch für enorm wichtig, sich das Wissen, das ein GMD haben sollte, schon früh anzueignen – insofern habe ich von meiner Erfahrung als GMD-Assistent später profitiert. Ich glaube, dass die Quereinsteiger in unserem Metier unter einem viel größeren Druck stehen, wenn ihnen die Theatererfahrung fehlt. Was wir Dirigenten machen, ist im guten Sinne ein Handwerk, und handwerkliche Dinge brauchen ihre Zeit.

Sie sind ja eigentlich ein „geborener“ Pianist – Ihre Eltern waren beide Klavierlehrer. Und Sie haben schon mit zehn Jahren ein Werk von Hans Zender uraufgeführt.

Die Europäische Klavierlehrervereinigung EPTA hatte zu ihrem großen Kongress bei Hans Zender ein viertelstündiges Klavierwerk in Auftrag gegeben, das für Kinder geeignet sein sollte. Heute würde ich sagen, dass „Spazierwege und Spiele“, zumindest als gesamter Zyklus, eigentlich viel zu schwer für die meisten klavierspielenden Kinder ist. Ich habe als Zehnjähriger mehrere Monate daran geübt – es ist ein tolles Stück, aber auch für einen Erwachsenen durchaus anspruchsvoll. Umso schöner war es,

„Was wir Dirigenten machen, ist im guten Sinne ein Handwerk – und das braucht seine Zeit.“

„Orchestermusik spiele ich gern auf einem Stummen Klavier.“

dass ich zu Hans Zenders 80. Geburtstag das ihm gewidmete Abo-Konzert des SWR-Symphonieorchesters dirigieren durfte. Als Kind soll man ja so viele verschiedene Stücke lernen. Bach, Beethoven, Chopin – alles ist unglaublich wichtig, und darüber vergisst man leicht die zeitgenössische Musik. Ich bin meinem Vater sehr dankbar, dass er gesagt

hat: Es macht nichts, dass jetzt für einige Wochen kein Beethoven geübt werden kann. Was mein Sohn am Zender lernen kann, das bleibt fürs Leben.

Spielen Sie noch Klavier?

Sehr viel, vor allem für mich – weil es mir Spaß macht, und weil ich kein Werk dirigiere, das ich nicht am Klavier spielen könnte. Ich habe heute Vormittag mehrere Stunden die „Eroica“ gespielt, wie immer aus der Partitur. Wenn man als Dirigent nur über den Noten sitzt, macht man sich doch manchmal etwas vor, vergleichbar vielleicht einem Redner, der sein Manuskript nicht auch einmal laut spricht.

Aber Sie müssen sich doch auch die orchestralen klanglichen Feinheiten vorstellen.

Ich habe ein sogenanntes Stummes Klavier – eine Apparatur, die es schon zu Franz Liszts Zeiten gab. Das kann man zusammenklappen und auf Reisen mitnehmen. Ich hab eines mit 88 Tasten. Der Anschlag funktioniert wie bei einem normalen Flügel, nur gibt es eben keine Saiten, die man zum Klingen bringen könnte. Dieses Stumme Klavier verwende ich sehr gerne, wenn ich Orchestermusik spiele, vor allem bei harmonisch komplexen spätromantischen Werken, weil ich mir dann den Orchesterklang vorstellen kann und gleichzeitig die kontrapunktischen Verästelungen spüre.

Und wenn Sie neue Werke erarbeiten?

Das kommt darauf an. Dieses Stumme Klavier ist ziemlich schwer, das schleppe ich nicht immer mit mir herum. Aber das Partiturstudium am Klavier ist eine meiner Methoden, und ich unterstelle jedem Dirigenten, der nicht in der Lage ist, ein Stück auf irgendeinem Instrument darzustellen, dass er das Stück

nicht so ganz kennt. Vielleicht könnte man als Dirigent etwas vortäuschen, aber ich glaube, andere Musiker spüren doch, ob ein Dirigent ein Stück wirklich kennt. Natürlich kommt es dann noch darauf an, was man als Interpret daraus macht.

Spielen Sie noch öffentlich?

Ja, ich dirigiere immer mal wieder Klavierkonzerte vom Flügel aus. Das ließ sich noch steigern, als mich der Intendant des Wiener Musikvereins, Thomas Angyan, einlud, das Credo von Arvo Pärt für Klavier, Chor und Orchester mit dem Wiener Radio-Symphonieorchester auf diese Weise aufzuführen. Das war schon anspruchsvoll.

Warum sind Sie dann doch Dirigent geworden?

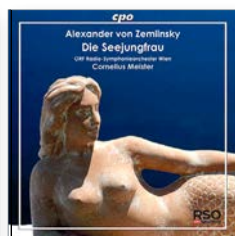
Den Wunsch hatte ich schon sehr früh, und ich war mir lange nicht sicher, ob ich mich entscheiden müsste. Aber eine feste Dirigierposition verlangt einen großen zeitlichen Einsatz, da sollte man sozusagen Tag und Nacht erreichbar sein, während man als Pianist Zeiten braucht, in denen man ausschließlich Pianist ist. Und das Dirigieren steht für mich klar an erster Stelle. Warum? Ich beschäftige mich mit fantastischer Literatur. Es macht mir großen Spaß, mit anderen Menschen gemeinsam zu musizieren. Und so anders ist es dann doch nicht. Das Klavier ist ja ein sehr orchestrales Instrument.

Aber als Dirigent bearbeiten Sie zunächst nur die Luft. Oder sehen Sie das Orchester als Ihr Instrument?

Gar nicht, dazu ist mein Respekt vor meinen Musizierpartnern, den Orchestermusikern, viel zu hoch. Es stimmt, wenn ich eine Taste am Klavier herunterdrücke, erklingt genau der Ton. Aber als Dirigent ist die Auswirkung dessen, was ich tue, ebenso unmittelbar. Und während ich am Klavier allein mit meinen Tasten bin, kann ich als Dirigent sehr vieles tun, um dieses oder jenes hervorzuheben. Das Dirigieren ist eine Sache des gesamten Körpers, mitunter von minimalen Veränderungen. Bevor ein Stück losgeht, spürt ein Orchester schon an der Haltung eines guten Dirigenten, in welcher Weise man den Abend gestalten wird.

Aktuelle CDs

Mahler: Das klagende Lied (2016);
Capriccio (Rezension siehe S. 56)
Zemlinsky: Die Seejungfrau (2010/12);
cpo (Rezension siehe FF 12/17)



Martinů: Sinfonien Nr. 1-6 (2011-17);
Capriccio (Rezension siehe S. 41)
Weinberg: Violinkonzert, Cellokonzert
Nr. 1, Klavierfantasie; m. Claire Huangci,
Harriet Krijgh, Benjamin Schmid (2016);
Capriccio
alle mit dem ORF Radio-Symphonieor-
chester Wien, Cornelius Meister

Überlegen Sie sich Ihre Gesten vorher oder kommt das intuitiv, aus dem Moment heraus?

Es gibt manche Schlagarten, die für ein Orchester festgelegt sein sollten, insbesondere bei zeitgenössischer Musik, ob ich zum Beispiel eine Stelle in Achteln oder in Vierteln dirigiere. Aber darüber hinaus ist es mein Ziel, nur das zu dirigieren, was in dem Moment notwendig ist. Ich höre: Was macht das Orchester? Passt es zu dem, was ich hören will? Und dann entscheide ich, wie ich am besten Einfluss nehmen kann.

Bekommen Sie im Konzert mit, wie Sie dirigieren?

Während der Aufführung denke ich gar nicht – ich mache Musik. Ausschließlich. Ich dirigiere sehr gern Aufführungen und freue mich darauf, einfach in der Musik zu versinken. Ich habe vorher hoffentlich so fleißig und seriös die Partituren studiert, dass ich mich dann sozusagen gehen lassen kann. Das scheint mir der richtige Weg zu sein: Erst studieren, dann vollkommen frei sein. Und deshalb freue ich mich über Musiker, die in einer Aufführung auch mal einen ganz anderen Weg einschlagen als in der Probe. Es gibt hunderte Faktoren, warum etwas anders laufen kann. Zum Beispiel auf einer Tournee ein anderer Saal, in dem man andere Tempi wählt. Das ist aber keine bewusste Überlegung, sondern ein Gespür. Für mich hat Kunst, wenn man das sagen darf, enorm viel mit Ungeplantem zu tun. Manchmal wundere ich mich: Heutzutage, da es alle Werke auf Tonträger gibt und man sich alles mit einem Klick anhören kann und nicht mehr überlegt, ob man sein Geld ausgibt für diese eine Interpretation, da sollte man doch gerade auf CD exzeptionelle, spannende Interpretationen zu hören bekommen. Man hat ja im Studio die Möglichkeit, ein Werk zehn Mal aufzunehmen und dabei volles Risiko zu gehen. Man sollte meinen, dass man bei Studio-Aufnahmen viel riskantere Interpretationen erlebt als live. Aber komischerweise ist es oft andersherum: Wenn auf einer CD „Live-Aufnahme“ steht, ist das eine Art Güte-Siegel: Das ist mit Feuer gespielt.

Sind Sie selbst denn im Studio mutiger als im Konzert?

Ich mache mir zumindest nicht so einen Kopf darum, wenn mal was komplett in die Grütze geht. Außerdem bemühe ich mich immer, dass wir ein Werk fertig geprobt haben, bevor wir es aufnehmen. Es gibt ja auch die Variante, dass man ein Werk bis Buchstabe E aufnimmt und das Orchester den Rest überhaupt noch nicht gespielt hat. Das geht zur Not auch, aber die musikalisch schönere Variante ist, wenn alle Beteiligten sich über mehrere Tage hinweg mit dem gesamten Werk beschäftigt haben, ehe sie mit der Aufnahme beginnen. Ich glaube fest daran, dass eine Interpretation vor allem zwischen den Proben reift. Probenzeit ist etwas Schönes, aber es macht einen Unterschied, ob ich vier Stunden an einem Tag habe oder viermal eine Stunde an vier Tagen. Im zweiten Fall wird's besser.

Als Pianist können Sie im Studio zehn Mal voll auf Risiko gehen. Aber wenn Sie mit hundert Orchestermusikern zehn Mal volles Risiko gehen, fangen die da nicht an zu meutern?

Im RSO Wien – und ich denke, in jedem guten Orchester – freuen sich die Musikerinnen und Musiker, wenn man die zur Verfügung stehende Zeit auch sinnvoll nutzt. Sie spielen ja nicht deshalb gut, weil der Dirigent oder der Aufnahmeleiter es verlangen, sondern jeder einzelne möchte es so gut wie möglich machen. Und wenn ich einem Bläser-Solisten sage, wir können das jetzt zehnmal ausprobieren, und am Ende ist es wirklich einen Tick besser als üblicherweise, dann freut sich jeder im Orchester. – Sie wissen nie hundertprozentig, was von den Musikern kommt, wenn Sie einen Einsatz geben. Der Dirigent ist im Besonderen dazu da, einen Überbau, einen Interpretationsfluss zu bestimmen. Ein gutes Orchester kann eine Beethoven-Sinfonie auch ohne Dirigent spielen. Aber ich halte es für nicht so schlecht, wenn ein einzelner die interpretatorische Richtung vorgibt. Ich muss nicht jedes Detail beein-

flussen. Im Gegenteil, ich freue mich, dass vor mir keine Maschinen sitzen, sondern Menschen, mit denen ich kommuniziere. Aber was mir wichtig ist, darauf bestehe ich dann auch. Wenn die Musiker mir da nicht folgen würden, müsste man schon ernsthaft miteinander sprechen.

Wie sieht es mit der Oper aus? Da ist Ihr Einfluss wesentlich beschränkter.



Cornelius Meister mit dem Wiener Komponisten Friedrich Cerha und bei einer Probe

Da kann es in der Tat außermusikalische Dinge geben, die ich mir vielleicht anders wünschen würde, ich aber nicht ändern kann. Aber auch das ist sehr spannend. Ich bin ein großer Freund von Repertoirevorstellungen. Selbstverständlich beglücken mich auch genauestens geprobte Stagione-Aufführungen, aber wenn ich an der Wiener Staatsoper eine Repertoirevorstellung dirigiere, spüre ich: Da muss ich wirklich dirigieren und

im Augenblick voll auf dem Posten sein. Manchmal sieht man sich zum ersten Mal in der Vorstellung, da muss ich wirklich kapellmeisterlich was können.

Sie dirigieren an den großen Häusern in New York, London, Mailand, Wien – und werden 2018 GMD der Staatsoper Stuttgart. Hat das Haus eine ähnliche Qualität?

Mich reizt, dass die ehemalige Hofoper auf eine ehrwürdige Tradition zurückblickt, gleichzeitig aber für zeitgemäßes Theater steht. Einige der international großen

Opern-Tanker sind musikalisch top, aber szenisch und programmatisch unspannend, und auf der anderen Seite gibt es enorm innovative Häuser, von denen man aber sagt: Einen musikalisch beglückenden „Ring“ hören wir lieber woanders. Stuttgart ist vielleicht das einzige Haus, das beides kann.

Sie haben ein riesiges Repertoire. Muss man das heutzutage haben?

Ich bin neugierig. Alles, was ich dirigiert habe, hat mich auch interessiert. Ich denke aber auch, dass es für mich als Musiker ganz wichtig war, in möglichst jungen Jahren einen Überblick zu bekommen. Eine einzelne Bruckner-Sinfonie kann ich noch so lange studieren und noch so gut vorbereiten – ich werde sie umfassender kennen, wenn ich die anderen acht Sinfonien auch studiert habe. Das war auch in der Oper mein Ansatz. Ich glaube, dass ich beim Standard-Repertoire jetzt fast durch bin, teilweise bereits zwei-, dreimal, und mich auf weitere Begegnungen mit diesen Werken freuen kann. Und auf noch mehr Raritäten.

Wie sind Sie ausgerechnet auf die Sinfonien von Martinů gekommen?

Wir haben in Wien jedes Jahr in einem unserer Abokonzerte eine Sinfonie von Martinů aufgeführt. Die Erste habe ich mehrmals dirigiert, schon beim JSO Hannover, einem sehr guten Studentenorchester. Seine Sinfonien gehören in eine Zwischenepoche, die keine Lobby hat. Das ist nicht mehr reine Spätromantik, aber es ist noch genügend Spätro-

mantik drin, dass diejenigen, die reines 20. Jahrhundert hören wollen, enttäuscht sind. Die Martinů-Sinfonien hängen irgendwie dazwischen. Er hat die ersten fünf ja in ganz kurzer Zeit während des Zweiten Weltkriegs geschrieben, als er schon in den USA war. Vielleicht hatte er die Sinfonie-Ideen schon lange mit sich getragen, und dann mussten die Werke raus – wie bei Brahms' erster und zweiter Sinfonie. Ich spüre in diesen Sinfonien den Schmerz eines Menschen, der während des Zweiten Weltkriegs in Amerika sitzt und darüber trauert, was gerade in Europa passiert – vielleicht wie Thomas Mann, als er den „Doktor Faustus“ schrieb. So sind sie für mich auch zeitgeschichtliche Dokumente. Man steht am Ende einer Epoche und am Beginn einer neuen Zeit, aber diese neue Zeit ist noch vollkommen ungewiss. Man ist deprimiert und zugleich doch auch glücklich, das Alte noch in sich zu tragen. Wie vielleicht der „Rosenkavalier“ einige Jahrzehnte zuvor auch so einen gewissen Schmerz in sich trägt. Ich dirigiere das sehr gern.

Im Gegensatz zu Ihrem Repertoire ist der Radius Ihrer festen Stellen geografisch überschaubar: Hannover, Erfurt, Heidelberg, Wien, demnächst Stuttgart.

Das ändert sich gerade. Ich bin seit dieser Spielzeit Erster Gastdirigent beim Yomiuri Nippon Symphony Orchestra in Tokio und werde ab nächster Saison jedes Jahr eine Residenz an der Met wahrnehmen. Zusätzlich werde ich nach wie vor regelmäßig in Washington, Paris und London gastieren. Ich fand es wichtig, erstmal mein Handwerk zu lernen und nicht zu schnell auf Posten und Karriere zu spielen.

Sie haben drei Kinder – bekommen Sie überhaupt mit, wie die größer werden?

Absolut. Ich habe nur ein Zuhause, nicht mehrere Wohnungen, und ich reise zwischen einzelnen Aufführungen oft nach Hause. Als Sänger könnte ich das nicht, aber als Dirigent macht mir das viele Reisen überhaupt nichts aus. Im Gegenteil: Es gibt mir eher eine gewisse Frische. Und der Sommer ist sowieso Familienzeit. Ich halte es nicht für gut, zwölf Monate nonstop zu arbeiten. Weil es die Pausen sind, in denen man reifen kann. ■

„Ich fand es wichtig, erstmal mein Handwerk zu lernen und nicht zu schnell auf Posten zu spielen.“

Foto: Marco Borggreve

