

Abgeschieden und doch zentral

London blutet aus: Franz Welser-Möst wirft das Handtuch, Giuseppe Sinopoli Vertrag wurde gelöst, für Michael Tilson Thomas kommt der in Ehren ergraute Colin Davis an die Themse — es gibt also genügend Gründe für Londons Musikfreunde, neidisch nach Birmingham zu schießen, wo seit knapp 15 Jahren Simon Rattle Regie führt.

Der Dirigent
Simon Rattle im
Gespräch

Der mittlerweile leicht grau melierte Lockenkopf aus den Midlands hat vielleicht das einzige getan, was für einen jungen Dirigenten ratsam ist. Seit er 1980 Chef des City of Birmingham Symphony Orchestra wurde, hat er sich nicht im Bemühen verschlossen, in den Zentren der Musikwelt den ewigen Aufsteiger zu spielen — mit mehreren Volten vorwärts hat er Birmingham selber zu einem Zentrum gemacht, hat sein Publikum herangebildet, hat das Orchester auf Vordermann gebracht, hat den Dirigier-Tourismus ad absurdum geführt. Und die Birminghamer Stadtväter haben's honoriert: Sie bauten für ihren Maestro einen neuen Konzertsaal, die Symphony Hall, bei der an nichts gespart wurde. Das Gebäude steht auf zahllosen Gummipfeilern, damit die U-Bahn sich nicht störend bemerkbar machen kann; auf raffinierte Weise ist es möglich, den Nachhall in der Halle zwischen 1,4 und 3,5 Sekunden zu verändern, so auf verschiedene Ensemblegrößen einzustellen; selbst die Bühnengröße ist variabel, Ballettauführungen sind ohne weiteres möglich. Akustisch ist die Halle ein Traum. Warum also sollte der Vielgelobte aus Europas modernstem Konzertsaal ausziehen? An Angeboten, das Pult zu wechseln, hat es nicht gefehlt, doch darf man anneh-

men, daß bei Entscheidungen ohnehin das Künstlerherz Rattles den Ausschlag geben würde und nicht die Aussicht auf einen hochdotierten Posten. Seine Kompromißlosigkeit hat Simon Rattle zum Liebling der Kritiker katapultiert, der britischen zumal.

Stardirigent hin oder her — die Laufbahn des mittlerweile fast 40jährigen Dirigenten zeigt von Anfang an die Neigung, sich zu konzentrieren, nicht mit den gebotenen Möglichkeiten herum-

zutüfeln. Als Schlagzeuger beim Royal Liverpool Philharmonic Orchestra bekam er durch ein Stipendium als 16jähriger ein Dirigierstudium in den Schoß gelegt. Der erste Preis eines Wettbewerbs war die Folge, 1974, daraufhin folgte eine Assistenten-Stelle beim Bournemouth Symphony Orchestra, folgten eine zweite Dirigentenstelle beim Royal Liverpool Philharmonic Orchestra und bei dem BBC Scottish Symphony Orchestra. Alles das gab Rattle dran, als er 1980 zum

Chefdirigenten und Künstlerischen Berater des City of Birmingham SO ernannt wurde — als 25jähriger —, später dann zum Musikalischen Leiter. Sicher, auch als ständiger Gast der Rotterdamer und Los Angeles Philharmoniker fungierte er, als künstlerischer Leiter des South Bank Summer Music Festival sowie der London Choral Society. Mittlerweile arbeitet er auch viel mit dem auf historischen Instrumenten musizierenden Orchestra of the Age of Enlightenment, dirigiert an der Scottish Opera, der English National Opera und debütierte 1990 an Covent Garden mit Janáček's „Schlaum Fuchslein“, das es auch auf CD gibt — Rattles vielleicht beste Aufnahme. Alle Aktivitäten breiteten sich in konzentrischen Kreisen vom Zentrum Birmingham aus. Nachdem er als „blutiger Anfänger“, so Simon Rattle, den Wettbewerb in Bournemouth gewonnen hatte, „war ich plötzlich Dirigent und hatte sechzig Konzerte im Jahr. Das ist die englische Methode: jemanden ins Wasser zu stoßen und zu sagen: Schwimm!“ Und das tut er mittlerweile wie ein Fisch.

Schon früh hat Simon Rattle sich für die Schallplatte interessiert, über 60 Aufnahmen dürfte es mittlerweile geben. Sein Repertoire ist weit gespannt, reicht vom Barock bis in die Moderne, die zunehmend einen größeren Raum einnimmt. Auch seinem Publikum in Birmingham wie anderswo mutet der alerte Engländer einiges an moderner Musik und ungewöhnlichen Programmen zu.

Simon Rattle ist nicht, was er scheint. Die Pose des lockenköpfigen Darlings, der charmant Geniales aus dem Handgelenk zaubert und graziös den Orchestern Wuchtiges entlockt, ist nur die eine, die öffentliche Seite der Medaille; die andere: ein beredter, intelligenter und selbstbewußter Musiker, der weiß, was er kann und das auch durchsetzt. Sören Meyer-Eller sprach mit Simon Rattle nach einem Konzert mit den Berliner Philharmonikern, bei dem Liszts „Faust-Sinfonie“ und Messiaens „Et expecto resurrectionem mortuorum“ auf dem Programm standen.

FF: Ihre Programme sind immer sehr sorgfältig zusammengestellt. Hat das einen erzieherischen Hintergrund?

Simon Rattle: Ich will den Leuten etwas geben, worüber sie nachdenken können. Ich hasse die Vorstellung, Leute erziehen zu wollen, zu sagen: „Du mußt jetzt etwas lernen“. Das ist so eine schrecklich ernste Angelegenheit und kann sehr dogmatisch erscheinen. Ich stelle aber wirklich gerne ungewöhnliche Verbindungen her. Das letzte Programm, was ich hier gemacht habe, brachte Rameaus „Les Boréades“ und Berlioz' „Symphonie fantastique“, beides große, außergewöhnliche Werke, und auf viele Weise teilen sie sich instrumentatorische Merkmale. Es war für mich ein interessanter Prozeß, mit den Berli-

nern an einem hochbarocken Stück zu arbeiten. Sie haben sehr gute Arbeit geleistet. Ich glaube, es ist in der Geschichte dieses Orchesters noch nicht passiert, daß sie eine Hälfte des Konzerts ohne Vibrato gespielt haben. Sie waren sehr interessiert. Das gibt mir große Hoffnung. Wenn die Berliner Philharmoniker so etwas tun, das so weit von ihrer Tradition entfernt ist wie nur irgendwas, dann muß es jeder machen. Und der Punkt für mich ist, die Verbindung zu schaffen von historischem und modernem Instrumentarium. Diese Welten sollten nicht so weit voneinander entfernt sein.

Sie dirigieren ja auch das auf Originalinstrumenten spielende Orchestra of the Age of Enlightenment mit Mozart, machen auf der anderen Seite Haydn mit Ihrem Birminghamer Orchester.

In diesem Jahr haben wir eine Tournee gemacht mit dem CBSO, ein Programm mit Rameau und Haydn, und mit dem Enlightenment-Orchester haben wir Schubert gespielt. Aber es könnte auch umgekehrt sein. Die Instrumente sind natürlich wichtig, aber wichtiger noch ist, was die Leute im Kopf haben. Die Idee, daß Orchester ihr Refugium haben an Stücken, die sie spielen, ist problematisch. Man kann nicht sagen, die Berliner spielen „Ein Heldenleben“ unglaublich gut, deshalb können sie nicht auch Messiaen spielen oder Bach. Alle Musik ist ein Kontinuum, und wir erweisen uns einen Bärendienst, wenn wir uns spezialisieren bis zu einem Punkt, wo bestimmte Musik ausgeschlossen ist. Ich glaube, es ist momentan ein großes Problem, Bruckner zu spielen, weil die Orchester auch keinen Bach mehr spielen. Hier ist eine Kontinuität; auch Haydn und Strawinsky zum Beispiel sind in meinen Augen ähnlicher als Haydn und Mozart, die man immer zusammenstellt.

Sie wollen also die Musik durch die Zusammenstellung greifbarer machen, begreifbarer?

Ich möchte jede Musik begreifbar machen als Teil einer Sache. Auch zeitgenössische Musik muß gespielt werden als Musik. Wenn ein Sinfonieorchester heutzutage erst mit Haydn beginnt, dann sind da nur 200 Jahre Musik, an der man arbeiten kann. Außerdem spielen die meisten Orchester nicht das meiste von dem, was in den letzten hundert Jahren geschrieben wurde. Es wirkt fast so, als hätten sie beschlossen, sich zu kastrieren. Ich glaube, wir müssen so weit zurückgehen wie möglich, und genauso weit nach vorne. Und dann muß man versuchen, jeden Komponisten mit der Vorstellung einer Klangwelt zu spielen, die er erwartet hätte, anstatt die Musik auf ein Prokrustesbett zu schnallen. Als ich ein Kind war, hat jeder Bruckner und Mahler miteinander gekoppelt. Das einzige, was sie gemeinsam haben: Sie haben beide Sinfonien geschrieben; Klangwelt und Mentalität sind so gegensätzlich, wie man es sich nur denken kann. Ein typischer Fehler.

Haben Sie eine Vorstellung von einem idealen Orchesterklang, den Sie hervorbringen möchten?

Ich bin sehr beeinflusst von dem, was die Spieler geben. Und auch sehr erfreut. In mancher Hinsicht gibt es einen idealen Klang, aber das, mit dem man arbeiten muß, ist das, was die Spieler hervorbringen. Wenn sie einen unglaublich flexiblen Ton spielen, gibt es keinen Grund zu sagen, er solle aus Bronze sein. Ich bin aus einer Generation, die weniger besorgt ist darüber, Töne auszuhalten. Anteil am Ruhm von Herbert von Karajan hatte die Tatsache, daß alles oft 'gleich' war, strömend, fließend. Das mag ich sehr. Vielleicht der größte Unterschied zwischen Musikern, die im Bereich historischer Instrumente gearbeitet haben, und anderen Instrumentalisten, ist die Vorstellung von Musik als Rede.

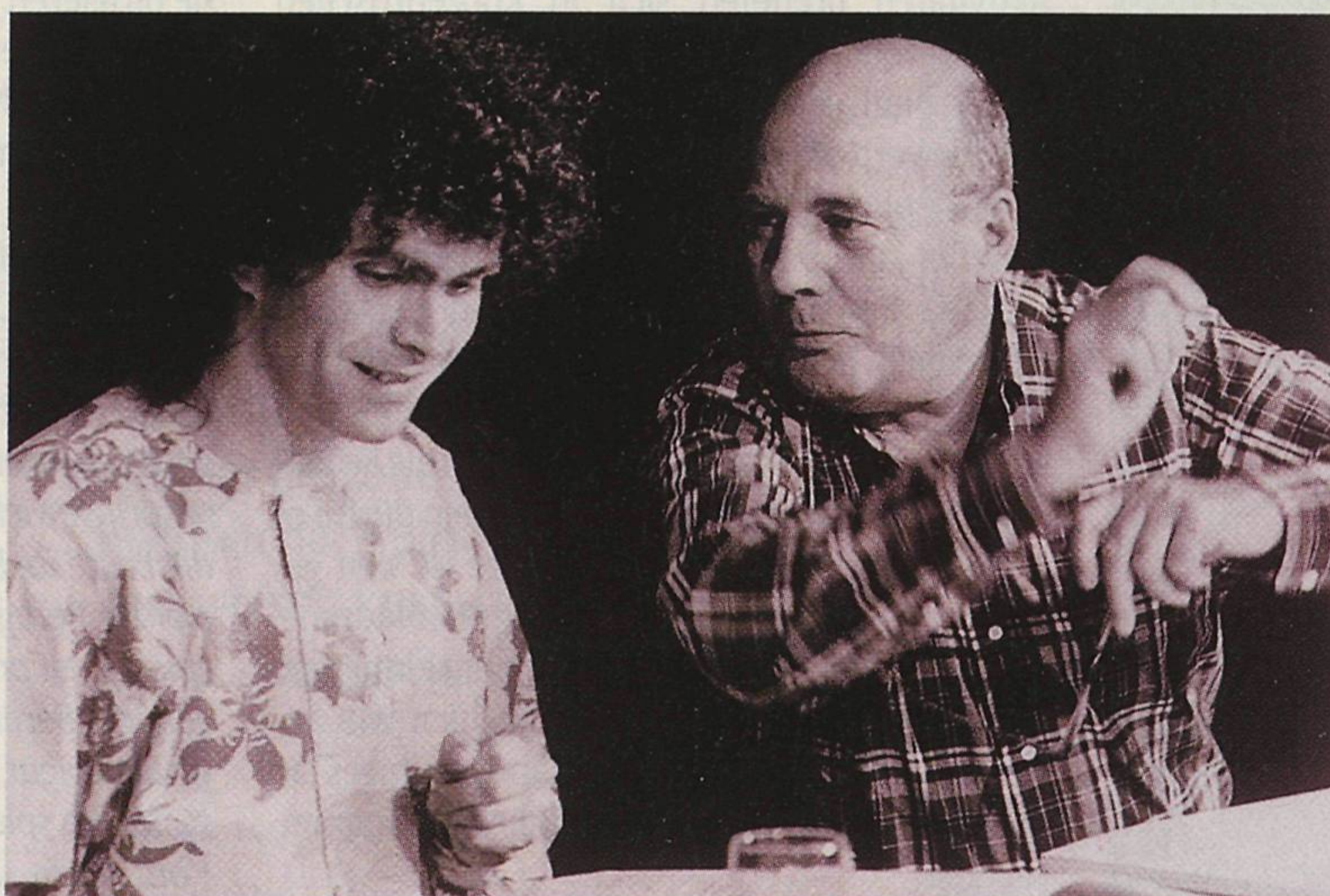
Es gibt natürlich Moden der Interpretation zu bestimmten Zeiten...

Ja, natürlich. Wir wissen aber heute, wie die Komponisten der Klassik und vorher dachten. Die Vorstellung einer lang ausgehaltenen Melodielinie beginnt historisch gesehen erst nach der französischen Revolution. Heute ist es das erste Mal in der Geschichte, daß wir Musik aufführen und sie nicht durch die Brille unserer eigenen Zeit sehen. Das ist auch der Grund, warum ich Interpretationen von Komponisten so interessant finde. Britten spielt Schubert als Begleiter, er dirigiert Mozart – da lernt man viel über den Komponisten selber. Auch wenn Boulez Schumann dirigiert – was er häufig tat, als er in London war –, erfährt man etwas über seinen quecksilbrigen Geist, wie er sich auch in seiner eigenen Musik zeigt.

Wenn Sie an ein neu komponiertes Stück herangehen – zum Beispiel „Three screaming popes“, wie machen Sie das? Wie entwickeln Sie das Stück im Kopf?

Ideal ist es natürlich, wenn man lange mit einem Stück leben und es immer wieder durchlesen kann. Aber das ist nur selten möglich. Als ich die „Drei kreischenden Päpste“ zum ersten Mal sah, hatte ich keine Vorstellung davon, daß es so spanisch klingen würde, so viel Licht in sich haben würde. In vieler Hinsicht ist es nicht so gewalttätig, wie es zuerst erscheint. Der Komponist Marc-Anthony Turnage hat ein unglaubliches Ohr; seine Musik hat ganz unglaubliche Klänge und Farben. Natürlich haben wir in Birmingham seine Musik besser kennengelernt, weil wir sie viel gespielt haben und er bei uns „composer in residence“ war. Und so wissen das Orchester und ich, was wir zu erwarten haben.

Je mehr man mit lebenden Komponisten arbeitet, desto besser. Schließlich sind Komponisten auch Menschen, die Dinge ausprobieren und sich irren und manches ändern. Mit Marc-Anthony Turnage war es ähnlich wie mit Brahms und den Meinigern. Wenn Brahms einen Satz einer Sinfonie fertig hatte, wurde er von dem Meininger Orchester gespielt, und Brahms nahm Veränderungen vor. Und wenn man zum Beispiel den letzten Satz der ersten Sinfonie sieht und wieviel er änderte nach der ersten Aufführung – vieles kürzte er, anderes erweiterte er... Ich habe auch viel mit Hans-Werner Henze gearbeitet. Ich habe gemerkt, daß ich sehr



Aufsehen erregte Simon Rattles Einspielung von Hans Werner Henzes siebter Sinfonie und der „Barcarola per grande orchestra“, die im vergangenen Jahr erschienen ist. Unser Foto zeigt den Dirigenten mit dem Komponisten.

freimütig Vorschläge in bezug auf die Orchestration machen kann. Wir trauen uns. Er weiß, daß ich seine Musik sehr liebe. Henze sagte: Bitte, wenn es irgendetwas gibt, was die Musik besser macht, mach' es!

Gibt es einen Komponisten, den Sie nicht dirigieren mögen?

Tschaikowsky ist ein geschlossenes Buch für mich. Ich verstehe auch das meiste an italienischen Opern nicht, kann darin keinen Sinn finden – bis zum späten Verdi. Auch vieles von Händel. Geben Sie mir jeden Tag Purcell oder Rameau, und ich lasse dafür alles von Händel liegen. Aber das ist mein Problem, und die Menschen müssen unterschiedlich sein. Vive la difference!

In früheren Interviews haben Sie wiederholt betont, daß Sie sich (damals noch) nicht imstande fühlten, Mozart oder Beethoven zu dirigieren –

zumindest nicht für die Schallplatte. Wo liegt der qualitative Unterschied zu einer Mahler-Sinfonie, die Sie ja dirigiert haben?

Ich habe als Dirigent begonnen, als ich 19 Jahre alt war, und es ist kaum überraschend, daß „Fidelio“ nicht das erste war, was ich gemacht habe. Aber richtig ist immer noch, daß ich kein Interesse habe an einem Beethoven-Zyklus, dirigiert von einem Mitt-Zwanziger. Alles andere hängt davon ab, wo man anfängt, für was man einen speziellen Instinkt hat. Colin Davis hat mir einmal gesagt, daß er als junger Dirigent eigentlich nur Mozart mochte. Die Entdeckung

von Berlioz war wie eine Befreiung, weil sie bedeutete, daß er nun zwei Komponisten verehrte. Meine ersten Lieben unter den großen klassischen Komponisten waren Mahler und Haydn. Mozart habe ich immer verehrt, aber sehr schwierig gefunden. Haydn und Mahler empfand ich wie einen Teil meiner Familie. Mahler war der Grund, warum ich mit Dirigieren angefangen habe, so, wie Bruckner der Grund war, warum Barenboim mit Dirigieren angefangen hat. Er findet vieles bei Mahler problematisch, ich finde einiges bei Bruckner problematisch. Mit einigen Dingen

beginnt man quasi instinktiv, andere brauchen längere Zeit, um gar zu werden.

Mit Barenboim haben Sie noch etwas anderes gemeinsam: Sie beide schätzen Furtwängler sehr.

Und italienisches Essen! Aber ernsthaft: Furtwängler war von allen Dirigenten die geglückteste Synthese aus außergewöhnlichem Intellekt und staunenswerter Spontaneität. Das eine war für ihn nicht möglich ohne das andere. Ich glaube nicht, daß es jemanden gab, der tiefer in den Geist dessen eindrang, was ich für wichtig halte. Ich muß nur an die Überleitung zwischen dem dritten und vierten Satz von Schumanns vierter Sinfonie denken. Es gibt keinen, der der Seele dieser erstaunlichen Momente so nahe gekommen ist. Sehr oft produzieren Interpreten etwas, das wunderbar, aber zweitrangig ist. Die größten von Furtwänglers Interpretationen haben die Autorität, erstrangig zu sein.

Hören Sie Ihre eigenen Aufnahmen an, nachdem sie veröffentlicht worden sind?

Nein. Nur manchmal, wenn ich mich wieder mit einem Stück beschäftige. Zum Vergnügen. Gelegentlich höre ich die Haydn-Sinfonien zum Vergnügen. Das macht mir Spaß. Ich mag diese Platte sehr. Manchmal höre ich mir die Aufnahmen an als eine Art Schnapsschuß von dem, was wir gemacht haben. Der Prozeß einer

Foto: EMI/Wood

claves

R E C O R D S

Das Schweizer Klassik-Label präsentiert

Ingolf Turban Betont ästhetisch.



Eine ausführliche Diskografie des umfangreichen Repertoires von Ingolf Turban ist bei Ihrem Händler erhältlich.

Weltersteinspielung

Niccolò Paganini 1782-1840
24 Capricen, op.1
mit Klavierbegleitung von
Robert Schumann 1810-1856

Ingolf Turban Violine
Giovanni Bria Klavier

CLA 50-9416

helikon
musikvertrieb gmbh



Schallplattenaufnahme ist eine wunderbare Art, sich tiefer und tiefer in ein Stück zu graben. Und manchmal fühlt man: An diesem Punkt hätten wir es nicht besser machen können. Ich meine zum Beispiel, daß unsere Aufnahme von Mahlers Siebter, ob sie nun gut oder schlecht ist, das war, was wir brauchten, das ist ehrlich, es hat die Integrität, ein Abbild eben jenes Augenblicks zu sein. Manchmal höre ich aber auch etwas und denke: „Mein Gott, ich wünschte, ich könnte es heute so gut machen“. Meistens allerdings höre ich und denke: „Warum zur Hölle hast Du dieses oder jenes gemacht?“ CDs brauchen etwa ein Jahr, bis sie erscheinen, und zu dieser Zeit bin ich schon weiter. Es ist, als ob man alle Fehler seiner Jugend sieht, auf ein großes öffentliches Plakat geschrieben. Es werden viel zu viel Platten gemacht, und die meisten von ihnen sind schrecklich. Wer kauft alle diese Platten? Ich kann es mir nicht vorstellen.

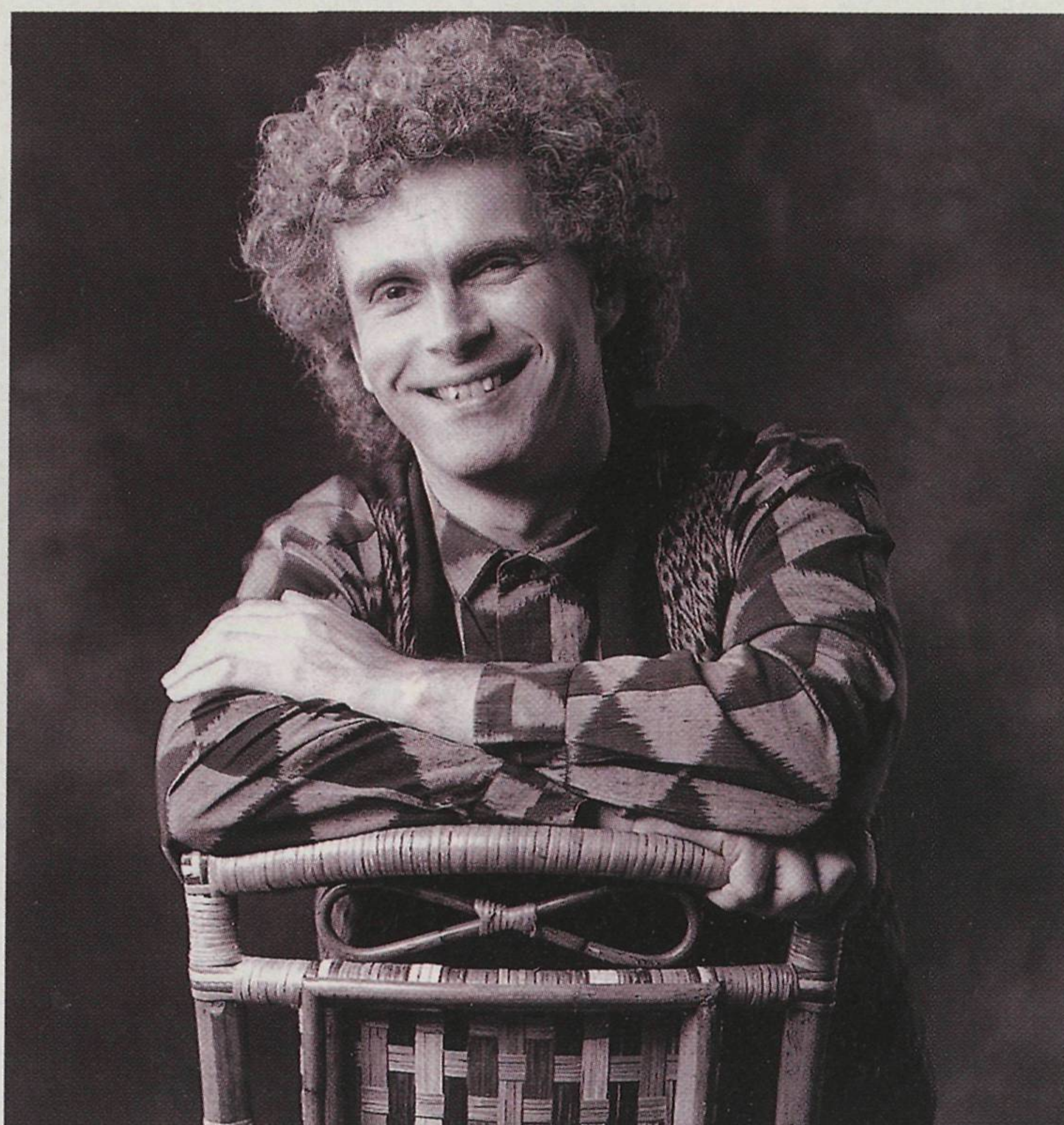
Sie verlangen normalerweise recht viele Proben, wenn Sie mit einem Orchester zusammenarbeiten. Lassen Sie Raum für spontane Entscheidungen in der Aufführung selber?

Ich hoffe immer. Ich brauche aber nicht immer viele Proben. Es hängt davon ab. Jedes Orchester hat Stücke, die es leicht und schneller spielen kann, was wenig Zeit kostet. Was ich gerne möchte, ist imstande zu sein, in den Proben nicht festzulegen, wie die Aufführung sein wird, sondern was das Fundament ist. Wenn diese Dinge sich eingeprägt haben, gibt es die Möglichkeit, in der Aufführung selber flexibel zu sein. Je solider die Grundlage ist, desto mehr kann man improvisieren. Manchmal

muß ich in Proben innehalten und sagen, bitte, wenn ich das mache, werdet nicht lauter. Und das Orchester sagt dann, wieso, beim letzten Mal hatten wir uns hier ein crescendo eingetragen. Und dann muß ich sagen, aber dieses Mal kann es nicht so sein. Ähnlich ist es auch in Wiederholungen bei Haydn beispielsweise. Wiederholungen bei Haydn und Mozart können nicht genau gleich sein, entweder sie müssen ausgeziert werden oder eine unterschiedliche Phrasierung haben und anderes. Das kann man nicht proben, das muß aus dem Verstehen kommen. Es gibt eine hübsche Anekdote von George Szell. Auf einer Tournee sagte er einmal zu dem Orchester: Wir haben Mendelssohns „Italienische“ jetzt viele Male gespielt, und ich habe das Gefühl, daß die Spontaneität dabei auf der Strecke geblieben ist. Morgen früh werden wir eine Probe machen, um die Spontaneität zu proben. Und er machte das.

Man redet gerne über Partiturtreue. Was halten Sie davon?

Alle Komponisten, die ich kenne, nahezu ohne Ausnahme, beschäftigt mehr die Treue zum Geist einer Partitur als die Frage einer perfekten Ausführung. Wenn kein Komponist da ist, um Hilfe zu leisten, wird's schwierig. Wenn ich anrufen kann, dann tue ich das, aber die Leitung von Liszt ist eben besetzt. Der Punkt ist die Vielfalt, die Idee, daß man etwas ganz richtig machen kann. Eines der Probleme, die ich habe mit Schallplattenaufnahmen, ist, daß die Leute meinen, es gäbe eine Interpretation, die richtig ist. Ich habe so viele Aufnahmen gehört, und jetzt, wo die Orchester alle ähnlich klingen, klingen auch die Interpretationen oft ähnlich.



Und das ist der Punkt bei großartigen Aufführungen: Man fühlt, daß alles richtig ist. Es hat etwas mit Überzeugungskraft zu tun, es hat etwas damit zu tun, daß man sich das Werk anverwandelt mit einer Integrität, die schwer mit der hektischen Weise in Übereinstimmung zu bringen ist, in der unsere Welt heute sich bewegt."

Ein klein wenig schneller oder langsamer hier und da. Was ich an der Welt der historischen Instrumente so faszinierend finde, ist, daß da noch eine große Bandbreite an Interpretationen existiert. Wie es sie gab in den zwanziger und dreißiger Jahren, wo man von Stadt zu Stadt gehen konnte und stilistisch ganz unterschiedliche Aufführungen hören konnte.

Sie haben sich immer sehr in Birmingham engagiert und sind relativ wenig als Gastdirigent tätig gewesen. Hat sich Ihre Einstellung hierzu geändert?

Ich mache jetzt etwas mehr außerhalb. Und ich finde es interessant. Aber ich mag das Leben nicht, was damit verbunden ist. Und ich mag nicht, daß sich jeder beweisen muß. Es ist nur wichtig, gelegentlich woanders hin zu gehen, um die eigene Perspektive, die eigene Sichtweise auf bestimmte Dinge deutlich zu machen.

Denken Sie an eine Veränderung?

Nicht im Moment. Es wird sicher irgendwann einmal eine geben.

Von Zeit zu Zeit nehmen Sie sich Monate oder sogar ein Jahr frei von Verpflichtungen, um andere Dinge zu machen...

Das geschieht, um ein menschliches Wesen zu sein, zu bleiben. Es hält mich geistig gesund. Und es geschieht, um aus der Tretmühle herauszukommen. Andernfalls ist man wie ein Pferd, das immer Hürden nehmen muß. Musik ist kein Sport, man kann nicht gewinnen. Man kann sich nur annähern. Das ist alles.



CD HMC 901453



harmonia mundi

RIESENSPASS
BEI
RABELAIS

ENSEMBLE
CLÉMENT
JANEQUIN

Leitung
DOMINIQUE
VISSE

helikon
musikvertrieb gmbh

Heuauerweg 21 - 69124 HEIDELBERG