

„Strauss' Musik ist nicht lustig“

Der Dirigent Johannes Wildner erklärt, warum Strauss den Wienern so wichtig ist und welche Fehler man beim Walzer-Spielen vermeiden muss

Von Arnt Cobbers

Sie müssen mich bremsen, sonst rede ich den ganzen Abend“, sagt Johannes Wildner vorweg. Und am Ende des einstündigen Telefonats – mehr Zeit haben wir nicht – meint er nur: „Ich hoffe, Sie können aus meinen unzusammenhängenden Gedanken etwas Interessantes herausfiltern.“ Die Kunst lag dann aber vielmehr darin, Wildners Rede auf ein heftkompatibles Maß zu kürzen. Der 69-Jährige, der bei Otmar Suitner Dirigieren studiert, in Musikwissenschaft promoviert und 1985-95 im Orchester der Wiener Staatsoper/Wiener Philharmoniker Geige gespielt hat, brennt nicht nur für das Thema Strauss. Er hat auch eine Menge Spannendes zu erzählen. Er begann seine Dirigentenlaufbahn 1984 als Leiter des Johann-Strauß-Ensem-

bles der Wiener Symphoniker und ist seit 2008 einer der beiden Dirigenten des Wiener Johann Strauss Orchesters, das in der Tradition von Johann Strauss' Kapelle steht. Außerdem war Wildner unter anderem Chefdirigent der Prager Staatsoper und GMD der Neuen Philharmonie Westfalen, Dirigierprofessor in Wien und Intendant des Festivals Oper Burg Gars.

Herr Wildner, Sie dirigieren jedes Jahr am österreichischen Nationalfeiertag, am 26. Oktober, ein Strauss-Programm mit dem Wiener Johann Strauss Orchester im Musikverein. Ist Strauss eine Art Nationalkomponist?

Auf jeden Fall zählt die Musik von Johann Strauss und der Strauss-Familie zu den Kulturgütern, die einen großen Teil der österreichischen Identität ausmachen. Identität ist ja

eine Identität ausgeprägt, die auch viele andere Sprachen und Kulturen, slawisch, ungarisch, italienisch und so weiter umfasste. Dann kam das Jahr 1806, Kaiser Franz II. legte nach dem Sieg Napoleons die Kaiserkrone nieder, und Wien verlor seine Funktion als De-facto-Hauptstadt des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation. Daraus resultierte dann eine neue Staatlichkeit: zunächst das Kaisertum Österreich, dann von 1867 bis 1918/20 die Doppelmonarchie Österreich-Ungarn. Mit der Niederlage in der Schlacht bei Königgrätz 1866/67 begann der Loslösungsprozess Österreichs aus dem Deutschen Bund, bis Bismarck wenig später Österreich sozusagen aus Deutschland hinauswarf. In dieser Phase begann nun die Suche nach einer österreichischen Identität, und das bedeutete zunächst nach einer kulturellen Identität. Und man

„Die Erfindung des Walzers und der Polka in den 1780er, 1790er Jahren war ein Akt der Demokratisierung.“

das Zusammenwirken von kulturellen Faktoren und die Identifikation der Bevölkerung mit ihnen. Wir sind ein Sonderfall der Geschichte. Wir sind Deutsch sprechend, haben aber im Laufe der letzten fast 1.200 Jahre

fand Grillparzer, Schubert, Brahms, obwohl der ja durch und durch Deutscher war, Bruckner und ganz besonders die Musik der Strauss-Familie.

Schauen wir auf die 1840er Jahre: Da gab es Missernten und als Folge



eine große Hungerkrise, dann kam das Revolutionsjahr 1848/49 mit dem Sturz des Kaisers und dem Regierungsantritt des neuen Kaisers Franz Josef. In dieser Zeit bot die Strauss-Musik die einzige Möglichkeit, Kultur zu konsumieren. Von 1849 bis 1854 galt aus politischen Gründen ein Versammlungsverbot, das dazu geführt hat, dass es keine Konzerte mehr in den großen Sälen gab. Der niedergehende Adel hatte seine Kapellen fast

alle aufgelöst, und das aufstrebende Bürgertum hatte dessen Praxis des Konzertbetriebs noch nicht übernommen. Das heißt, man hat Musik auf den Plätzen, im Volksgarten, auf der Straße gehört: Und dort hat die Strauss-Kapelle gespielt.

Und nun kommt ein interessanter soziologischer Prozess hinzu: Bis Beethoven, bis Schubert, ja noch bis Strauss Vater und Sohn war die Musik ein Element, das die gesellschaftlichen

Geschichten getrennt hat. Es gab Musik des Klerus, Musik der Bauern, der Handwerker, des Adels. Und plötzlich gab es eine Musik, die für alle Bevölkerungsschichten gedacht ist. Das hatte es von Monteverdi bis Schubert nicht gegeben. Das war eine vollkommen neue Erfahrung. Gerd Bacher, der einstige legendäre ORF-Intendant, hat mal gesagt, Franz Schubert war der letzte Komponist, bei dem E- und U-Musik lückenlos ineinan-



der verwoben waren. Genau aus dem heraus ist Strauss gekommen, indem er gesagt hat, wir spielen Musik, die in der Volksmusik verwurzelt ist. Michael Pamer, der Geigenlehrer von Strauss Vater und Lanner, war ja quasi der Erfinder des Walzers.

Die Erfindung des Walzers und der Polka in den 1780er, 1790er Jahren war ein Akt der Demokratisierung. Die Volksmusik kam raus aus den Hinterhöfen in die Gasthäuser und auf die Plätze, sie kam von den Bauern auf dem Land in die Stadt. Mit dieser aus der Volksmusik weiterentwickelten Musik war schon der Vater Strauss populär geworden, aber der Sohn hat dann eben durch die Jahre 1849 bis 1854 diese ungeheure Popularität erreicht. Er hat den Wienern das Lebensmittel Kultur, das Lebensmittel Musik vermittelt in einer Zeit, in der es sonst keinen Zugang dazu gab.

Genau in dieser Zeit fällt jetzt die Frage: Warum dürfen wir als Deut-

sche nicht im neuen Deutschen Reich mitmachen? Was ist denn bei uns anders? Nur weil unser Reich weit nach Süden und Südosten geht, dürfen wir nicht mitmachen bei der Idee, dass alle Deutschen einen Staat bilden? Die Antwort ist klar: Wir haben uns eingebildet, dass so ein Staat nur unter unserer Führung stattfinden kann, und Bismarck und die Preußen haben das anders gesehen.

Im Endeffekt war Österreich als Vielvölkerstaat ein Auslaufmodell, der deutsche Nationalstaat war kraftvoll – während wir mit der EU heute mühsam versuchen, die Grenzen wieder einzureißen. Und in dieser Zeit der Suche nach einer Identität hat man sich auf die Strauss-Musik gestützt. Die hat die Sehnsucht nach Stabilität, nach Geborgenheit, nach Volkstümlichem befriedigt.

Wie sehen Sie als klassischer Musiker denn die Musik von Johann

Strauss? War er ein bedeutender Komponist?

Für uns in Wien ist Strauss ernste Musik, Konzertmusik. Ich bin ja bei den Wiener Philharmonikern sozialisiert worden, ich hab noch die Neujahrskonzerte unter Mehta, Kleiber, Maazel und Abbado gespielt. Wir lehnen diese Abstufungen zwischen Klassik und Volksmusik und Wiener Musik ab. Für uns ist ein Walzer von Johann Strauss genauso wertvoll wie eine Schubert-Sinfonie oder ein Variationswerk von Schönberg. Das ist ein Teil unserer kulturellen Identität, und ich würde sogar Musikwissenschaftlern, die sagen, die eine Musik sei mehr wert als die andere, die Kompetenz absprechen. Oder um es mit Neusprech zu sagen: Das ist kulturelle Aneignung, darüber von außen zu urteilen.

In Deutschland heißt es ja oft: je komplexer, desto wertvoller.

Das ist gefährlich. Die Strauss'sche Musik ist nicht deshalb weniger komplex, weil sie weniger polyphon ist oder weniger verschränkt oder verästelt ist. Wenn man sich fragt, wie man das Auseinanderdriften von deutscher Musik und österreichischer Musik im 19. Jahrhundert charakterisieren kann, dann versteige ich mich mal zu der provokanten Feststellung: In Deutschland gibt es ein hohes Maß an Verarbeitung mit relativ einfacher Invention. Und in der österreichischen Musik ist es genau umgekehrt. Nehmen Sie zum Beispiel irgendeine Sinfonie von Robert Schumann.

Da haben wir minimale Erfindungswerte, wenn es um die Themenbildung geht, aber das Thema in sich bietet schon eine Unzahl von raffinierten, kontrapunktischen Ansätzen, aus denen dann, in ununterbrochener Kontrapunktik, eine musikalische Geschehenskette entsteht.

Vergleichen wir dazu die fünfte Sinfonie von Schubert. Da haben wir ein wahnsinniges Bouquet an Themen-einfällen, die unglaublich lang sind, acht Takte, 16 Takte. Dann kommt es zur Durchführung, aber die ist auch nur acht oder 16 Takte lang. Das heißt, die Durchführung erfüllt nur ihren nominellen Zweck, damit es sie eben gibt, aber sie ist ratzfatz vorbei, und wir können aufatmen, Gott sei Dank, die kopflastige Arbeit mit der Kontrapunktik ist erledigt, wir können wieder musizieren.

Das Werkverzeichnis von Johann Strauss umfasst nahezu sechshundert Opus-Nummern, darunter jede Menge Walzer. Sind die wirklich abwechslungsreich genug? Oder ist nicht doch einer wie der andere?

Karl Böhm hat mal gesagt: Jeder Dreivierteltakt auf der ganzen Welt geht eins, zwei, drei, der Dreivierteltakt des Wiener Walzers geht eins, zwei und vielleicht drei. Es gibt diese eine Besonderheit, das ist die Antizipation des zweiten Schlages und die späte Präsentation des dritten Schla-

ges im Walzer-Nachschlag. Aber der große Irrtum, den wir so bekämpfen und bekämpfen müssen, ist, dass viele glauben, das gelte für alle Walzer. Das ist falsch. Vollkommen falsch! Sondern das gilt nur für jene Walzer, wo die Faktur der Melodie eine Freiheit in der Gestaltung braucht, um richtig phrasiert zu werden, richtig zu blühen. Das macht die Qualität eines Walzers aus, wenn der Melodie-Spielende, also Geige, Cello, Flöte, Oboe, Klarinette oder Horn, diese Linie

spielt und dabei die Freiheit hat, die Phrasierung leicht rubatomäßig anzulegen. Und um diese Freiheit herzustellen, macht der Nachschlagende, das sind zweite Geige, Bratsche und Horn, automatisch den zweiten Schlag früher. Das heißt: Du kannst schon spielen. Und den dritten Schlag macht man spät. Das heißt: Eile dich nicht, nimm dir die Zeit, die du brauchst für die Schönheit der Melodie.

Das gilt aber statistisch gesehen vielleicht für vierzig Prozent der Walzermelodien. Sechzig Prozent, nämlich die sechzig Prozent, die in ihrer Themenstruktur ein motorisches Element haben, die müssen ganz genau rhythmisch korrekt im Metrum gespielt werden. Denn wenn ich eine Achtelmelodie habe, die regelmäßig sein soll, und dazu unregelmäßiges Viertelspiel, dann mache ich den Walzer zur Karikatur und verderbe ihn.

Wenn ich nun alle Walzer zusammenzähle, die es gibt von Johann Strauss Vater, Sohn, Eduard, Josef, Lanner, Ziehrer und so weiter, und in Rechnung stelle, dass jeder Walzer – man spricht deshalb auch von Walzerketten – eine Serie von drei bis sechs, meist vier oder fünf Einzelwalzern ist. Und jeder dieser Einzel-

walzer besteht aus einem Vordersatz und einem Nachsatz, zwölf oder 16 Takte Vordersatz, zwölf oder 16 Takte Nachsatz oder was auch immer. Dann komme ich in der Wiener Musik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts auf 7.500 Walzermelodien. Und jede, jede dieser Walzermelodien ist ein Unikat, hat einen eigenen Charakter. Gut spielen, gut begleiten kann ich erst, wenn ich das Gefühl dafür habe als zweiter Geiger oder als Bratschist: wie muss die Begleitung sein, damit

„Strauss-Musik ist nie lustig. Sie hat immer eine doppelbödige, eine tiefsinnige Heiterkeit.“

sie die Melodieführung unterstützt und nicht konterkariert.

Telemann hat mal gesagt: Wenn dir die Melodie missfällt, so arbeite an den Mittelstimmen. Genau das ist es! Der gute Walzer-Swing kann nur kommen, wenn der zweite Geiger oder die Bratschistin in ihrer Seele, ich sage bewusst nicht in ihrem Kopf, sondern in ihrem Inneren, in ihrer Seele die Melodie mitsingt und so begleitet, dass die Melodie unterstützt wird. Beantwortet das die Frage, ob es da eine Individualität gibt? Ich glaube schon.

Franz Welser-Möst hat mal in einem Interview gesagt, das Neujahrskonzert sei viel schwerer zu dirigieren als jede Mahler-Sinfonie – weil es so viele Tempowechsel gibt und so viel schiefgehen kann.

Da würde ich zustimmen. Es ist sogar so, dass viele Orchestermitglieder sagen, das Neujahrskonzert ist das schwerste Konzert im Jahr. Es gibt in jeder Volksmusik ein besonderes Maß an Elementen, die nicht notierbar sind. Sie können Volksmusik, egal woher in der Welt, nicht exakt in unsere Notenschrift übertragen, weil es zu viele Dinge gibt, die tradiert wer-



Foto: www.lukasbeck.com

den. Deshalb ist ein Wiener Musiker eigentlich auch nur dann mit sich zufrieden, wenn er sich selbst in eine Linie stellt vom Wirtshausgeiger im Jahre 1795 bis zum heutigen Tag und wenn die Kindheitserinnerungen, die mit dieser Musik verbunden sind, ins Spiel eingeflossen sind. Das ist ja überhaupt etwas, wogegen wir immer ankämpfen: dass die Menschen glauben, Strauss-Musik sei lustig. Das ist ein ganz, ganz schwerer Fehler! Die Wiener Musik bedient die täglichen emotionalen Bedürfnisse des Menschen. Dazu gehören Frohsinn und Heiterkeit, aber ebenso Melancholie, Traurigkeit, Nachdenklichkeit und Reflexion. Und gerade die Strauss-Musik bedient all diese Faktoren. Das heißt: Strauss-Musik ist nie lustig. Sie ist oft heiter, mal mit einer lauterer, mal mit einer stilleren Heiterkeit. Aber eine oberflächliche Belustigung gibt es eigentlich nicht. Es ist immer eine doppelbödige, eine tiefsinnige

Heiterkeit. Und immer schwingt eine große Melancholie mit.

Ein Volksmusiker sagt nach einem Wirtshausabend sicherlich nicht: War das anstrengend, die Walzer richtig zu spielen! Sie müssten doch als Wiener Dirigent auch ein Gefühl haben, wie man es richtig macht.

Na ja, das Wiener Quartett besteht aus einem Geiger, einem zweiten Geiger, einem Bratschisten und einem Bass – das hat nichts mit dem klassischen Streichquartett zu tun. Jeder der vier Musiker steht als Individuum in der Tradition. Nun haben Sie in einem Sinfonieorchester 16 erste Geigen. Und die müssen so musizieren, als ob sie nur einer wären. Das heißt, jeder muss seinen Erfahrungswert einbringen – und der Dirigent muss einfordern, dass jeder seinen Erfahrungsschatz einbringt –, aber jeder muss zugleich seine eigene Originalität unterordnen unter die chorische

Disziplin. Das ist in der ersten Geige schwer, das ist im Cello schwer, und das ist besonders schwer in der zweiten Geige.

Und da komme ich direkt zur Frage der „richtigen“ Besetzung, die man viel zu wenig wahrnimmt. Franz Schalk, der der erste war, der rund zehn Jahren nach dem Tod des letzten komponierenden Strauss-Bruders 1916 wieder ein Nur-Strauss-Programm aufgeführt hat, hat gesagt: Eigentlich müssten die ersten Geigen so viele sein wie die zweiten Geigen und die Bratschen zusammen. Aus diesem Grund spielen die Wiener Philharmoniker das Neujahrskonzert in der Besetzung 16 erste, zehn zweite Geigen, acht Bratschen, acht Celli und sechs Kontrabässe. Das ist eine ganz wichtige Festlegung. Und nun gehen wir noch mal zurück zur Frage nach der musikalischen Qualität von Strauss. In einem Punkt hat er sich entscheidend vom Vater emanzipiert: in der absoluten Dominanz in der horizontalen Linie.

Wenn Sie die Melodiebildung bei Strauss Vater anschauen, dann sehen Sie, dass die Melodie sehr oft Strukturen enthält aus dem Rhythmus innerhalb des Dreiermetrums. Gleiches gilt für Polka im Zweiermetrum. Strauss Sohn befreit sich nun davon. Er setzt eine Melodie, und darunter läuft das Metrum durch. Die Melodie hat nichts mehr direkt zu tun mit dem Walzerrhythmus. Und genau da bricht eine neue Ära an. Diese neue Art zu komponieren, mit weit ausgreifenden und ausschweifenden Melodiebögen, hat eine emotionale Bedürfnislage bedient und Strauss Sohn im wahrsten Sinne des Wortes über Nacht weltberühmt gemacht. Sein Opus 1 musste beim ersten Auftritt angeblich ein Dutzend Mal wiederholt werden. Zum Opus 4 hat eine Zeitung geschrieben: „Gute Nacht, Lanner! Gute Nacht, Strauss Vater! Guten Morgen, Strauss Sohn!“ Der Rezensent hatte erkannt: Das war eine neue Qualität.

„Das Strauss-Orchester ist quasi das Pariser Urmeter für die Wiener Musik.“

Eine Sache hat Franz Schalk in den 1920er Jahren direkt erkannt: Strauss gewinnt als Monokultur. Wenn man ihn mit einem Kontrapunktiker kombiniert, entsteht beim Hörer sofort wieder die Erwartung einer kunstvollen polyphonen Verarbeitung. Die wird aber nicht bedient. Ein reines Strauss-Programm jedoch ist immer eine in sich stimmige Welt.

Dirigieren Sie denn Strauss am liebsten mit den 42 Musikern des Strauss-Orchesters? Das war ja die Lieblingsbesetzung der Strauss-Familie.

Prinzipiell dirigiert ein Dirigent immer alles gerne. Aber ich mache sehr gerne mit dem Strauss-Orchester Konzerte und Aufnahmen. Das sind Mitglieder verschiedener großer Orchester, die Urlaub nehmen, um sich mit Strauss zu beschäftigen und auch mal einen Monat auf Tournee zu gehen. Die verbindet eine große Leidenschaft für Strauss. Und wenn wir, sagen wir, den Donauwalzer spielen, den jeder von ihnen je nach Alter schon zwischen achthundert- und dreitausendmal gespielt hat, dann proben wir vor jedem Konzert, als würden wir ihn zum allerersten Mal spielen. Wir fangen immer wieder von Null an, fragen, was ist die Wahrheit, wo ist Schlamperei eingerissen oder wo sind Fettränder entstanden. Für diesen Prozess bin ich unglaublich dankbar, und das macht dieses Orchester zu einem wirklichen Juwel. Das ist quasi das Pariser Urmeter für die Wiener Musik. Aber ich dirigiere Strauss auch gern mit jedem anderen

Orchester auf der Welt, weil es schön ist, wenn ich Missverständnisse aufklären und Zusammenhänge erklären kann.

Nun haben wir keine Zeit mehr, auf Johann Strauss als Operettenkomponisten einzugehen. Tut man ihm Unrecht, wenn man ihn nur den Walzerkönig nennt? Konnte er auch mit den großen Formen umgehen?

Ich glaube nicht. Er war der Walzerkönig. Genauso wie Schubert der Liederfürst war. Schubert hat sein ganzes Leben gerungen um die große Form. Er wusste, er konnte nicht genügend Kontrapunkt, und hat ja deshalb noch Kontrapunktstunden bei Sechter genommen – was bedeutsame Folgen hatte in seinen letzten drei Lebensjahren, darunter das C-Dur-Quintett, das vielleicht wichtigste Stück der abendländischen Kammermusik, wenn ich mich dazu hinreißen lassen kann. Das war die Folge des Unterrichts bei Sechter. Genauso muss man sagen: Strauss war nicht der Komponist der großen Formen. Aber er war der absolute Meister des Walzers. Im Radio wurde letzts die Frage gestellt: Ist der Walzer heute noch eine relevante Kompositionsform? Nein, natürlich nicht! Jeder, der heute einen Walzer ernsthaft komponieren möchte, befindet sich in einem riesigen Kochtopf der Peinlichkeit. Und wenn jemand ein Stück als Walzer etikettiert, sei es Alban Berg, sei es mein Lehrer Friedrich Cerha, sei es Kurt Schwertsik, sei es HK Gruber, dann ist es immer ein Zitat und eine relativierende Angelegenheit mit karikierender Wirkung. Der Walzer hat keine Funktion mehr im heutigen Komponieren. Aber: Er hat eine hundertprozentige Gültigkeit in der Rezeption der historischen Musik des 19. Jahrhunderts und des frühen 20. Jahrhunderts, wenn man Carl Michael Ziehrer noch mitnimmt. Er hat eine Gültigkeit, weil diese Kunstform ein ganz wesentliches Element der Wiener Seele ist mit ihrer Ambi-

valenz und ihrer Bipolarität. Das ist vielleicht eine Eigenart der Wiener und weiter ausgreifend der Bewohner des Donauraumes, die Salzburger und die Tiroler empfinden anders. Das ist eine Emotionalität, die in den Stücken der Strauss-Brüder ihre optimale Darstellung findet. Und deshalb ist diese Musik so ein wichtiges Element im österreichischen Kulturkanon. **ff**

Hörempfehlungen

Strauss-Familie: Beliebte Tänze; Wiener Johann Strauss Orchester, Johannes Wildner (2012); Marco Polo



**Allegro Fantastique (CD)
Accellerationen (nur digital)**

beide: Wiener Johann Strauss Orchester, Johann Wildner; Wiener Johann Strauss Orchester

