

Buenos Aires, Wien, Belgien, die Niederlande, Cincinnati, Frankfurt und zuletzt zwischen 1986 und 1999 Baden-Baden und Freiburg waren neben internationalen Gastauftritten an bekannten Häusern Stationen seiner musikalischen Karriere.

Mit dem Dirigenten **Michael Gielen** sprach Standpunkte-Chefredakteur **Alexander Werner** am 6. Februar 2003 im Freiburger Konzerthaus

Die Faszination neuer Klänge

Interview mit Michael Gielen

Die klassische Musikbranche kriselt. Glauben Sie, dass das klassische Publikum aussterben könnte?

Na ja, es gibt Konzerte, da wundert man sich, dass nur alte Leute drin sind. Wenn die weg sind, weiß ich nicht, wer dann hingeht.

War gar die noch populäre traditionelle E-Musik nur eine Episode?

Ich glaube nicht, dass sie verschwindet. So wie die Leute ins Museum gehen, um auch neue, aber vor allem alte Bilder zu sehen, so gehen sie ins Konzert, um ältere Musik zu hören. Aber dass die ganze Industrie des Musik- und Konzertlebens zu 95 Prozent auf Musik vor 1900 basiert, ist eine ganz ungesunde Situation. Das wird sehr langweilig.

Wie könnte man mehr junge Menschen für E-Musik begeistern?

Es gibt Programme, in die viele junge Leute gehen. Es werden Anstrengungen unternommen, aber nicht überall. Ich weiß nicht, wie man programmieren soll, um junge Leute hinzulocken. Auch beim jungen Publikum kann ich gar nicht beurteilen, inwieweit es sich für neue Musik interessiert. Ich bin überzeugt, dass man der neuen Musik nur helfen kann, beim Publikum einzudringen, wenn man wirklich in jedem Programm ein modernes Stück hat und nicht ein Ghetto für neue Musik mit Festivals oder nur Uraufführungen schafft. Die Donaueschinger Musiktage sind etwas anderes. Die besuchen Fachpublikum und Studenten. Aber im normalen Konzertleben sollten Dirigenten den Mut haben, andauernd neue Stücke aufzunehmen, was etwa Simon Rattle tut, der eine unglaubliche Vitalität besitzt.

Meinen Sie, dass neue Musik ein Publikum finden könnte oder vielleicht einfach nicht publikumsgerecht ist?

Das kann man nicht so sehr verallgemeinern. Ich bin überzeugt, dass Karlheinz Stockhausen ein Publikum hat. Nicht ein so großes wie Beethoven, aber ein relativ großes. Es gibt viele Länder und viele verschiedene Schichten der Gesellschaft. Die Gebildeten interessieren sich für andere Sachen als die Ungebildeten. Natürlich wollen mehr Pop hören, aber es gibt Zehntausende auf der Welt, die Stockhausen hören wollen.

Ist das dann eher eine intellektuelle Angelegenheit?

Nein, warum? Das ist doch tolle Musik. Hören Sie sich doch die Stücke der 60er- und 70er-Jahre an. Die Uraufführung von „Kontakte“ war überwältigend. Auch Theodor Adorno war

dort. Natürlich sind wir ein spezialisiertes Publikum, das ist klar. Aber wenn diese Musik eine so starke Wirkung auf uns hat, dann hat sie auch auf andere eine Wirkung.

Stellt sich da nicht auch die Frage, warum Menschen überhaupt Musik hören?

Warum singt der Vogel (lacht)?

Wenn jemand keine Melodie, keine Harmonie mehr erkennen kann?

Das ist gar kein Argument. Musik kann verschiedenartig organisiert und gebaut sein. Wir spielen gerade in Freiburg „Nun“ von Helmut Lachenmann. Sein letztes Stück. Die neuen und anders kombinierten Klänge sind faszinierend. Wie sie einander gegenübergestellt werden und wie die Gesamtarchitektur vorgeht, ist sehr interessant.

Hat ihr Kollege Pierre Boulez aufgehört zu komponieren, weil er in eine Sackgasse geraten ist?

Nein, er komponiert ja. Ich weiß nicht, ob es eine Sackgasse ist, aber es sprudelt nicht mehr so wie bei einem jungen Menschen. Damit muss man leben.

Aber die Avantgarde ist stecken geblieben?

Sicher, die materialbezogene Avantgarde, die noch diesem von Adorno formulierten Prinzip folgt, dass es gültige Musik nur im avanciertesten Stand des Materials geben kann. Das erledigte sich Mitte der 50er-Jahre. Als Stockhausen, Boulez und Nono anfangen Meisterwerke zu schreiben, also Stockhausen die „Gruppen“, Pierre Boulez „Pli selon pli“ und Luigi Nono „Il canto Canto sospeso“. In dem Moment ging es um andere Dinge als den reinen Fortschritt im Material.

Und einer wie Krzystof Penderecki hat plötzlich eine Kehrtwendung gemacht und so Konzertsäle gefüllt.

Das ist auch ein soziologisches Problem. Er hat sich bei der Kirche lieb Kind gemacht, und damit war das ganze oppositionelle polnische Volk für Penderecki. So einfach ist das. Er hat die Modernität an den Nagel gehängt und seit der Lukaspassion pseudotonal komponiert. Das war die Umkehr, bei der er ans Geschäft gedacht und richtig kalkuliert hat – ein reicher Mann.

Viele Komponisten haben wieder auf die Vergangenheit zurückgegriffen.

Ja, wenn ihnen nichts mehr eingefallen ist, fingen sie an neotonal zu schreiben und postirgendwas, posthistorisch. Sicher, aber da gibt es keine Resultate, die irgendwas zählen, furchtbar langweilig.

Muss man sich aber nicht irgendwann doch überlegen, für wen man Musik macht? Und wenn die niemand hören will, hat man dann nicht den Sinn verfehlt?

Ich komponiere ja auch ab und zu und kann nicht behaupten, dass irgendjemand unbedingt meine Musik hören will (lacht), sondern es ist ein Bedürfnis für mich, nicht nur die Musik von anderen auszuführen, sondern selber Musik zu produzieren. Musik machen heißt eigentlich komponieren. Es ist mir völlig piepe, ob die Leute das hören wollen oder nicht. Mir ist wichtig, einmal eine gute Aufführung von einem Stück gehabt zu haben. Wenn`s die gegeben hat, und die ist heute meistens dokumentiert, dann bin ich ganz zufrieden. Vor anderthalb Jahren habe ich ein riesig langes Klavierstück geschrieben. Vor der Uraufführung in Berlin haben wir in Baden-Baden eine Produktion davon gemacht. Stefan Litwin hat es gespielt. Ich freue mich, dass es beim Südwestfunk diese CD davon gibt. Wer will, kann`s sich ja anhören. Ich bin kein Berufskomponist, insofern ist meine Haltung so.

Wie ist das bei den Klassikern? Man kann doch davon ausgehen, dass Mozart nicht das komponiert und dirigiert hat, was er eigentlich wollte.

Doch, Mozart hat sich alles erlaubt, was er gebraucht hat, und vor allem seine eigenen Stücke gespielt. Aber stellen Sie sich vor, „Idomeneo“ für den Bayerischen Hof zu komponieren. Wie gewagt dieses Stück ist, das die opera seria auf den Kopf stellt. Nein, nein, Mozart war ein ganz unabhängiger Kopf.

Was kann ein Komponist heute machen?

Er muss nach innen horchen und schauen, was ihm einfällt. Das soll er dann aufschreiben. Und entweder wirft man's weg oder man bewahrt's auf. Es gibt diese zwei Möglichkeiten.

In Karlsruhe gibt es beispielsweise einen jungen Komponisten namens Andreas Rashegi, der mit seinen Klavierkompositionen große Anerkennung erworben hat ...

Den kenne ich, ein begabter Mensch. Er wurde in Donaueschingen aufgeführt. Daher kennt man seinen Namen.

Aber leben kann er wie viele andere davon nicht.

Nein, fast alle müssen als Lehrer oder in einem Verlag arbeiten. Die wenigsten können von der Komposition leben. Lachenmann, der bedeutendste deutsche Komponist der 70er-, 80er- und 90er-Jahre war immer Professor in Stuttgart, weil das zu wenig gebracht hat. Inzwischen hat er mehr Aufführungen, vielleicht hat er an der Oper etwas verdient. Nono hatte offenbar Geld, einen Rückhalt von der Familie, weil er nie was anderes gemacht hat, als zu komponieren.

Sie verfolgen konsequent den Weg, moderne Stücke ins Programm zu integrieren?

Claudio Abbado und Mauricio Pollini waren eng befreundet mit Nono und haben ihn viel aufgeführt, aber je höher die Karriere ging, desto weniger. Abbado hat noch als Chef der Scala Nonos zweite Oper uraufgeführt: „Al gran sole carico d'amore“. Dann sah ich in den Programmen kaum noch eines seiner Werke. Ich hab nie die Karriere gemacht, die mich gehindert hätte, moderne Musik zu spielen. Ich hab gerade eine Position wie beim Südwestfunk angestrebt, weil ich hier rund 50 Prozent 20. Jahrhundert produzieren konnte.

Damit standen Sie ja in Baden-Baden in der modernen Tradition des Dirigenten Hans Rosbaud.

Genau. Die fortzusetzen war mein Anliegen. Die öffentlich-rechtlichen Rundfunkorchester waren nach dem Krieg die großen Mäzene für die Moderne. Inzwischen sind es nicht mehr so viele. Außer dem Südwestfunk produzieren nur noch der Hessische und der Saarländische Rundfunk ernsthaft neue Musik. Der Bayerische Rundfunk hat die musica viva vier Mal im Jahr als Feigenblatt. Ansonsten spielen die nur alte Musik. Und wenn man sich wie in München einen Maazel holt, da weiß man doch, dass man kein Rundfunkorchester will, sondern ein reisendes kommerzielles Orchester.

Kann man insofern mit einem weniger prominenten Rundfunkorchester besser arbeiten als mit den Berliner oder Wiener Philharmonikern?

Das kommt drauf an, wer Sie sind und was Sie machen wollen. Für mich ist es absolut ideal. Die Leute sind so verwachsen mit den Stilarten des 20. Jahrhunderts. Es geht sehr schnell. Sie sind geeicht darauf. 1987 hab ich zum ersten Mal ein Stück von George Lopez in Donaueschingen gemacht: „Landscape with Martyrdom“. Wir haben unendlich viel probiert, und die Aufführung war gut. Jetzt haben wir einen Tag geteilte Proben, einen Tag das ganze Stück probiert, und es steht und ist viel besser als damals. Die Erneuerung mit jungen, schon mit der Moderne aufgewachsenen Musikern, ein Orchester, das wegen Donaueschingen sehr

viel moderne Musik spielt, aber auch wegen der Verpflichtung des Hauses ans Mäzenatentum, bewirkt, dass die Musiker geduldig sind, dass sie das schon kennen und es schnell geht. Je traditioneller die Orchester erzogen sind, desto größer wird der Widerstand gegen neue Stücke sein. In den 60er-Jahren kamen noch ständig aus dem Hintergrund von den Posaunen her in Frankfurt oder in Köln die Rufe „Scheiße“. Dauernd, sowie du abgebrochen hast, kam von hinten Scheiße. Und es gab unentwegt Krach und Kommentare wie „das kann man ja nicht spielen“. Lauter solchen Unsinn.

Ein Beispiel dafür, wie produktiv man mit einem Rundfunkorchester arbeiten kann, war ja Celibidache in Stuttgart.

Celibidache war der eigentliche Chefdirigent ohne Vertrag und hat sein Repertoire gemacht. Gleichzeitig haben sie mich jeden Monat für moderne Musik geholt. Das hatte noch einen Sinn mit zwei Polen.

Celibidache hat ja in Stuttgart wenig moderne Musik gemacht.

Überhaupt nicht. Über Debussy und Strawinsky ging das nicht hinaus.

In Köln beim WDR hatte er in den 50er-Jahren noch sehr viel moderne Musik dirigiert.

Ah ja? Das wusste ich nicht.

Jedenfalls haben Dirigenten es geschafft, Orchester zu Spitzenleistungen zu bringen, die nicht als die ganz großen gelten.

Das WDR-Orchester mit Kleiber oder Klemperer hat ganz toll gespielt. Der Sound ist auch ein wenig Legende. Die Wiener haben einen eigenen Sound und wollen keine moderne Musik spielen. Gottes Segen. Sie sollen halt schön ihren Mozart, Schubert und Richard Strauss spielen. Mahler spielen sie wunderbar. Das klingt toll bei den Wienern. Das Orchester ist ja auch für diesen Klang gedacht.

Insofern war Baden-Baden/Freiburg ideal für Sie.

Ja, die ideale Position. Auch weil die Probenmöglichkeiten geradezu ideal waren, als ich damals dort anfang. Plante man eine Saison, sagte man, „Das ist ein schweres Programm, da probieren wir zehn Tage und dann wird es zwei- oder dreimal gespielt und aufgenommen“. Heute geht es viel kommerzieller zu. Jede Produktion hat eine Woche. Außer Donaueschingen. Dort gibt es immer viele Proben. Auch die Oper von Lachenmann brauchte sehr viele lange Proben, weil sie so extrem schwer ist. Aber das Projekt jetzt in Freiburg (Konzert am 9. Februar 2003) mit Lopez und Lachenmann, das hatte eine Woche. Das ist ausreichend. Das Orchester kann das inzwischen viel schneller.

Haben Sie einen speziellen Bezug zu Baden bekommen?

Ich mag die Weine und die Landschaft, aber ich war immer nur zum Arbeiten da. Außer wenn ein Freund mich am Wochenende im Sommer in einen Weinberg führte, hatte ich in 13 Jahren nicht viel davon. In Baden-Baden habe ich sehr gerne gewohnt. Eine wunderbare Wohnung in einer Industriellenvilla der Jahrhundertwende. Das habe ich sehr geliebt. Und diese Stille dort, so dass es kaum Ablenkungen gab. So wie Pierre Boulez dort auch sehr gerne in seinem Haus ist, wenn er komponiert. Ich würde deshalb nicht immer dort leben wollen.

Und das Festspielhaus?

Das neue Festspielhaus ist wunderbar, akustisch ganz toll. Und der Intendant hat es sehr geschickt geschafft, dass es mittlerweile gut besucht ist. Sie müssen dort populäres Programm verkaufen, was keine Sünde ist. Sie haben die Petersburger mit Valery Gergiev geholt und

offenbar mit großem Erfolg. Obwohl die Opern dort in einem Stil von vor 200 Jahren aufgeführt werden. Ein Wunder, dass das klappt in einer so kleinen Stadt.

Baden-Baden hat ja einen Ruf und ein großes Einzugsgebiet. Aber wie sieht die Zukunft der Opernhäuser aus? Die Sängerkrise wird seit Jahren beschworen. Manche Opern sind kaum noch aufführbar.

Es tauchen auch Wagner-Sänger ab und zu wieder auf.

Bayreuth hat ja wohl nicht mehr annähernd die Bedeutung wie früher.

Von den Sängern her. Von den Inszenierungen her, ja. Immerhin, ein Mythos ist es noch immer. Mal gucken, was ist, wenn der alte Herr nicht mehr da ist und was ein neuer Intendant ausrichten kann.

Stellt es heute nicht eher ein gesellschaftliches Ereignis dar?

Na ja, Pelze und Juwelen, schöne Kleider und in der Pause Sekt trinken, das sind alles wunderbare Sachen (lacht).

Aber es kann doch nicht sein, dass keine Sänger mehr geboren werden.

Es gibt ja Sänger. Es gibt weniger große Stimmen. Aber Sänger gibt's eine Menge und sehr gute.

Die Stimmen müssten aber doch vorhanden sein?

Was soll ich dazu sagen? Es mutiert. Ich glaube, die Natur richtet sich nach den Bedürfnissen. Wenn keiner Opern schreibt, die große Stimmen brauchen, dann tauchen auch keine auf. Für das „Museum Oper“ werden sie offenbar nicht geboren. Und die Leute, die im Musical auftreten, haben Mikrophone, da ist es egal, wie groß die Stimme ist.

Was für eine Rolle spielt der Kommerz und der wengleich offenbar nachlassende vertragliche Zwang, einen bestimmten Plattenausstoß zu produzieren?

Das ist wahr. Ich weiß nicht, ob das noch so ist. Ich weiß nicht, wie das bei Simon Rattle ist, ob der in Berlin eine Plattenfirma mitgebracht hat. Aber es war sicher für die amerikanischen Orchester ganz wichtig, dass der neue Chef eine neue Plattenfirma mitbrachte. Das stimmt.

Tonträger schränken vielleicht auch die Konzertbesuche ein.

Das ist sicher so, das hat schon gegriffen. Aber das Gegenteil wird auch gelten, dass Leute, die Stücke aus den zwei Löchern kennen lernen, sagen „Aber das klingt doch sicher in einem Raum ganz anders“. Wenn sie's Geld haben, gehen sie dann ins Konzert. Ich bin nicht so pessimistisch. Es gibt Wellenbewegungen sowohl kulturell, dass es nach der Stagnation der Komposition und allen neotonalen Sachen auch wieder einen Aufbruch geben wird, als auch politisch. Nach 1968 gab es die große Reaktion, den Triumph der Konservativen. Die Sowjetunion wurde aufgelöst. Aber dass irgendwann ein Aufbruch kommt, dass sich die Dritte Welt das alles nicht gefallen lässt, davon bin ich auch überzeugt. Das kann nicht ewig so weitergehen. Mit den Multis und der Ausquetschung der Dritten Welt. Furchtbarer Zustand.

Was meinen Sie, was in der Musik noch kommen kann?

Keine Ahnung, ich bin kein Prophet und ich bin alt. Ich bin nur sicher, dass es nicht stehen bleibt.

Sie sollen ja beispielsweise mit Musik à la Philip Glass Ihre Probleme haben?

Probleme? Furchtbar, ich schlaf sofort ein. Das heißt, ich werde sehr nervös, ich lauf weg. Philip Glass find ich grauenvoll. Ich kenne zwei oder drei Opern von Glass, die Denis Russel-Davies in Stuttgart gemacht hat. Wir sind hingefahren, um uns das anzuhören. Also so was Blödes. Das ist doch dummes Zeug. C-Dur rauf und runter kann doch nicht Inhalt irgendeiner Musikübung sein. Aber es gibt minimalmusic, die sehr intelligent ist.

Also muss für Sie ein spezieller Inhalt überkommen?

Auf jeden Fall. Es wird ein Fakt, drückt ein Mensch irgendetwas aus. Sicher, Herr Glass drückt sich selber aus, aber ich will das nicht hören.

Aber er kommt damit ja sehr gut an.

Sicher, ich bin ja auch kein Geschmacksdiktator. Wer damit glücklich ist, soll es genießen. Ich finde, es ist ein Unsinn.

Also kann man von der Popularität nicht darauf schließen, dass es einen Inhalt haben muss?

Nein. Das kann man nicht sagen. Es gibt unglaublich viele dumme Menschen auf der Welt. Auch wenn Sie die Verteilung E-Musik und U-Musik anschauen: 10:1 oder 20:1. An den Plattenzahlen kann man's erkennen. Millionen, Millionen von Pop-Platten. Das heißt, dass die Leute das gerne hören. Bitte.

Sie haben Erich Kleiber immer als Ihr großes Vorbild bezeichnet. Wann haben Sie ihn kennen gelernt?

Wir emigrierten im Januar 1940, also meine Mutter, meine Schwester und ich. Wir fahren mit einem italienischen Schiff nach Argentinien. Die deutschen Spielzeiten, die deutschen Opern am Teatro Colón wurden abwechselnd von Fritz Busch und Erich Kleiber geleitet. Damals hörte ich ihn. Unvergesslich. Erich dirigierte Kleiber einmal für Fritz Busch, als der krank und Kleiber eingeflogen wurde. Er übernahm mit nur einer Orchester-Alleinprobe eine „Elektra“-Einstudierung. Es gab nur eine einzige Probe, und ich war dabei. Diese Probe war unglaublich. Damals studierte ich bereits. 1948 begann ich als Korrepetitor am Teatro Colón. Kleiber dirigierte damals „Tristan und Isolde“ mit Kirsten Flagstad. Ihre Verständigungsprobe spielte ich. Da war ich noch gar nicht engagiert. Man teilte mir telephonisch mit, der Korrepetitor der Richard Wagner spielen konnte, sei krank geworden und sie hätten gehört, dass der Regisseur Joseph Gielen einen Sohn habe, der sehr viel Klavier spiele und Opern kenne und ob ich mit „Tristan“ vertraut sei. Mein Vater war am Telefon und rief mir zu: „Kennst du den ‚Tristan‘?“ Ich antwortete: „Ja, ich habe das oft durchgespielt und traue mich, die Probe zu spielen. Ich spielte damals sehr gut Klavier. Die Probe mit den beiden wurde zu meinem ersten beruflichen Erlebnis.“

Stimmt es, dass Erich Kleiber streng, fast diktatorisch war?

Streng ja, aber die Musiker liebten ihn. Er verlangte viel, aber das sozusagen gut gelaunt. Und man sah sofort ein, dass das alles, was er verlangte, musikalisch richtig ist.

Auf Fotos sieht er oft aus wie ein ehernes Monument ...

Ziemlich kleiner, gedrungener, unglaublich beweglicher Mensch. Die Dirigenten, die nicht sehr groß sind, die können die ganze Länge der Arme benutzen. Ein lang Gewachsener wie Furtwängler kann das nicht. Bringt nix.

Wie bedeutend war Colon? Lag das nur an den Emigranten?

Nein, es war eines der ganz großen Theater der Welt. Viele, viele Jahre, seit 1908, als es erbaut wurde. Die Met, das Colon und in Europa die großen Häuser, die Scala. Die ganzen Leute der Scala kamen jedes Jahr nach Buenos Aires. Im Krieg, als die nicht reisen konnten, kamen alle aus New York. Natürlich auch alle deutschen Sänger, die nach Amerika emigriert waren.

Gab`s dort eine deutsche Kolonie?

In Buenos Aires gab`s erstens eine nationaldeutsche Kolonie von etwa 80 000, die schon früher dorthin emigriert waren. Dann kamen viele Juden, wenngleich bei weitem nicht so viele, sowohl Publikum als auch ausübende Musiker.

Aber die Bedeutung von Colon ließ dann irgendwann nach.

Sie hat mit dem Niedergang der Ökonomie nachgelassen. Peron kam 1943 ans Ruder, war dann Präsident und wollte sowohl industrialisieren als auch aufrüsten. Dafür hat er das Land ruiniert. Er wollte die Produzenten von Getreide und Fleisch zwingen, zu einem festgesetzten Preis an den Staat zu verkaufen. Der Staat würde dann alles nach England und Amerika weiterverkaufen, was die in der Nachkriegssituation dringend brauchten. Da haben die Estancieros natürlich nicht mitgespielt. Die haben einfach weniger produziert und gewartet, bis er sich überlebt hatte und wieder weg war, der gute Peron. Dann ging`s ihnen wieder besser. Aber inzwischen hatte er die Währung ruiniert. Seit damals ging es den Leuten kontinuierlich schlechter, weil die Inflation und die ganze Misswirtschaft nicht zu überwinden waren. Auch jetzt. Das ist ein unglaublich begabtes Volk, und die regierende Schicht ist korrupt, unfähig.

Kommen Sie noch regelmäßig hin?

Nein, ich war nach dem Krieg nur zweimal dort zum Dirigieren. Und meine Familie kommt so oft nach Europa. Ich brauche nicht hin. Nein, ich wollte mal eine Touristenreise machen mit meiner Frau mit dem Bus. Ich selber kenne ja nur ganz wenig vom Land, weil wir damals wenig Geld hatten ... Vielleicht ein andermal.

Sie haben mal über ein Dirigat von Furtwängler gesagt, dass sei alles ganz falsch gewesen. Sehen Sie sich in der Linie der auf Toscanini fußenden Dirigentenschule, also in der Linie von Kleiber, Mitropoulos ...?

Ich hab gerade meine Autobiographie geschrieben. Nächsten Sommer wird sie fertig. Es gibt zwei Dirigenten, die für mich Vorbilder sind. Das sind Erich Kleiber und Dmitri Mitropoulos. Kleiber als der ideale Interpret für alles, was man sich denken kann. Mozart, Wagner, Alban Berg – alles, was er in die Hand bekam, musizierte er gleich natürlich. Es war so einleuchtend, was er machte, und unglaublich lebendig. Sehr, sehr vital. Und Mitropoulos imponierte mir als Mensch und als Musiker, weil er beispielsweise so halbseidene Musik wie Madame Butterfly zu einer ganz großen Würde brachte. Er nahm es so ernst, dass es große Musik wurde. In deutschen Theatern ist Butterfly meist „Land des Lächelns“ mit anderen Vorzeichen. Gegenbilder sind Furtwängler und Karajan, die ich zwar bewundere für einige Aspekte ihrer Aktivität, die ich aber als Menschen, so wie ich sie kennen gelernt habe, gar nicht bewundere und deren Meinung über Musik ich im Großen und Ganzen nicht teile. Das kommt von dieser Trennung in zwei Schulen, der Mendelssohn- und der Wagner-Schule, die sich dann perpetuiert in Toscanini und Furtwängler. Sicher ist Karajan zu einer Mischung aus beiden geworden, aber Karajan konzentriert sich so sehr auf die Oberfläche der Musik, dass die Inhalte so viel weniger präsent sind als der schöne Klang und die Stromlinie.

Sie schätzen ja nicht nur Erich Kleiber sehr, sondern auch Carlos Kleiber, mit dem Sie befreundet sind. Was unterscheidet Vater und Sohn, die sich in ihren Interpretationen so ähnlich sind?

Carlos hat sich ja nie mit einer Institution so eingelassen, wie das sein Vater mit der Staatsoper Berlin gemacht hat, und sich nie für neue Produktionen interessiert wie sein Vater. Allein die Uraufführung des „Wozzeck“ 1925, aber auch die Uraufführung von Milhauds „Christoph Kolumbus“, die verschiedenen Schreker-Opern, die Erich in Berlin auch dirigiert hat, zeigen, dass er viel neugieriger war als Carlos, der sich weitgehend auf etabliertes Repertoire verlassen hat.

Aber mit Bergs Wozzeck hat auch Carlos Triumphe gefeiert.

Bergs Wozzeck war ja zig Jahre später nicht mehr so eine Tat. Aber in München 1970, das war wunderbar, das war ganz toll. Auch die Stuttgarter Aufführungen von Carlos sollen ausgezeichnet gewesen sein, nicht nur die von Wozzeck. Und der Carlos hat ja fast nur Stücke dirigiert, von denen er irgendein Dokument vom Vater hatte, sei es ein ganzes Orchestermaterial, eine Aufnahme, eine Partitur oder, das ist natürlich am besten, eine vom Vater eingerichtete Partitur. Ich glaube, das ist der Grund für die Gebundenheit, dass das Repertoire so winzig klein ist.

Wie viele andere schafften es selbst Sie nicht, ihn für Dirigate zu gewinnen.

Ja, da gibt es eine Anekdote. Als ich Operndirektor in Frankfurt wurde, fuhr ich nach Stuttgart, wo Carlos damals engagiert war, um ihn zu fragen, ob er nicht bei uns eine Einstudierung machen würde. Das interessierte ihn allerdings nicht sehr. Wenn, sagte er, würde er bei uns „Rosenkavalier“ mit seinen Sängern machen, mit denen er das Stück in München oder an der Scala dirigierte. Das wiederum interessierte uns überhaupt nicht. Wenn, dann sollte er mit unseren Sängern ein neues Stück erarbeiten.

Sagte er, dass er prinzipiell nicht gerne dirigiert?

Nein, das sagte er nicht, sondern dass er halt lieber mit seinem Sohn im Wald spazieren ginge, als ein neues Stück zu lernen. Wir legten dann den geschäftlichen Teil beiseite, und er spielte mir seine Stuttgarter Rundfunk-Aufnahme der „Fledermaus“-Ouvertüre vor. Die ist ja wunderbar und gefiel mir auch sehr gut. Da sagte er: „Und jetzt spiele ich dir etwas vor, das ist noch besser.“ Sagt's und spielt die Aufnahme, die sein Vater 1928 mit dem Orchester der Staatsoper Berlin gemacht hatte. Die klingt fast preußisch streng, aber Erich Kleiber besaß aus Wien und Prag diese Mischung von Zurückhaltung und Übermut. Das ist wirklich ganz toll.

Und ein Hinweis auf das oft zitierte, aber musikalisch kaum nachvollziehbare Sohn-Vater-Problem. – Zu ihrer Schule gehören sicher auch Fritz Busch und Clemens Krauss.

Krauss gehört vor allem in die Ecke Richard Strauss. Aber Strauss soll selber ein Dirigent gewesen sein, der gar nicht auf der Furtwängler-Linie dirigierte, der einen straffen Mozart, sehr unsentimental auch seine eigene Musik dirigierte, also den würde ich da nicht einordnen.

Igor Markevitch müsste ihnen eigentlich auch liegen?

Ich habe ihn in Wien gehört, als ich dort noch gar nicht dirigiert habe. Ich habe 1952 als Korrepetitor an der Wiener Staatsoper angefangen. Ungefähr um diese Zeit hat er dort Strawinskys „Sacre“ mit den Wiener Symphonikern gemacht. Das war nach der Nazi-Zeit noch exotische Musik für die Wiener, die alles Mögliche gut können, aber nicht so rhythmisch begabt sind. Er hat unglaublich viel probiert, und wir fanden die Aufführung hinreißend. Es muss so 1950/51 gewesen sein. Wir fuhren nach Paris, um dort Wozzeck mit Karl Böhm zu spielen. Im Zug saß Markevitch. Ich habe ihn mit einem Kollegen von der

Oper begrüßt. Am Abend zuvor hatten wir diesen „Sacre“ gehört und fragten ihn, das sei so kompliziert, und wie er denn so etwas lerne. „Das ist ganz einfach, schauen Sie hier, das sind einfach zwei verminderte Septimakkorde übereinander.“ So erklärte er, wie einfach „Sacre“ ist.

Wir haben über Dirigenten wie Busch und Kleiber gesprochen. Sehen Sie einen Unterscheid zu heute?

Warum wollen Sie das von mir erfahren (lacht).

Na ja, Sie sind ein sehr seriöser, konsequenter Dirigent, kein Modedirigent, keiner der sich nach dem Wind oder dem Publikumsgeschmack richtet, nicht nach den Plattenfirmen ...

Das brauche ich nicht, weil die kein Interesse an mir haben (lacht).

Nun, es gibt ja relativ viele Aufnahmen von Ihnen zu kaufen.

Ja, mal eine hier, mal eine da, und jetzt erscheint bei Hänssler, die mit dem Funk kooperiert, eine ganze Serie, was mich sehr erfreut.

Wie sehen Sie denn Dirigenten wie Masur, Maazel oder Abbado?

Abbado beispielsweise ist wirklich sehr respektabel. Er hat an der Scala hervorragende Sachen gemacht, etwa als er dort anfang, gab es einen „Maskenball“ im Fernsehen, der sehr gut war. Die „Carmen“ aus Edinburgh, hervorragend. „Reise nach Reims“ oder „Don Carlos“, sehr gute Aufnahme. Dann war er Chefdirigent an der Wiener Oper, da gibt auch sehr schöne Sachen. Von Debussys „Pelleas und Melisande“ habe ich lange nach der Premiere eine Repertoireaufführung gehört, die war hervorragend. Und das Orchester hat für ihn fabelhaft gespielt.

Kann das nachlassende Interesse bei jungen Leuten nicht auch an heute oft zu glatten, gefälligen oder uninspirierten Interpretationen liegen?

Kann, ich weiß nicht, das ist eine Frage für Soziologen, nicht für mich.

Es gibt beispielsweise viele neuere Mozart-Aufnahmen, die sind so schön und glatt. Ich könnte mir vorstellen, dass nicht nur Jüngere da Probleme haben heutzutage.

Glatt, ja. Der Barock boomt. Das ist interessant anzuhören, aber ich kann da nicht mittun.

Wie sieht Ihre musikalische Zukunft aus?

Ich werde sicherlich nicht ganz aufhören, solange es mir körperlich gut geht. Wenn ich zu lange zu Hause sitze, stellen sich Depressionen ein. Ich muss etwas zu tun haben. Meine Autobiographie erscheint nächstes Jahr, und ich möchte noch ein Buch über Interpretation schreiben.