

„Karajan ist zum Symbol eines Berufsstandes geworden.“  
(M.O.C. Döpfner)<sup>1</sup>

## 2

---

# Die Ära Herbert von Karajan

Chefdirigenten, sagt man, sind der Mittelpunkt eines Orchesters. Viele ältere Philharmoniker und Konzertbesucher haben die Jahre mit Herbert von Karajan immer noch als glanzvollste Zeit des Orchesters in Erinnerung. Er war nicht nur ein bewundernswertes musikalisches Talent mit einem großen Repertoire, sondern besaß auch sehr viel Charisma und hatte die Gabe, Aufführungen erfolgreich in Szene zu setzen. Das kontinuierliche, lange Zusammensein mit ihm besiegelte die weltweite Reputation der Berliner Philharmoniker.

## Ein Mann mit vielen Qualitäten

Als Karajan von den Musikern im Dezember 1954 mitten in den Vorbereitungen zu einer geplanten USA-Reise gebeten wurde, die Leitung des Orchesters zu übernehmen, war dies der Beginn einer fast 35-jährigen gemeinsamen Arbeit mit ihm als Chefdirigent.<sup>2</sup> Bald tauchten sein Name und mit ihm der des Berliner Philharmonischen Orchesters verstärkt in den Medien auf.

Auch aus nicht-musikalischen Gründen gelangte er in die Presse: durch seine Eigenschaften als ausgezeichneter Manager, durch seine Freizeitaktivitäten, zum Beispiel als Pilot von Privatjets und Hubschraubern oder als exzellenter Skifahrer, und schließlich durch seine Erfolge bei den Damen der Gesellschaft (er heiratete dreimal und wurde oft mit Filmstars abgelichtet).<sup>3</sup> Zudem war er ein begehrtes Objekt von Pressephotographen durch sein Erscheinen bei Treffen der High Society.

## Der Maestro ist überall zu Hause

Die Qualität der von ihm dirigierten Werke und die Medienpräsenz brachten es mit sich, daß seine Konzerte immer ausverkauft waren. Hunderte von Karajan-Fans standen schon nachts nach Karten an.

Das Orchester enttäuschte er allerdings zunächst nach Unterzeichnung eines Vorvertrags im Jahre 1955, denn er zögerte nicht, neben seinen Verpflichtungen in Berlin sehr zeitraubenden Engagements an anderen Häusern nachzugehen, vor allem in Österreich, aber auch in Italien, England und der Schweiz. In Österreich füllte er die verantwortungsvollen Posten als Künstlerischer Leiter dreier wichtiger Institutionen aus: der Wiener Staatsoper, des Wiener Singvereins und der Salzburger Festspiele. Mit den Wiener Philharmonikern trat er oft auf, führte aufwendige Tournées durch. Außerdem leitete er regelmäßig das Opernorchester der Mailänder Scala, nahm Schallplatten mit dem Londoner Philharmonia Orchestra auf und dirigierte das Schweizerische Festspielorchester in Luzern.

Österreich war im Grunde Karajans eigentlicher Lebensmittelpunkt. Allein in Wien war seine Anwesenheit sieben Monate im Jahr vertraglich festgelegt, und weitere zwei Monate kamen für die Salzburger Festspiele hinzu. Es blieb also für Berlin weniger Zeit. Symptomatisch für diese Situation war, daß er in Berlin keine Wohnung hatte, sondern nur im Hotel in einer Suite lebte, die für ihn reserviert war (erst im Savoy, dann im Kempinski am Kurfürstendamm). In Salzburg, Sankt Moritz und Saint-Tropez dagegen besaß er Häuser.



Abb. 2.1 Als Herbert von Karajan 1955 zum Chefdirigenten berufen wurde, intensivierte sich bald die an sich schon rege Reisetätigkeit des Orchesters. Man unternahm nun auch Tournées in weit entfernte Länder wie die USA oder Japan (im Bild 1966 Ankunft auf einem japanischen Militärflughafen; im Hintergrund im Profil der Cellist Rudolf Weinsheimer).

Karajans Sekretär André von Mattoni meint, daß Berlin anfangs für den Maestro im Gegensatz zu Wien „die reine Erholung“ gewesen sei. In der Tat kam der Dirigent zunächst nur für sechs Abonnement-Konzerte und zu Silvester jedes Jahr nach Berlin, und natürlich, um mit dem Orchester auf Konzertreise zu gehen. In den kurzen Wochen seiner Anwesenheit probte er zwar intensiv und nahm auch Schallplatten auf, aber insgesamt hatten die Musiker doch nur sporadisch die Möglichkeit, mit ihm wichtige Dinge zu besprechen. Auch die Berliner Konzertbesucher bedauerten die seltene Anwesenheit des Chefdirigenten ihrer Philharmoniker.

## Proben, proben, proben

Die Situation wurde ab der Saison 1964/65 anders, als Karajan sich von der Wiener Staatsoper lossagte. Nun konnte er sich intensiver um das Orchester in Berlin kümmern. Den Unterschied zu vorher spürten die Philharmoniker deutlich.

Im übrigen führte Karajan wie kaum ein Chefdirigent ein striktes Regime. Seine Ausstrahlung war so groß, daß die Musiker im Probensaal seine Ankunft erahnten, selbst wenn sie ihn noch nicht gesehen hatten. Von jedem - sich inbegriffen - verlangte er „immer nur das Beste, ohne Pardon“. Dies galt auch in späteren Jahren, sogar für die Zeit, wenn er unter gesundheitlichen Problemen litt.

Seine bewundernswerte Selbstdisziplin und Zuverlässigkeit, die genaue Verfolgung seiner Pläne und das große Einfühlungsvermögen, seine Hingabe sowie das Verständnis für jedes Instrument begründeten den Respekt aller Orchestermusiker. Zuhörer in aller Welt sprachen von der Verzauberung durch den „besonders schönen“ Klang. Kurz, Karajan stand für Klassik in höchster Qualität. Seine Musikphilosophie wurde über Jahre zur Basis des Orchesters.

## Rhythmisch unerbittlich

Vor allem hatte er das perfekte Gespür für feinste rhythmische Nuancierungen. Auf dieses ausgeprägte Gefühl war er so stolz, daß er mehrfach behauptete, er könne um das Gebäude der Philharmonie gehen und bei einer vorher angegebenen Zeit auf der Stoppuhr wieder zurücksein. Einige Philharmoniker hielten das für unmöglich und kritisierten ihn als Genauigkeitsapostel. Anderen schien es wirklich so, als verfüge er über ein inneres Metronom. Mit den Schlagzeugern Fred Müller und Gernot Schulz ging er immer wieder bestimmte Passagen durch, beispielsweise beim *Boléro* von Ravel, um höchste

Präzision in dieser Hinsicht zu erreichen. Auf jeden Fall waren Tempi und Intonation als Pulsschlag für Ausdruck und Form der Musik sein großes Anliegen.

## Karajans Gestik beim Dirigieren

In seiner Art zu dirigieren hat Karajan verschiedene Phasen durchlaufen. Von der des jugendlichen Elans berichten Pressemeldungen. Wie er drei Tage nach seinem 30. Geburtstag, am 8. April 1938, „mit kleinen Bewegungen aus dem Handgelenk“ eindrucksvoll bei seinem ersten Auftritt in der Philharmonie das Orchester eroberte. Und wie jeder Konzertbesucher die elementare Leidenschaft seines musikalischen Erlebens und seine ungeheure Energie spürte. Karajan äußerte, ihn habe vor allem die spielerische Disziplin, die Anpassungsfähigkeit und die Intelligenz der Musiker begeistert, auch deren Humor; er habe gehnt, daß eine perfekte Symbiose möglich sei.<sup>4</sup>

Danach folgte die Phase in seiner Karriere, in der er als herausragende Persönlichkeit und klassischer Schöngeist jedem seiner Auftritte Show-Charakter gab. Er dirigierte mit suggestiv schwingenden Gesten und einem oft so hingebungsvollen Gesichtsausdruck, daß seine Bewunderer allein schon dadurch außerordentlich gerührt waren. Die Kritik schrieb, die von ihm dirigierte Werke würden „atmen“.

In der Spätphase fand er zu einer sublimierteren Art des Auftretens. Es reichte manchmal das Zucken einer Augenbraue oder ein Kopfnicken, um auf fast ätherische Weise den Partituren ihre Schönheit zu entlocken und bis zuletzt - trotz Rückenleiden und anderer Gebrechen - für die Musikwelt Großartiges zu leisten. Mit jeder Faser seines Körpers war er auch da noch präsent und veredelte die Werke durch sein überlegenes Verständnis. Man sprach vom „Samt- und Seidenklang“ des Orchesters.

## Ohne Partitur

Tatsächlich gab es kein Orchestermittglied, das ihn in der Blüte seiner Jahre für seine fachlichen Qualitäten nicht verehrte. Sein phänomenales Gedächtnis für alles Musikalische war legendär. Bei Proben zitierte er manchmal von Bülows Spruch: „Ein Musiker soll seinen Kopf nicht in der Partitur haben, sondern seine Partitur im Kopf.“ Er selber kannte jede Kleinigkeit im Notentext auswendig, selbst wenn das Programm aus verschiedenen Werken zusammengesetzt war. Immer dirigierte er bei den Aufführungen ohne Partitur - was vor allem bei Kompositionen wie *Sacre du printemps* von Strawinsky äußerst

schwierig ist, die meisten Passagen mit geschlossenen Augen. Diese Eigenart hatte ihm bei einer *Meistersinger*-Aufführung an der Berliner Staatsoper, bei der er im Juni 1939 die Staatskapelle dirigierte, den Zorn Adolf Hitlers zugezogen. Der einen Moment lang indisponierte erste Sänger hatte ganze Passagen übersprungen und das Orchester hatte „nachspringen“ müssen, was zu Unruhe führte. Der Diktator verkündete damals, ein Opernhaus nie wieder zu betreten, wenn Karajan ohne Partitur dirigiere.

Während der Osterfestspiele in Salzburg führte Karajan zudem meist Regie (nur 1975 und 1987 duldet er Inszenierungen anderer Regisseure neben den eigenen: die von Franco Zeffirelli und Michael Hampe). Er probte so lange, bis selbst die Position der beteiligten Statisten und die Nüancen des Lichts auf der Bühne genau so verwirklicht waren, wie er es geplant hatte. Seinen Ohren und Augen entging nichts. Er war in jeder Hinsicht ein Perfektionist.

## Die Privatperson

Über Karajan als Privatperson sind die Philharmoniker auch heute noch verschiedener Meinung. Einige schätzten sein Interesse an ihren privaten Belangen. Beispielsweise erkundigte er sich häufig nach den Hobbys seiner Musiker oder vermittelte in komplizierten medizinischen Angelegenheiten hervorragende Ärzte, vor allem bei Arbeitsunfällen oder wenn Berufskrankheiten vorlagen (bei älteren Musikern z.B. orthopädische Schäden oder Hörprobleme). Andere hatten keinen Zugang zu ihm, konnten sich mit seinen Launen und seinem oft diktatorischen Vorgehen nicht abfinden, empfanden ihn als egozentrisch, als „in-sich-selbst-verliebt“, wie sie es nannten. Sie wunderten sich auch über einige Kleinigkeiten, beispielsweise daß er in vorgerücktem Alter bei Proben fast nie eine Nahseh-Brille aufsetzte, obwohl dies in einigen Situationen nützlich gewesen wäre. Hier folgte er dem italienischen Komponisten Spontini, der Wagner den Rat gab, beim Dirigieren niemals eine Brille zu tragen, wie kurzsichtig er auch sei.

Manche kritisierten, daß Karajan kaum andere Meinungen bei der Interpretation von schwierigen Stellen duldet. Wenn jemand es für notwendig erachtete, seine ihm konträren Ansichten vorzubringen, konnte der Maestro sehr schlagfertig sein. „Es ist . . . schwer, wenn nicht unmöglich, mit Karajan ein Gespräch über Musik zu führen“, meinte auch der damalige Intendant Wolfgang Stresemann.<sup>5</sup> Allerdings besaß der Maestro die Fähigkeit, das Orchester in dieser Zeit wie kaum ein anderer Dirigent zu motivieren. Auch war er sehr geschickt in der Führung der Musiker vor den Aufführungen, wenn es darum ging, ihnen die Nervosität zu nehmen und Rücksicht auf die Psyche der einzelnen zu nehmen.

## Ein distanzierter Mensch

Insgesamt jedoch hatte er den Ruf, den meisten Menschen gegenüber Abstand zu wahren. Seine seltenen Versuche, dem entgegenzuwirken, blieben erfolglos. So auch, als er Karl Böhms übliche Hinwendung zum Publikum nach einem Konzert einmal nachahmen wollte. Böhm gelang es, die Begeisterungsbekundungen dadurch zu steigern, daß er sich mit weit geöffneten Armen den Zuhörern zuwandte, als wolle er sie umarmen. Als Karajan die herzliche Geste zu imitieren versuchte, mißlang dies total. Bei ihm, dem eher unzugänglich wirkenden Menschen, empfand man so etwas als allzu konstruiert. Ganz abgesehen davon genoß er auch so den höchsten Applaus.

Vielleicht trug diese Distanz sogar zu seinem Ruhm bei. Seine Auftritte wirkten vornehm, wie die eines Genies, das sich ganz auf seine Arbeit konzentriert. Manchmal brauchte er völlige Unnahbarkeit, beispielsweise bei Filmaufnahmen. Dann ließ er sich eine Art Weltraumkapsel aufstellen, in der er sich in den Pausen aufhielt. Sie war rund, mannshoch und hatte kleine Fenster. Einige Musiker vermuteten, daß er dort seine Yogaübungen absolvierte. „Man findet durch Yoga sein inneres Gleichgewicht wieder, versuchen Sie es“, konnte man von ihm öfters hören.

Daß er sich vor allem in fortgeschrittenen Jahren in den Probenpausen zurückzog, ist verständlich, denn bisweilen ist das lärmende Durcheinander in Pausen schwer zu ertragen. Stühle und Notenständer wurden gerückt, schwierige Musikpassagen probiert, Unterhaltungen geführt. Besonders für Musikerohren können solche Geräusche unangenehm sein.

## Seine Begeisterung für Technik

Ein besonderes Talent Karajans war es, die modernen Techniken von Schallplatte, Film und Fernsehen und später von Videokassette und CD zu nutzen. Gerade dadurch wurde das „Wunder Karajan“, als das ihn der Journalist Edwin van der Nüll schon im Oktober 1938 bezeichnet hatte, auch bei einem breiten Publikum weltweit bekannt. Die Bedeutung manch technischer Neuerung ist von ihm sofort nach ihrer Erfindung erkannt worden. Im Jahre 1962 beispielsweise waren er und das Orchester Pioniere bei der Einführung der Klassik-Stereo-Produktionen mit der Aufnahme aller neun Beethoven-Sinfonien auf mehreren Platten, die dann in einer Kassette auf den Markt kamen.

Auch seine Sekretäre bzw. Agenten und Vertrauten (André von Mattoni, Uli Märkle, Ronald Wilford und Michel Glotz) waren bei der Popularisierung der sogenannten ernsten Musik besonders talentiert. Pro Saison ent-

standen durchschnittlich in Berlin 24 Platten mit Karajan, was natürlich zu einem starken Zusammenwachsen mit den Musikern beitrug. Die Aufnahmen erschienen vor allem bei der Deutschen Grammophon, aber auch bei EMI-Electrola,<sup>6</sup> selten bei DECCA. Im Jahre 1982 gründete Karajan seine eigene Filmfirma Télémondial (vorher hatte er mit Unitel zusammengearbeitet). Sein Katalog von Ton-, Film- und Fernsehproduktionen schlägt selbst im Vergleich zu dem jüngerer Dirigenten, die mit modernen Aufnahmetechniken großgeworden sind, bis heute Rekorde (etwa 800 Tonträgeraufnahmen und 90 Videoaufzeichnungen).

Vielleicht lag Karajans Begeisterung für alles Technische daran, daß er die ersten drei Semester seiner Studienzeit an der Technischen Hochschule Wien im Fach Technik eingeschrieben war und erst danach zur Musik als Hauptfach wechselte. Bei Tonträgeraufnahmen war „der Chef“ mit Geräten bewaffnet. Mit dem Kopfhörer verfolgte er die Einspielung, per Telefon korrespondierte er mit dem Technikerteam, und außerdem führte er natürlich den Dirigentenstab. Auch hatte er eine Stoppuhr, um bei einzufügenden Korrekturen genau anzugeben, wann die Musiker einsetzen sollten. Als die CDs auf den Markt kamen, ließ er auf einer Pressekonferenz während der Salzburger Osterfestspiele 1981 einen Mitarbeiter das Gerät auf den Kopf stellen und erklärte an der Seite der Direktoren von Philips und PolyGram sowie des Sony-Präsidenten Akio Morita, mit dem er befreundet war, daß derartige Bewegungen im Unterschied zu denen bei Schallplattenapparaten den Klang nicht verändern. Karajan und die Philharmoniker nahmen zum Einstieg in das Zeitalter der Digitalaufnahmen die *Alpensinfonie* von Richard Strauss auf. „Was vorher war, ist Gasbeleuchtung“, sagte Karajan bei dieser Gelegenheit. In Berlin wurden auch *Die Zauberflöte Parsifal* als zwei der ersten Opern auf CD bespielt. Für Karajan war der Umgang mit Technik offensichtlich Vergnügen.

Wenn Filmaufnahmen bei Konzerten gemacht wurden, mußten Szenen, bei denen beispielsweise starkes Husten im Saal zu hören war, aufwendig mit Statisten nachgefilmt werden. Der Maestro persönlich verbrachte ganze Nächte am Schneidetisch. Daraus resultierte, daß er solche Arbeit genau einschätzen konnte, weshalb er auch immer wieder die Leistung von guten Technikern vor den Musikern würdigte. Der Aufnahmeleiter Ernst Wild und die Cutterin Gela M. Runne gehörten zu seinen Favoriten.

Mit vielen Einspielungen gewannen er und das Orchester Preise, was natürlich noch mehr Nicht-Experten und auch Sponsoren auf die Berliner Philharmoniker aufmerksam machte. Karajan verstand es, zahlreiche führende Persönlichkeiten der Wirtschaft für eine Finanzierung aufwendiger Produktionen zu gewinnen, vor allem in Japan. Um solche Dinge zu arrangieren, traf er sich während der häufigen Konzertreisen mit Geldgebern. Dabei

verbreitete er um sich das Flair eines Mannes, der in Eile und von immenser Effizienz ist.

Natürlich reagierte Karajan ganz bewußt auch auf gewisse Erfahrungen des Orchesters. Im Jahre 1979 war das ganz deutlich, als die Musiker die *9. Sinfonie* von Gustav Mahler mit Leonard Bernstein als Gastdirigenten einstudiert hatten (siehe S. 73 ff). Kurz darauf bereitete er eine Aufnahme des gleichen Stückes vor. Allerdings ließ er im letzten Satz die auf ein Fortissimo folgenden Pianissimopassagen merklich lauter spielen als Bernstein, so als wolle er seine Interpretation gegen die vorherige absetzen.<sup>7</sup> Eine Erklärung erhielten die Philharmoniker nie.

## Das Verhältnis zu Dirigentenkollegen

Karajan sah in Bernstein seinen größten Konkurrenten. Er verfolgte minutiös alle Schritte seines amerikanischen Kollegen. Das beruhte indes auf Gegenseitigkeit. Jeder wollte auf internationaler Ebene den anderen übertreffen. Meist vermieden die beiden aus verschiedenen Gründen eine Zusammenkunft, aber insgeheim bewunderten sie einander.<sup>8</sup>

Bevor Karajan die leitende Position bei den Berliner Philharmonikern angetreten hatte, war auch die Konkurrenz zu Furtwängler für ihn von großer Bedeutung gewesen. Natürlich achtete er ihn damals hoch und war wohl enttäuscht, daß dieser wenig Sympathie für ihn bekundete. Aber zu einem kollegialen Gespräch ist es nie gekommen. Als er dann nach Furtwänglers Tod dessen Nachfolger wurde, wollte er sich von ihm unterscheiden. Einige Philharmoniker berichten, wie er sagte: „Mal endlich Schluß mit dem alten Zopf“, wenn überkommene Angewohnheiten seinen Anordnungen im Wege standen. Beispielsweise beim Einsatz zu Beginn eines Musikstücks: Furtwängler hatte meist vor dem eigentlichen Einsatz für Bruchteile von Sekunden mit seinen Armen unruhig in der Luft vibriert. Die Bassisten, bei denen sich der Klang immer am langsamsten aufbaut, lösten die Spannung, indem sie ohne erkennlichen Einsatz zu spielen begannen. Diese Sitte war nicht leicht auszumerzen, und das störte Karajan (sowie einige Gastdirigenten, z.B. Rafael Kubelik). Immer wieder versuchte Karajan klarzumachen, daß allein er den Einsatz zu geben habe und nicht eine Instrumentengruppe. In der Tat war seine Gestik an einer so wichtigen Stelle unmißverständlicher als die Furtwänglers. Um mit dem „alten Zopf“ Schluß zu machen, überreagierten einige Philharmoniker kurzzeitig, indem sie Zehntel von Sekunden zu spät einsetzten.





Abb. 2.2 Karajan bei einer Probe. Seine Unterschrift, so die Graphologen, ist die eines Menschen mit starker Willenskraft.

## Karajan und die Photographen

Sehr kritisch beurteilt wurden von Karajan auch die Photographen, denn er hatte mit einigen böse Erfahrungen gemacht. Manche lauerten ihm im Dunkeln auf, blendeten den Lichtempfindlichen mit ihrem Blitzlicht und veröffentlichten dann noch schlechte Bilder. Deshalb machte er es sich zur Angewohnheit, daß ihm jedes Bild vorgelegt werden mußte, bevor er es zur Publikation freigab.<sup>9</sup> Wenn jemand ohne sein Wissen ein Bild von ihm drucken ließ, konnte er zeitweilig in Ungnade fallen. Genau so erging es einigen Musikern und Sängern, die unsensibel genug gewesen waren, ihn zu verletzen. Dann wurde aus Vertrauen plötzlich Haß, ja es gab laut Intendant W. Stresemann sogar eine „schwarze Liste“.<sup>10</sup> Eine der Methoden Karajans, um Meinungsunterschiede mit Musikern zu beseitigen, war die Zuteilung von weniger Solopassagen, vor allem bei wichtigen Konzerten oder Tonträgeraufnahmen. Unter Photographen hieß es, er sei eine Mimose.

## Unstimmigkeiten in den letzten Jahren

In den 1980er Jahren gab es in Berlin zunehmend Unstimmigkeiten zwischen Karajan und den Musikern. Diese resultierten vor allem daraus, daß er sich nicht mit Demokratisierungsprozessen abfinden konnte. Gewerkschaften waren seinem elitären Charakter ein Dorn im Auge, weil durch sie auch inkompetente Personen Mitbestimmungsrechte bekommen konnten und Gelder oder Titel bisweilen falsch verteilt wurden.<sup>11</sup>

Dies sei an einem Beispiel verdeutlicht. Im allgemeinen Trend der Berliner Behörden in den 1970er Jahren, Privilegien an viele zu verteilen (die Beamten erhielten automatisch alle zwei Jahre eine Erhöhung ihrer Bezüge, und es wurde sogar einmal angeregt, Studenten ein Gehalt zu zahlen), war auch vorgeschlagen worden, jedem Philharmoniker den Titel ‚Professor‘ zu verleihen. Daraufhin verbündete sich Karajan mit dem Kultursenator Berlins, Adolf Arndt. Dieser trat vor die Musiker und sagte: „Wenn alle etwas bekommen, dann ist es, als ob keiner etwas bekommt. Meine Herren, der Titel ‚Berliner Philharmoniker‘ ist besser als der des Professors.“ Die Mehrheit im Orchester stimmte dem zu. Einige Philharmoniker hatten sowieso schon eine Professur an einer Musikhochschule.

Ein großes Zerwürfnis mit Karajan brachte der „Fall Sabine Meyer“. Die Philharmoniker lernten die damals 22-jährige Klarinettistin im Jahre 1981 kennen, als sie als Aushilfe für einen erkrankten Solo-Klarinettisten ins Orchester kam. Gleichzeitig stand die Nachfolge von Ulf Rodenhäuser an, um die sie sich bewarb. Das Orchester entschied sich jedoch gegen ihre Aufnahme für ein Probejahr.<sup>12</sup> Trotzdem erreichte Karajan mit Hilfe des Intendanten Peter Girth, daß ihr die Verwaltung am 16. Januar 1983 einen Vertrag für ein Probejahr ab September 1983 aushändigte. Dies ging gegen die demokratischen Statuten des Orchesters.<sup>13</sup>

Die Einzelheiten des daraus resultierenden öffentlichen Streits sind inzwischen belanglos, da Sabine Meyer sowieso nur knappe acht Monate, von September 1983 bis zum 12. Mai 1984, bei den Berliner Philharmonikern angestellt war. Sie stieg noch während des Probejahres aus ihrem Vertrag aus, wie sie sagte, „um weitere Auseinandersetzungen mit unabsehbaren Spannungen“ zu verhindern. Was blieb, war ein gestörtes Vertrauensverhältnis des Orchesters zu seinem - nun schon auf die Achtzig zuschreitenden - Künstlerischen Leiter. Die Philharmoniker hatten während er über Monate dauernden Diskussionen einen großen Affront in seinen Stornierungen mehrerer bereits angesetzter gemeinsamer Auftritte und in seinem Beharren auf einmal gefaßten Entscheidungen gesehen.<sup>14</sup> Karajan war seinerseits zutiefst verletzt durch die ganze Angelegenheit. Man entfremdete sich zunehmend.<sup>15</sup>

Da der Streit in der Presse hohe Wogen geschlagen und dem Ruf beider Parteien geschadet hatte, war man bedacht, sich seltener zu sehen. Eine echte Versöhnung, die den Maestro hätte umstimmen können, gab es trotz offizieller Versöhnungsversuche nicht.<sup>16</sup> Gleichsam symbolisch für das schlechte Verhältnis zeichnete das Orchester im Oktober 1987 eine Schallplatte mit Mozartwerken zugunsten von aids-kranken Kindern *ohne* Dirigenten auf. Der inzwischen ungeduldiger gewordene Karajan wandte sich verstärkt den Wiener Philharmonikern zu und umgab sich mit jungen Instrumentalisten und großen Sängern. Mit viel Charme widmete er sich vor allem Künstlerinnen wie der bulgarischen Sopranistin Anna Tomowa-Sintow oder der Amerikanerin Jessye Norman. Sie waren zusammen mit seiner Frau Eliette, seinen Kindern und seiner Karajan-Stiftung die Freude seines Alters.

## Der Maestro fördert junge Talente

Während seines ganzen Lebens war es ein Herzensanliegen Karajans, junge Talente zu entdecken. Wenn ihm das gelang, war er wie ausgewechselt, strahlte Wärme und berührende Offenheit aus. Außerordentlich technisch und musikalisch geschult mußten sie sein, nicht nur talentiert, wie er immer wieder betonte.

Seiji Ozawa gehörte zu den Schützlingen, die er bereitwillig von seinem Erfahrungsschatz profitieren ließ. Auch Gundula Janowitz und Leontyne Price hat er dank seines aktiven Einsatzes und dank seiner Autorität den Weg auf manche berühmte Bühne geöffnet. Beispielhaft war zudem seine Initiative bei der Gründung der "Orchester-Akademie des Berliner Philharmonischen Orchesters". Diese wurde im Jahre 1972 aus Spendengeldern für Nachwuchsinstrumentalisten mit abgeschlossenem Hochschulstudium oder einer ähnlichen Qualifikation geschaffen. Hauptsponsor war die Dresdner Bank.<sup>17</sup> Sitz ist auch heute noch Berlin. Die etwa dreißig Stipendiaten pro Jahr erhalten in der Regel 24 Monate lang Einzelunterricht bei Konzertmeistern, Stimmführern und Solisten der Philharmoniker. Sie dürfen bei Proben und Konzerten bisweilen mitspielen und sind zur Stelle, wenn Vakanzen im Orchester ausgeschrieben sind. Ungefähr 25 Prozent der zirka achtzig Neueingestellten seit 1990 sind ehemalige Akademisten. Falls die Übernahme nicht passiert, haben sie es leichter als andere, in prestigöse Position zu finden (mehr als 50 Prozent der Absolventen nehmen bei großen Orchestern eine Solo- oder Stimmführerposition ein). Das Ziel der Akademie ist es, das zu vermitteln, was die Philharmoniker als ihr eigenes traditionelles Klangideal verstehen. Inzwischen sind aus ihr etwa 500 Spitzenmusiker hervorgegangen.

Ebenso wie Karajans Einsatz für diese Akademie ist auch seine Förderung der hochbegabten Geigerin Anne-Sophie Mutter in die Geschichte eingegangen. Seine erste Begegnung mit ihr fand 1976 bei den Luzerner Festwochen statt, als sie erst 13 Jahre alt war und mit einem anderen Orchester in Luzern auftrat. Die Berliner Philharmoniker waren auch dort, und es folgte eine Einladung zu einem Vorspiel. Dieses endete allerdings für das junge Talent mit dem deprimierenden Urteil, sie sei noch nicht reif genug, sie solle in einem Jahr wiederkommen. Beim zweiten Vorspiel 1977 entwickelte sich dann zwischen Karajan und ihr gleich so etwas wie Seelenverwandtschaft. Anne-Sophie durfte bei den Pfingstfestspielen in Salzburg mit den Berlinern auf der Bühne stehen. Auch erreichte Karajan, daß ihr ein Sponsor eine Stradivari-Geige zur Verfügung stellte.

Ab Februar 1978 war Anne-Sophie Mutter in Berlin häufig Gast beim Orchester. Selbst die skeptischen Musiker wunderten sich, wie ein Teenager die Nervenbelastung großer Konzerte mit solcher Leichtigkeit bestehen konnte. Sie schwärmen noch heute: „Man konnte von ihr verlangen, was man wollte - Mozart, Vivaldi, Beethoven, Mendelssohn Bartholdy, Tschaikowski - sie ging die Stücke locker an, gestaltete alle Feinheiten meisterhaft und bewältigte fließend die Übergänge von einem Teil des Werks in den anderen.“ Alle waren sich einig: Es war ein Genuß, ihr zu lauschen und den jugendlichen Schwung und die Wärme, die sie ausstrahlte, zu spüren. Einige sagten, sie spiele „wie eine Göttin“.<sup>18</sup>

Karajan machte sie bald zu seiner Favoritin, schätzte vor allem ihre Technik bei den Kadenzen, d.h. bei den Bravourpassagen, die das ganze Können eines Violinisten verlangen, beispielsweise bei den Joseph-Joachim-Kadenzen. Der Maestro handelte mit Anne-Sophie für Berlin einen Exklusivvertrag aus, wodurch sie in Berlin nur mit den Philharmonikern spielen durfte. Ihr Terminkalender war bald auf Jahre im voraus festgelegt. Manchmal hätte man gar nicht sagen können, ob das Orchester sie auf ihre Tourneen oder sie die Musiker auf deren Reisen begleitete (z.B. nach Tokio 1981).

Als es 1984 Uneinigkeiten zwischen Karajan und den Philharmonikern gab und die Berliner bei den Salzburger und Luzerner Festspielen nicht auftraten, hielt sie zum Maestro und spielte in Luzern ohne Gage, „um die Mehrkosten mindern zu helfen, die durch die Abwesenheit der Berliner Philharmoniker entstanden“. Bei der Einweihung des Kammermusiksaals am 28. Oktober 1987 konnte man sie als Solistin in Vivaldis *Vier Jahreszeiten* hören. Es sollte bis zum neuen Jahrtausend das letzte Mal sein, daß sie in der Berliner Philharmonie zu sehen war. Als sie dort im Februar 2002 wieder konzertierte, geschah das zunächst ohne Orchester, nur im Trio mit dem Cellisten Lynn Harrell und dem Pianisten Lambert Orkis. Das hat es selten gegeben, ein aus-



Abb. 2.3 Herbert von Karajan förderte die Geigerin Anne-Sophie Mutter (r.). Hier bei den Osterfestspielen Salzburg mit seiner Frau Eliette im Jahre 1980.

gebuchter Großer Konzertsaal nur mit Kammermusik. Im Jahr 2003 trat sie dann mit dem Orchester in dem Beethoven-Violinkonzert wieder auf, mit dem sie 1980 erstmals bei den Osterfestspielen in Salzburg mit den Philharmonikern viel Erfolg geerntet hatte, diesmal an der Seite ihres zweiten Ehemanns, des Dirigenten (und Komponisten) André Previn.

Das letzte Wunderkind, das Karajan - im Jahre 1988 - protegierte, war der russische Pianist Jewgenij Kissin (geb. 1971). Karajan kannte den jungen Mann durch Live-Mitschnitte von dessen Konzerten aus dem Jahre 1984, lernte ihn bei den Salzburger Festspielen 1988 persönlich kennen und lud den damals erst 17-Jährigen spontan für das Silvesterkonzert 1988 nach Berlin und zu Ostern 1989 nach Salzburg ein.<sup>19</sup> Für Kissin war es der Beginn einer steilen Karriere. Für Karajan sollte das Silvesterkonzert 1988, das vom ZDF übertragen wurde, der Abschlusßauftritt mit dem Orchester in der Berliner Philharmonie sein.

## Die ‚Herbert von Karajan Stiftung‘

Viele Projekte steuerte der Maestro an, wovon allerdings einige nie verwirklicht wurden. So kursierte einmal das Gerücht, er habe Mäzene gefunden, die den Philharmonikern ständig wertvolle Instrumente zur Verfügung stellen würden. Daraus ist nichts geworden, dafür aber aus der 1968 in Berlin gegründeten „Herbert von Karajan Stiftung“ mit Startkapital aus seinem Privatvermögen.

Die Stiftung dient, so heißt es in der Gründungsurkunde, vor allem der „Förderung junger Künstler, wissenschaftlicher Untersuchungen und internationaler Gesinnung auf dem Gebiet der Musik“. Mehrere Projekte waren - oder sind immer noch - Teil dieser Stiftung. Zum einen, von 1969 bis 1985, die alle zwei Jahre stattfindenden internationalen Dirigentenwettbewerbe in Berlin. Unter anderen war 1969 der spätere Leiter der Moskauer Philharmonie, Dimitri Kitaenko, Preisträger dieses Wettbewerbs, dann 1971 der Lette Mariss Jansons und sechs Jahre später Valery Gergiev, seit 1988 künstlerischer Leiter am Mariinkij-Theater in Sankt Petersburg. In den letzten vier Lebensjahren Karajans setzte der Maestro diesen Teil der Stiftung etwas anders fort. Er beriet geeignet erscheinende Musiker persönlich beim Dirigieren, beispielsweise während der Gastreisen nach Leningrad, New York und Japan, und unterstützte einige durch ein Stipendium. Nach seinem Tod 1989 wurden vor allem über die Professoren an den Musikhochschulen junge förderungswürdige Stipendiaten ermittelt. Erneute Wettbewerbe für Dirigenten, organisiert von der Gemeinschaft der Musikhochschulen Deutschlands mit Preisgeld aus der Stiftung, fanden 1999 in Weimar und 2004 in Lübeck statt.

Das zweite Projekt der Stiftung existierte von September 1970 bis Anfang der 1980er Jahre - ebenfalls in zweijährigem Turnus: die internationale Begegnungen für jeweils zehn Jugendorchester, die in Berlin veranstaltet wurden. Am Ende wurde ein Jugendorchester aus den besten Mitgliedern der teilnehmenden Ensembles zusammengestellt. Mit ihm gab der Maestro vor laufenden Fernsehkameras ein Abschlußkonzert.

Als drittes Projekt, das heute noch existiert, sind wissenschaftliche Untersuchungen über Musik und Medizin zu nennen. Da Karajans Vater Chefarzt einer Salzburger Klinik war, lagen für den musikalischen Sohn Fragen über die Wirkungsweise des Musizierens und Musikhörens auf Körper und Seele auf der Hand. Vor allem das von Ärzten und Psychologen bis dahin noch wenig erforschte Gebiet der Musiktherapie wurde seit 1969 - zunächst in Zusammenarbeit mit der Universität Salzburg - gefördert.<sup>20</sup> Andere finanzierte Projekte betrafen den *Zusammenhang zwischen Intelligenz und Musikalität* oder *Musik und Schlaf* oder *Die psychologische Wirkung der Popmusik auf Jugend-*

liche. Diskussionsforen waren lange Zeit die akademischen Symposien, die am Ende der Osterfestspiele in Salzburg stattfanden, organisiert von Karajans Arzt Dr. Carl Walther Simon. Sie standen beispielsweise unter dem Motto *Die Zeit in der Musik* (1983), wobei Karajan wesentlich an den Veranstaltungen teilnahm. Später, beim ersten Weltkongreß für Musiktherapie im Jahre 1996, wurde das erste europäische Institut für Musiktherapie gegründet, und zwar an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg. Es trägt den Namen Karajans.<sup>21</sup>

## Die Kündigung im April 1989

Als sich im Jahre 1988 Karajans Gesundheitszustand merklich verschlechterte, weil er an den Folgen mehrerer Infektionen und Operationen sowie an denen eines früheren Schlaganfalls litt,<sup>22</sup> verstärkte sich die schwelende Krise zwischen ihm und dem Orchester und vor allem zwischen ihm und den Berliner Politikern.

Die rot-grüne Koalition besaß das Ungeschick, dem durch Auszeichnungen, Orden und Preise Vielgeehrten - u.a. war er 1973 zum Ehrenbürger Berlins ernannt worden - öffentlich vorzuwerfen, im Amt vergreist zu sein und seine Aufgaben nicht mehr voll zu erfüllen (z.B. bei Probespielen von Musikern für wichtige Positionen nicht regelmäßig dabeizusein, Konzertreisen immer weniger durchzuführen oder gar monatelang nicht in Berlin anwesend zu sein). Karajan forderte daraufhin, daß man ihm seine Pflichten und Rechte klar definieren solle. In seinem Vertrag sei das nur unzureichend geschehen. Die Antwort blieb aus.

Der gedemütigte Maestro reagierte heftig. Am 24. April 1989, knapp einen Monat nach seinem letzten Salzburger Auftritt mit den Musikern (es war Verdis *Requiem* am 27. März 1989), erklärte er schriftlich seinen Rücktritt als Künstlerischer Leiter des Orchesters. Den Brief übergab er der Senatorin Anke Martiny, die in Vorahnung nach Salzburg geeilt war, um den Dirigenten zu besänftigen. Im Grunde hätte Karajan schon ab der Vollendung seines 65. Geburtstages - und nicht erst knapp nach seinem 81. - das Recht gehabt, jederzeit auf eigenen Wunsch in den Ruhestand zu treten. Aber erst die peinlichen Beleidigungen des nur wenig Verständnis zeigenden Senats hatten das Faß zum Überlaufen gebracht.



Abb. 2.4 Karajan-Büste (von Kurt Arentz<sup>23</sup>) im Foyer der Österreichischen Botschaft in Berlin. Daneben die Autorin dieses Buchs.

## Juli 1989: Tod des Maestros

Die meisten Philharmoniker waren über diesen unerwarteten Schritt bestürzt und fühlten sich nach so langen Jahren der gemeinsamen Arbeit wie verwaist. Karajan hielt sich von April bis Juni 1989 vor allem in seiner Heimat Österreich auf, wie man sagt mit Wehmut, denn eine so langjährige Bindung löst man nicht ohne Schmerz.

Einen Tag vor seiner Kündigung hat er noch eine Vorstellung in Wien dirigiert. Das war im Musikvereinssaal während einer Sonntagsmatinee mit den Wiener Philharmonikern. Es war sein letzter Auftritt in Europa. Knapp drei Monate später, am 16. Juli 1989, starb er in seinem Haus in Salzburg-Anif (siehe S. 103). Der in Mailand geborene Claudio Abbado, Generalmusikdirektor der Stadt Wien, sollte bald Karajans Nachfolger in Berlin werden.



„Seine Aufführungen haben fast immer die Aura des Urereignisses.“ (C. Försch)<sup>1</sup>

# 3

---

## Claudio Abbado als Künstlerischer Leiter: 1990 - 2002

Claudio Abbado war nur für einen wesentlich kürzeren Zeitraum als Karajan Chefdirigent der Berliner Philharmoniker (12 statt 35 Jahre). Aber auch er begeisterte viele im Publikum so, daß ihnen eine Steigerung des Musikgenusses nicht möglich schien.

Seine Berufung zum Künstlerischen Leiter fiel nach Karajans Tod fast mit dem Fall der Berliner Mauer zusammen. Sie erfolgte genau einen Monat und einen Tag vor den tiefgreifenden Veränderungen des 9. November 1989, nämlich an einem sonnigen Sonntag am 8. Oktober 1989, als die DDR ihren 40. und letzten Jahrestag feierte. Bald sollte sich die allgemeine Aufbruchstimmung in der vormals isolierten Stadt auch günstig auf einen kulturellen Neubeginn auswirken. Berlin war so nicht nur Brennpunkt einer politischen Epochenwende.

### **Zeit für Veränderungen**

Der Berliner Senat unterstützte Projekte, die sich aus der historischen Situation ergaben. Musikalische Einrichtungen im Westen Berlins waren nun für die jahrzehntelang ausgesperrten Bewohner des kommunistischen Ostens zugänglich. Auch die Mehrheit des Stammpublikums war von der Euphorie angesteckt und schaute voller Erwartung auf sein klassisches Vorzeigetheater.

Allerdings ging es mit den Neuerungen nicht ganz so schnell, wie einige es angesichts der Umwälzungen - und auch angesichts der zeitweilig unerfreulichen Situation in den Jahren vor Karajans Abschied - erhofft hatten. Zwar organisierte das Orchester spontan für Sonntag, den 12. November 1989, eine Gratis-Matinee in der Philharmonie für die Besucher aus dem Ostteil

der Stadt, aber für diese Aufführung stand Claudio Abbado noch nicht zur Verfügung. Sie fand mit Daniel Barenboim als Dirigent und Pianist statt, der gerade mit dem Orchester Schallplatten mit Werken von Mozart aufnahm.<sup>2</sup>

Die Vertragsverhandlungen Abbados mit dem Senat zogen sich bis September 1990 hin.<sup>3</sup> Die Musiker erhielten zwar wichtige Impulse von Gastdirigenten, aber es fehlte eine feste Hand aus dem eigenen Hause, eine einheitliche Linie, eine ordnungsbringende, inspirierende Persönlichkeit, die sie beflügeln und die Routine des eingefahrenen Alltags vertreiben konnte. Hinzu kam, daß etliche Musikerstellen vakant waren und das Gebäude der Philharmonie beschädigt war - es hatte sich ein Teil der Decke gelöst -, so daß man bis 1992 oft in andere Konzerthäuser auswich (siehe S. 3).



*Abb. 3.1* Nach Karajans Tod im Jahre 1989 wurde Claudio Abbado als Künstlerischer Leiter berufen. Hier nach Unterzeichnung des Vertrages im Südfoyer der Philharmonie mit der Kultursenatorin Anke Martiny und dem Vorstand und Geiger Hellmut Stern. Im Hintergrund die Statue Wilhelm Furtwänglers.

## Frühere Auftritte Abbados

Die Berliner Philharmoniker und Abbado kannten sich schon mehr als zwanzig Jahre. Er war siebzehnmals eingeladen gewesen, zum erstenmal am 20. Dezember 1966, d.h. sechs Jahre nach seinem Dirigentendebüt in Mailand, und hatte mit ihnen insgesamt sechsunddreißig Konzerte gegeben.

Über seinen Lebensweg erfuhren viele Philharmoniker Einzelheiten erst während der Wahlzeremonie. Daß er bei dem berühmten Hans Swarowsky studiert und ein Jahr bei Leonard Bernstein und den New Yorker Philharmonikern assistiert hatte. Auch, daß ihn Maestro Karajan anlässlich eines Live-Konzerts des Radio Symphonie Orchesters beim amerikanischen Sender RIAS im Jahre 1964 entdeckt und für August 1965 zu den Salzburger Festspielen als Dirigent der Wiener Philharmoniker eingeladen hatte.<sup>4</sup> Sehr wirksam für seine Popularität war darüberhinaus sein Auftritt bei den Münchener Olympischen Spielen mit dem Orchester der Mailänder Scala gewesen, dessen musikalischer Leiter er 1972 war. Zudem standen wichtige Positionen in Wien, Chicago und London in seinem Curriculum.

## Ein neues Repertoire

Während Karajans Repertoire vor allem das 18. bis frühe 20. Jahrhundert umfaßte, mit nur gelegentlichen Ausflügen zu modernen Werken (beispielsweise zu Berg, Schönberg, Penderecki, Ligeti, Orff und von Einem), begann unter Abbado in verstärktem Maße die Ära der Hinwendung zu zeitgenössischen Komponisten wie Nono, Henze, Stockhausen und Rihm.

Er und der Intendant Ulrich Eckhardt gingen bei der Programmgestaltung behutsam vor. Man brachte neuere Musik zusammen mit Klassikern zur Aufführung und schuf meist eine Verbindung durch ein gemeinsames literarisches oder historisches Thema. Die Musikkritik war begeistert. Die konservativeren Abonnenten weniger. Man konnte bei Konzerten mit einem modernen Werk beobachten, wie sich einige aus dem Saal stahlen, wenn die ungewohnten Klänge ertönten, oder, wenn der moderne Teil zu Beginn angesetzt war, daß Zuschauer erst in der Pause kamen. Aber mit viel Geschick gelang es doch, die musikalische Avantgarde allmählich populärer zu machen, indem beispielsweise der Zugang zu einigen Generalproben erlaubt wurde oder Jazzmusiker wie Wynton Marsalis mit den Philharmonikern auftraten.

Eine andere Neuerung war, daß viele Musikstücke aus Randgebieten des klassischen Repertoires gespielt wurden, verschüttete Originalversionen bekannter Klassiker oder vergessene Kompositionen aus frühen Epochen der Musikgeschichte. Abbado ist gut mit musikgeschichtlichen Hintergründen

vertraut. Wenn es geht, besetzt er beispielsweise Monteverdi oder andere Komponisten des Frühbarock mit Originalinstrumenten, wobei er u. a. statt der sonst üblichen Cembali historische Lauten einsetzt, oder er wählt die kleinere Besetzung, so wie sie an Höfen oder in den Salons früher üblich war. Insgesamt wurden eingefahrene Hörgewohnheiten in Frage gestellt. Dies gelang auch durch Einladung einiger Solistenfreunde nach Berlin, beispielsweise des italienischen Klaviervirtuosen Maurizio Pollini oder des österreichischen Pianisten Alfred Brendel.

## Seine Interpretation von Musik

Natürlich bot das Programm darüber hinaus die vielgespielten Klassiker, die bei jedem Wechsel von einem zum anderen Chefdirigenten eine Herausforderung sind. Da galt es für Abbado, gegen eingefahrene Interpretationen anzukämpfen, dem „schönen Karajanschen Klang“ etwas Eigenes entgegenzusetzen, beispielsweise bei der unter Karajan sehr flott genommenen zweiten Beethoven-Sinfonie. Bei seinem Vorgänger stand der volle Gesamtklang im Vordergrund. Abbado dagegen nahm die Dynamik zurück, setzte weichere Akzente und ließ Pausen - gleichsam als „inneres Atmen“ - zur Geltung kommen. Insgesamt wurden viele Details überdacht, so daß die Musik andere Konturen bekam.

Es gab auch klassische Werke, die Abbado sehr „spritzig“ vorführte. Dann war er ein wirklich lebhafter Mensch, der manche Tempi ausgesprochen schnell spielen ließ. „Typisch Italiener“, hieß es dann im Publikum.<sup>5</sup> Insgesamt neigte seine Dirigierweise weniger zum Pathos, seine Interpretationen waren, so der Cellist Alexander Wedow, „durchsichtiger“. Bei Mozart forderte er bei einigen Passagen „senza vibrato“, und auch die erwähnte kleinere Besetzung des Orchesters sorgte dafür, daß der Klang nicht so voluminös erschien.<sup>6</sup> Unter Karajan waren eher mehr als zu wenige Musiker eingesetzt worden.

Abbados Vorliebe für das kammermusikalische Spielen liegt wahrscheinlich daran, daß er auch in größeren Orchestern nur Kammermusiker vor sich sieht. „Jeder bei den Berliner Philharmonikern ist eine Persönlichkeit, jeder von ihnen ein guter Kammermusiker,“ erläuterte er in einem Interview zu diesem Buch. „Mag sein, daß das etwas mit der demokratischen Tradition des Orchesters zu tun hat. Wie in Kammerorchestern hören sie besser aufeinander als andere. Und diese Haltung überträgt sich auch auf die Gastsolisten. Sie fühlen sich als Teil eines Ganzen, nicht als die isolierten Spitzenkräfte. Vielleicht ist dies das Geheimnis ihres Erfolgs.“

## Ein sanfter, aber willensstarker Charakter

Mit dem im Vergleich zu Karajan etwas größeren und stämmigeren „Neuen“ bekam das Orchester einen äußerst verträglichen Maestro, dem Druck und Hektik ein Greuel waren. Allen stand er aufgeschlossen gegenüber, war immer freundlich und entgegenkommend. Einige Philharmoniker verstanden sich sehr gut mit ihm, denn sie mochten seine entspannte Art. Sie sprachen von Introversion und verträumter Zurückhaltung. Allerdings gab es anfangs einzelne Musiker, die sein nettes, bisweilen zugeknöpftes Wesen ausnützten, indem sie bei Proben weniger konzentriert arbeiteten und Unruhe verbreiteten. Dies war nicht hilfreich für den straffen Fortgang der Arbeit. Großzügige, auf Harmonie bedachte Menschen haben es nicht leicht in Führungspositionen.<sup>7</sup>

Auf Konflikte ließ sich Abbado allerdings erst gar nicht ein. Für ihn stand allein die Musik im Vordergrund, so daß charakterbedingte Querelen zwischen ihm und einzelnen Orchestermitgliedern unwesentlich wurden. Dies erreichte er dadurch, daß er die Musiker sanft und entschlossen zugleich an der langen Leine führte, d.h. wenn jemand unter den Philharmonikern eine andere Meinung als er hatte, wurde er höflich mit einem „Es wäre schön“ oder „Es wäre besser, wenn ...“ gebeten, seinen Einwand zu überdenken, denn nichts lag Abbado ferner, als Menschen zu brüskieren oder ihnen Unrecht zu tun. Aber im Vertrauen auf seine gute Intuition und mit geschickter Diplomatie und einem lebenswürdigen Lächeln auf den Lippen erreichte er meist doch zum Schluß, daß man ihm folgte, es sei denn - wenn es um Musik ging -, die anderen Ansätzen erwiesen sich als besser.

Im übrigen nahmen ihm persönliche Referenten und andere Mitarbeiter viele Dinge ab, die konfliktträchtig sein konnten. Dazu gehörten bürokratische Entscheidungen und Presseangelegenheiten, aber auch Aufgaben, die einige Dirigenten nebenbei bewältigten. So hat Abbado bei Opern nicht auch gleichzeitig Regie geführt, und bei Aufnahmen vertraute er weitgehend den Tontechnikern.

Auf jeden Fall gelang es ihm nach kurzer Zeit, unruhige Gemüter zu besänftigen und gleichzeitig die allen Orchestermitgliedern eigene Begeisterung an der Musik spürbar anzufachen. Das Orchester wurde nach und nach geschmeidiger und flexibler als in der letzten Zeit mit Karajan.

## Der Blick nach innen

Abbados nachdenkliche Manier, sein häufiges In-sich-Hineinlauschen führten dazu, daß er wenig in den Proben erklärte, stattdessen Passagen wieder und wieder mit ruhiger Noblesse spielen ließ, so daß feinste Klangnuancierungen

allmählich verinnerlicht wurden. Bisweilen vertiefte er sich lange in die Partitur und notierte dort Dinge, die sich aus den Proben ergaben (Karajan vermerkte nie etwas in Partituren, studierte sie auch nicht im Beisein von anderen). Insgesamt tastete sich Abbado behutsam an ein Werk heran, brauchte, wie er selber sagte, immer viel Zeit, um es ganz zu begreifen.

Dabei schien er der Resonanz einer Komposition in seinem Inneren nachzuspüren, um Ausdrucksmöglichkeiten zu finden, die beim Publikum ein „Aha“-Erlebnis auslösen konnten. Wenn dann alles durchdacht war, hatte er eine so gefestigte Ansicht über die Phrasierung, den Zusammenklang, die Dynamik und Dramaturgie, daß er seine Meinung sehr suggestiv vermitteln konnte. In dieser Hinsicht, so sagen Musiker, die damals schon etliche Jahrzehnte im Orchester waren, glich er Furtwängler, der sich ebenfalls ohne viele Worte durchgesetzt hatte.

Auf meine Frage an Abbado, welche Momente er in seinem Beruf am meisten schätze, antwortete er ohne Zögern: „Die Stille nach dem Schlußakkord.“<sup>8</sup> Überhaupt sei die Stille etwas sehr Interessantes, nicht nur die Stille am Ende eines Konzerts oder die Stille zwischen einigen Akkorden, sondern auch die Stille in der Natur - daher liebe er die Berge so sehr - oder die Stille zwischen Menschen. Er könne durch lautlose Momente das Geschehen um sich herum am besten erkennen. Bei seinen Orchestermusikern würde er deren psychische Verfassung durch kleinste Regungen ihrer Gefühle und unausgesprochene Gedanken verstehen. Die Schwingungen im Raum seien wichtig.

Abbados eigene Gestik ist in dieser Hinsicht aufschlußreich. Bei einem allzu lauten Klang schreckt er während der Proben manchmal zurück, so als könne ihn dieser verletzen. Dann schnellt seine flache Hand oder sein Zeigefinger automatisch vor die gespitzten Lippen, um anzudeuten, daß die Musiker leiser spielen sollen. In anderen Situationen legt er die Handflächen wie im Gebet aneinander, als ob für ihn Musik eine Art kultische Bedeutung habe.

## Bei Aufführungen wie magisch verwandelt

Eine Eigenschaft Abbados ist besonders auffällig: seine große Ausstrahlung bei Aufführungen. Dann ist er von einer Aura umgeben, die viel Dynamik und Entschlossenheit erkennen läßt und einen vital-eindringlichen Klang hervorzaubert. Dabei setzt er in einem überaus hellwachen und durchdringenden Zustand Kräfte frei, die jenseits des Verstandes liegen und alle in Bann schlagen. Jeder Philharmoniker wächst dann quasi über sich hinaus und liefert ganz automatisch Höchstleistungen.

Dies erreicht Abbado nicht allein durch ununterbrochenen Blickkontakt, eine verlangende Gestik und eine große Konzentrationsfähigkeit. Vielmehr hat er in solchen Momenten die seltene Gabe, eine überwältigende Spannung aller Anwesenden herbeizuführen. Er bündelt dabei intensiv sein Charisma mit der Leistung des Orchesters und irgendwie auch mit den Schwingungen des Publikums. Einige Philharmoniker sahen sich in der ersten Zeit nach den meisten Konzerten vielsagend an, als ob sie sich gegenseitig bestätigen wollten, daß es richtig gewesen war, ihn zum Nachfolger Karajans gewählt zu haben. Auch wußten die Musiker dann, weshalb er in den Proben die Details immer und immer wieder hatte üben lassen. Hier lag der eigentliche Schlüssel zu seinem Erfolg.



Abb. 3.2 Autogrammjäger nach einer öffentlichen Probe mit Claudio Abbado.

## Ein progressiver Mensch

Bei Proben bestand der Unterschied zu Karajan u.a. darin, daß Abbado jeden Orchestermusiker als völlig gleichwertigen Kollegen ansah. Jeder, so betonte er, sei in besonderem Maße für eine stimmige Interpretation der Musik

zuständig. Jeder müsse so spielen, als ob die Musik nur für sein Instrument - mit Orchesterbegleitung - geschrieben worden sei.

Abbados Einstellung entspringt seiner politischen Grundhaltung. Ihm liegt progressives Denken sehr am Herzen, wie etlichen der 68er-Generation und ihrer Anhänger in Europa. Die Einstellung teilte er lange Jahre mit seinem kommunistisch orientierten, 1990 gestorbenen Komponistenfreund Luigi Nono. Gerade vielen Berlinern war dies sympathisch. Neben der Mitbestimmung schreibt Abbado Toleranz ganz groß. Er will Menschen verschiedenster Herkunft und Altersstufen, Ethnien und Religionen durch die Musik verstärkt zusammenbringen.

Damals ergaben sich in der Praxis aus dieser Haltung einige lockere Umgangsformen unter den Philharmonikern. Beispielsweise unterstützte Abbado gemeinsame außerprofessionelle Initiativen. Er hielt es nicht für unter seiner Würde, auch schon mal bei der hauseigenen Fußballmannschaft zuzuschauen, und er interessierte sich für die Tennis- und Tischtennisturniere seiner Musiker. Auch sein Angebot, daß alle Philharmoniker, inklusive die jüngeren, ihn, den damals Siebenundfünfzigjährigen, mit Vornamen anreden durften, entsprang seinem kameradschaftlichen Verhalten.

Auf letzteres Thema sei hier näher eingegangen. Es war während einer Tournee in Italien, daß der Maestro den Musikern nach einem Konzert in einem Restaurant anbot, ihn mit Claudio anzureden. Ähnliches wäre bei Karajan undenkbar gewesen; auch keiner der Gastdirigenten hatte so etwas an die Philharmoniker herangetragen. Zwar ist die Anrede eines Vorgesetzten mit Vornamen inzwischen vielfach gang und gäbe, aber damals waren die meisten Orchestermmitglieder zumindest anfangs verlegen, insbesondere weil einige davon ausgingen, daß automatisch das Duzen dazugehörte. Ein „Du“ in der deutschen Sprache kann leicht zu einem Freibrief für weniger Respekt werden, ganz im Unterschied zu dieser Anrede in einigen anderen Ländern wie Italien. Auf jeden Fall hat jeder Philharmoniker die Situation auf seine Art gelöst. Einige (meist jüngere) duzten Abbado, andere vermieden eine Anrede, wiederum andere redeten ihn zwar mit Vornamen an, gebrauchten aber weiterhin das „Sie“. Inzwischen ist auch bei der Anrede des gegenwärtigen Chefdirigenten Simon Rattle vor allem letzteres üblich.<sup>9</sup>

## Programme mit thematischem Rahmen

Ein großes Projekt Abbados war es, mit verschiedenen Berliner Kulturinstitutionen zusammenzuarbeiten, mit Sprechtheatern, Kinos, Galerien und Literaturhäusern. Ab 1992 veranstaltete er Zyklen mit thematischem Schwerpunkt, die dies realisierten. Im Mai 1992 lautete das Motto: *Prometheus*, in den fol-



genden Jahren *Hölderlin*; *Faust*; *Mythen der griechischen Antike*; *Shakespeare*; *Berg/Büchner*; *Der Wanderer*; *Tristan und Isolde*; *Musik ist Spaß auf Erden* und *Parsifal*. Das Grundthema wurde durch Konzerte, Theater- und Tanzvorführungen, Filme, Lesungen, Vorträge und Ausstellungen gestaltet.

In dem Buch *Musik über Berlin*, das zunächst auf italienisch erschien, beschreibt Abbado die Idee, die er vorher ansatzweise in Mailand und Wien verfolgt hatte.<sup>10</sup> Er wolle ein kulturelles Netz durch die Verbindung vieler Gebiete der Kunst mit der Musik knüpfen. Dadurch könne er zeigen, wie in Europa im Laufe der Jahrhunderte Grundwerte, die eine bessere Welt schaffen sollen, über Generationen weitervermittelt werden. Nicht nur durch Töne, sondern auch durch Worte, Tanz und Bilder sei dies immer wieder neu erreicht worden. Seine Zyklen sind ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte wichtiger Themen der zivilisierten Welt und damit ein Erinnerung an die Tradition und an die kulturelle Identität der Europäer.<sup>11</sup>

In einem Interview erläuterte mir Abbado, daß er mit den Philharmoniker-Intendanten Ulrich Meyer-Schoellkopf und später Elmar Weingarten in einer Vorbereitungsphase versucht habe herauszufinden, wo das jeweilige Thema in der Geschichte Spuren hinterlassen habe. „Bei dem Antike-Thema fanden wir etwa eintausend Titel, davon viele mehrfach musikalisch bearbeitet.“ Solch interdisziplinäre Initiativen, die Museen, Galerien, Theaterbühnen und Kinos mobilisieren, seien lohnenswert, selbst wenn das finanziell zunächst nicht meßbar sei. Der moderne Mensch lerne hauptsächlich durch Assoziationen.

## Ein klassisch gebildeter Maestro

Die umfassende Bildung Abbados auf literarisch-künstlerischen Gebieten ist im übrigen legendär. „Bücher brauche ich für mein inneres Gleichgewicht“, hat er einmal gesagt. Er liest viel, hat Kontakt zu Autoren und schreibt oder initiiert selber Bücher. Sein Kinderbuch *La casa dei suoni (Das klingende Haus)*<sup>12</sup> fand große Anerkennung.

Bei musikalischen Werken, die wie Verdis *Don Carlos* mit literarischen Themen eng verknüpft sind, liegt die Vorlage - hier Schillers Drama - bei ihm während der Proben gleich neben der Partitur. Außerdem kann er vielen Musikern Hinweise zur literarischen Einbindung eines Stücks geben, und zwar in deren Muttersprache, denn er spricht nicht nur sehr gut Englisch, sondern beherrscht auch die deutsche, französische, spanische und natürlich italienische Sprache.

## Viel unterwegs

Nachdem das Orchester mit Karajan in den Jahren vor dessen Tod seltener auf Tournee gewesen war, begann nach Abbados Vertragsunterzeichnung erneut eine Zeit, in welcher der Künstlerische Leiter die Reisen begleitete.<sup>13</sup> Natürlich stand Abbados Heimat Italien einige Male auf dem Programm, aber es ging auch in weit entfernte Länder wie Japan und die USA. Einige Reisen führten in besonders viele Konzertsäle, so im Februar 1993, als zuerst Paris und dann vier italienische Städte angesteuert wurden. Für manche Familien von Philharmonikern war es nicht leicht, ihre Väter oder Mütter so oft und manchmal so lange unterwegs zu sehen. Über die rege Reisetätigkeit des Orchesters, beispielsweise von Mai 1991 bis Oktober 1993, als es auf 18 Reisen in 36 Städte ging, siehe die Graphik in den Anmerkungen.

In seiner Heimat Italien trug Abbado im übrigen dazu bei - ähnlich wie vorher Karajan in Österreich -, daß sich ein Ort während bestimmter Zeiten des Jahres zu einem angesehenen Festspielzentrum entwickelte. Dieser Ort ist das in der östlichen Po-Ebene gelegene Universitätsstädtchen Ferrara, für das Abbado sich - wie Karajan vor allem zu Ostern und Pfingsten für Salzburg - besonders aktiv einsetzte. Dort finden von ihm mit angeregt zahlreiche kulturelle Veranstaltungen statt, mit einem musikalischen Part, der von der Agentur „Ferrara Musica“ organisiert wird. Die Eintrittspreise sind inzwischen so hoch wie die in Salzburg.

## Eine dezente Privatsphäre

Daß Abbados Tochter Alessandra der Agentur Ferrara Musica angehörte, wußte lange Zeit kaum einer, denn der Maestro war schon immer im Hinblick auf sein Privatleben sehr diskret - im Unterschied zu Karajan, der die Journalisten nur gelegentlich mied. Wie erschrocken zog er sich zurück, wenn Fremde ihn nach Details fragten, war reserviert, wenn es um seine persönlichen Angelegenheiten ging. Als die Öffentlichkeit bei seinem Amtsantritt wissen wollte, ob er nach Berlin umzuziehen gedenke, war seine Antwort: „Ich habe meine innere Wohnung“. Tatsächlich wohnte er aber nicht wie Karajan nur im Hotel, sondern hatte, so Ulrich Eckhardt, ein „privates Refugium in urbaner Dachlandschaft“.<sup>14</sup>

Photos mit Abbado und seinem Sohn Daniele aus erster Ehe, der Regisseur ist, und Abbado und Sohn Sebastian aus zweiter Ehe (er ist Archäologe) wurden sehr viel seltener publiziert als solche mit Karajan und seinen Kindern. Auch wissen einige Philharmoniker nicht, daß sein Großvater mütterlicherseits,

der in Sizilien Professor für alte Sprachen war, in Leipzig studiert hatte, oder daß sein Großvater väterlicherseits bisweilen als Dirigent aufgetreten war.

## Zahlreiche Auszeichnungen

Im Laufe der Jahre hat Abbado zahlreiche Preise bekommen (z.B. das Große Verdienstkreuz der Bundesrepublik, drei Ehrendokortitel, die Ehrenbürgerschaft mehrerer Städte, den Ernst-von-Siemens-Musikpreis, den Edison Prize, mehrere Grammys . . . ), etliche davon aufgrund der Musikaufzeichnungen mit den Berliner Philharmonikern. Insgesamt entstanden etwa hundert Tonträgeraufnahmen mit dem Orchester. Beispielsweise nahm er in Berlin den gesamten Brahms-Zyklus auf, der einigen in der Interpretation unübertroffen scheint, außerdem viele Werke von Mozart und Mahler, schließlich auch Musik von Tschaikowski, Prokofieff, Mussorgski, Dvořák, Hindemith und Rossini. Trotzdem ist er nie in dem Maße ein Medien-Star geworden wie Karajan.

Einige Auszeichnungen, z.B. den Würth-Preis der Jeunesses Musicales Deutschlands oder die Goldmedaille der internationalen Gustav-Mahler-Gesellschaft, erhielt er aufgrund seines großen Engagements für Jugendorchester. Schon 1976 war er wesentlich an der Gründung des European Community Youth Orchestra (ECYO) beteiligt, dessen Musikdirektor er lange Jahre war. Auch das Gustav-Mahler-Jugendorchester, das viele Nachwuchstalente aus dem Osten über den Eisernen Vorhang hinweg in den Westen gebracht hat, wurde 1986 u.a. von ihm ins Leben gerufen.<sup>15</sup> Zudem ermutigte er die aus den Jugendorchestern herausgewachsenen Künstler, in das Chamber Orchestra of Europe oder das Mahler Chamber Orchestra einzutreten, die ebenfalls mit seiner Hilfe entstanden.

In Berlin brachte er seit 1992 unter dem Motto „Berliner Begegnungen“ jährlich zu Beginn der Festwochen junge Talente mit erfahrenen Instrumentalisten zusammen. Bei diesen Treffen gab er mit großer Leidenschaft und viel Freude sein Können an Jung und Alt weiter. Auch Wettbewerbe für Komposition, visuelle Kunst und Literatur für Künstler jünger als 40 Jahre sind von ihm in Salzburg angeregt worden. Die Preise wurden von der Familie Nonino (bekannt als Grappa-Hersteller) und - für den Bereich Bildende Kunst - von Eliette von Karajan („Prix Eliette“) gestiftet.

## Abbado verläßt Berlin

Als Abbado im Februar 1998 verkündete, seinen Vertrag als Künstlerischer Leiter des Orchesters für die Zeit nach der Saison 2001/2002 nicht erneuern

zu wollen, waren alle erstaunt. Es mag sein, daß kritische Pressestimmen zu diesem Schritt beitrugen,<sup>16</sup> aber vielleicht hat er diesen Plan auch schon lange gehegt. Später erfuhr die Öffentlichkeit, daß Abbado an Magenkrebs erkrankt sei. Ihm gelang es allerdings, seine Kräfte schon nach kurzer Zeit so wiederherzustellen, daß er sogar die Strapazen einer bereits geplanten Japan-Tournee durchhielt. Und auch in Palermo leitete er im Jahr 2002 das Europa-Konzert der Berliner Philharmoniker mit großem Erfolg. Sein Verhältnis zum Orchester wurde in dieser Zeit inniger. Als ich ihn im Februar 2002 nach einer Probe in der Philharmonie aufsuchte, sprach er davon, daß gerade die Musik es sei, die ihn wiederhergestellt habe: „Über Musik kann man alles gewinnen, eine gute Atmosphäre im Orchester wie auch persönliche Gesundheit. Sie ist die beste Entspannung. Mit ihr kann man die Wonnen und Stürme des Lebens besser bewältigen.“ Er zog sein Programm mit Beharrlichkeit durch und suchte die Kommunikation. Selbst in den Probenpausen konnte man beobachten, wie er - statt sich zurückzuziehen - die Musiker beriet und sich nur wenige Minuten Ruhe gönnte. Sein Lächeln war nun abgeklärter als in früheren Jahren.



Abb. 3.3 Bei Aufführungen schien Claudio Abbado manchmal zu schweben. Hier nach einem Konzert mit Werken Gustav Mahlers.

Der thematische Musikrahmen der vorletzten Saison Abbados in Berlin war auch gleichzeitig das Lebensmotto des Maestros: *Musik ist Spaß auf Erden*. Als Optimist auch in den schwierigsten Lagen wählte Abbado dieses Thema in leichter Abwandlung einer Schlußzeile aus Verdis *Falstaff*, wo es leitmotivisch heißt: „Tutto nel mondo è burla.“ - „Alles ist Spaß auf Erden.“