

Peter Hagmann | Erich Singer

Bernard Haitink

»Dirigieren ist ein Rätsel«

Gespräche und Essays

Bärenreiter
HENSCHEL

Gefördert durch
UBS Kulturstiftung
Josef Müller Stiftung Muri
Lucerne Festival

Auch als eBook erhältlich:
epdf: ISBN 978-3-7618-7189-8

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© 2019 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel,
und Seemann Henschel GmbH & Co. KG, Leipzig
Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN
unter Verwendung eines Fotos von Priska Ketterer, Luzern
Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel
Korrektur: Daniel Lettgen, Köln
Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding
Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza
ISBN 978-3-7618-2091-9 (Bärenreiter) | ISBN 978-3-89487-951-8 (Henschel)
www.baerenreiter.com | www.henschel-verlag.de

Inhalt

Vorwort	7
Teil I: Bernard Haitink – ein Lebensweg	9
Von Erich Singer	
Jugend und Reifeprozess	9
Fundamente der Laufbahn	12
Rasanter Aufstieg	14
Etablierung und Gewittergrollen	17
Ein Anfang und ein Ende	21
Am großen Opernhaus	24
Nach Covent Garden	27
Grandseigneur ohne Ruhestand	30
Teil II: »Je älter man wird, desto mehr zweifelt man«	
Gespräche mit Bernard Haitink	34
Die Anfänge	34
Erste Station: Beim Concertgebouw-Orchester	52
Bruckner	62
Mahler	79
Schostakowitsch	83
Exkurs: Im Aufnahmestudio	86
Zweite Station: London und die USA	88
Exkurs: Über das Dirigieren	113

<i>Dritte Station: Unterwegs in Europa</i>	119
Beethoven	132
Schumann	135
Brahms	140
<i>Exkurs: Der Dirigent als Privatmann</i>	144

Teil III: Bernard Haitink in seinen Dirigierkursen **149**

Teil IV: Bernard Haitink, der Dirigent **157**

Von Peter Hagmann

Charisma und Handwerk 157

Immanenz und Empathie 159

Vertiefungen bei Bruckner 162

Wandlungen bei Beethoven 165

Pionier wider Willen 168

Als Orchesterdirigent in der Oper 173

Auswahldiskographie 176

Über die Autoren 179

Register 180

Vorwort

Das Rampenlicht hat Bernard Haitink nie gesucht. In seinem langen Leben und seinem fruchtbaren Wirken als Dirigent hat er kompromisslos auf die Musik allein gesetzt, nach außen gerichteten Wirkungen begegnet er mit Misstrauen. Damit sorgt er immer wieder für intensive, tief berührende Erlebnisse. Zu erfahren, was hinter dieser außerordentlichen musikalischen Erscheinung steht, das war unsere Ambition. So nahmen wir denn Kontakt auf mit Bernard Haitink, dem von uns beiden seit Langem geschätzten Dirigenten. Wir wollten etwas von jenem Licht auf ihn werfen, das unseres Erachtens zu wenig auf ihn fällt. Tatsächlich hat sich bis jetzt noch keine breiter angelegte Publikation in deutscher Sprache seinem Schaffen gewidmet.

Im Zentrum des Buchs stehen Gespräche, die wir nach Art eines *Work in Progress* in den Jahren 2007 bis 2019 mit Bernard Haitink geführt haben. Die Konversationen berühren Aspekte von Leben und Schaffen gleichermaßen. Sie reichen von den Jugendjahren Haitinks in den besetzten Niederlanden und seiner Ausbildung zum Geiger bis hin zu seiner Laufbahn als Dirigent. So wie deren Stationen beleuchtet werden, so kommen in thematischen Blöcken einzelne Aspekte und Schwerpunkte von Haitinks Musizieren und seinen pädagogischen Tätigkeiten zur Geltung.

Den Rahmen zu den Gesprächen bilden zwei Essays. Der bewegte Lebensweg und die über 60 Jahre dauernde Dirigentenkarriere werden im Einleitungs-Essay dargestellt – dies, um einen Überblick über Haitinks Karriere und die darauf aufbauenden Gesprächsblöcke zu schaffen. Ein ästhetischen Fragen gewidmeter Essay beschließt das Buch; er berührt Aspekte der Musikauffassung Haitinks und deren Konkretisierung in Operaufführungen, Konzerten und Aufnahmen.

Ohne ideelle und finanzielle Hilfe wäre dieses Buch nicht zustande gekommen. Unser Dank geht zunächst an die UBS Kulturstiftung, an die Josef Müller Stiftung Muri (Schweiz) und an das Lucerne Festival, die in großzügiger Weise die finanzielle Deckung des Projekts ermöglicht haben. Ein besonderer Dank gilt Nico Steffen, der über sämtliche Auftritte Haitinks

exakt Buch geführt hat und uns jederzeit Einsicht in seine reiche Fundgrube gewährte. In unseren Dank einschließen möchten wir Niek Nelissen, dessen in holländischer Sprache geschriebenes Buch über den Dirigenten wir mit Interesse zu Kenntnis genommen haben – dies übrigens dank der Unterstützung durch Hans Adolfsen und Jesper Gasseling, die uns freundlicherweise bei der Übersetzung aus dem Niederländischen zur Seite standen. Wertvolle Unterstützung erhielten wir zudem von Alois Koch, der sich als Initiator der Luzerner Dirigierkurse bereitwillig für ein Gespräch über den Pädagogen Haitink zur Verfügung stellte. Nicht vergessen möchten wir Denise Fankhauser, die uns bei der Verschriftlichung der Gesprächsaufnahmen behilflich war. Ein Buch benötigt einen Verlag und einen Verleger. Wir schätzen uns glücklich, mit dem Bärenreiter-Verlag und dem Henschel Verlag renommierte Partner an unserer Seite zu wissen. Die Zusammenarbeit war jederzeit angenehm – vor allem mit Jutta Schmoll-Barthel, unserer Verlagslektorin, die kundig eingriff, wo es nötig war, aber auch mit der Gestalterin Dorothea Willerding und dem Korrektor Daniel Lettgen. Herzlich verbunden sind wir Patricia Haitink, die unsere Anliegen jederzeit tatkräftig vorantrieb und die Organisation der Termine blendend im Griff hatte. Ganz besonders danken wir aber Bernard Haitink, der sich mit einer Geduld sondergleichen unseren Fragen stellte.

Peter Hagmann und Erich Singer,
im Sommer 2019

Ein spezielles Kapitel in Haitinks Dirigentenlaufbahn schrieb die Staatskapelle Dresden, die er erstmals 1991 im Dresdener Kulturpalast leitete. Bis zu diesem Gastspiel hatte er – die Tschechische Philharmonie in Prag bildete da eine Ausnahme – kaum ein Orchester aus dem ehemaligen Ostblock dirigiert. Nicht aus politischen Gründen, sondern weil sein ehemaliger Agent Johan Koning ohne Wissen des Dirigenten alle Einladungen verunmöglicht hatte, indem er für diese Länder unerschwingliche Honorare forderte. Haitink erfuhr von diesen Machenschaften erst bei seinem Debüt in Dresden, wo ihn der alte deutsche Klang der Staatskapelle sogleich in Bann zog. 1995 führte er in Dresden Mahlers Zweite Sinfonie auf, dies in einem Konzert zum Gedenken an die Bombardierung der Stadt im Zweiten Weltkrieg – und darum ohne Beifall. Und dann kam es zu einer sonderbaren Geschichte mit unerfreulichem Ausgang.

Nach Covent Garden

Eigentlich wollte Bernard Haitink nach seiner Zeit an der Royal Opera keinen Chefposten mehr annehmen. Doch es kam anders. Nach den Gastauftritten und CD-Aufnahmen mit der Staatskapelle Dresden verstarb ihr Chefdirigent Giuseppe Sinopoli – dies just zu einem Zeitpunkt, da sich das Orchester zu internationalisieren begann und seine von Haitink so hoch geschätzte klangliche Eigenart zu verlieren drohte. Als der Intendant Eberhard Steindorf, der das Orchester förmlich verkörperte, Haitink bat, das Vakuum zu füllen, konnte er nicht nein sagen. Zu viel lag ihm daran, die spezifische Charakteristik des Klangkörpers zu bewahren. Haitink willigte also ein, akzeptierte das Angebot allerdings nur für eine so kurze Frist als möglich. Er wollte mit dem Schritt dem Orchester Zeit verschaffen, sich ohne Hektik nach einem neuen Chefdirigenten umzusehen. Das erste Konzert als Chefdirigent mit Mozarts *Prager Sinfonie* und der *Alpensinfonie* von Richard Strauss ging als sogenanntes »Hochwasser-Konzert« in die Annalen ein. Dresden und Umgebung wurden im August 2002 von einer Hochwasserkatastrophe in einem bislang nicht gekannten Ausmaß getroffen. Ein Symbol für das, was folgte?

Die Identität des Orchesters war gefährdet. Der veränderten politischen Situation wegen wurden neue Stellen oft mit Musikern aus dem Westen besetzt, was im Orchester zu Spannungen führte. Dazu kam der

1999	Erster Ehrendirigent des Concertgebouw-Orchesters. Konzerte und Europa-Tournee mit dem London Symphony Orchestra. Mahlers Siebte mit dem European Union Youth Orchestra und Mahlers Achte mit den Berliner Philharmonikern.
2000	<i>Pelléas et Mélisande</i> von Debussy konzertant mit dem Orchestre National de France in Paris. Anstelle des erkrankten Claudio Abbado mit den Berliner Philharmonikern bei den Salzburger Festspielen und beim Lucerne Festival.
2001	Tournee mit der Staatskapelle Dresden. Mit dem Boston Symphony Orchestra Reise nach Tanglewood und in europäische Metropolen. Erarbeitet am Royal College of Music London die Sinfonie Nr.8 von Schostakowitsch.
2002	Chefdirigent der Staatskapelle Dresden. Konzertreisen mit den Wiener und den Berliner Philharmonikern. Bezug des neuen Wohnsitzes in der Nähe von Luzern. Aufnahme in den Order of the Companions of Honour durch die britische Königin.
2003	Erster Dirigierkurs in Luzern, jährliche Fortsetzung bis 2018. Europa-Tourneen mit der Staatskapelle Dresden.
2004	Keine Gastdirigate in den USA bis 2006. Master Class für Dirigenten in London. Ehrenmitglied der Berliner Philharmoniker.
2005	Mit dem London Symphony Orchestra auf den Kanarischen Inseln. Dritter Beethoven-Zyklus, diesmal mit dem London Symphony Orchestra.
2006	Rückkehr nach Boston und Chicago. Tournee mit dem London Symphony Orchestra. Schostakowitsch mit dem Orchestre National de France.
2007	Dirigiert in der Zürcher Tonhalle erstmals Bruckners Achte in der Fassung von Leopold Nowak; in dieser Version fortan sämtliche weiteren Aufführungen. Wagners <i>Parsifal</i> am Opernhaus Zürich und an der Royal Opera London. <i>Pelléas et Mélisande</i> von Debussy am Théâtre des Champs-Élysées Paris.
2008	Nach Auftritten in Berlin, Zürich und Amsterdam Beethoven-Zyklus mit dem Chamber Orchestra of Europe beim Lucerne Festival. Bachs <i>Matthäus-Passion</i> in Boston. Beethovens <i>Fidelio</i> in Zürich.
2009	Fernost- und Europa-Tournee mit dem Chicago Symphony Orchestra. Rücken-Operation.
2010	Opernhaus Zürich: <i>Tristan und Isolde</i> von Wagner. Brahms-Zyklus mit dem Chamber Orchestra of Europe in Luzern und Amsterdam.

Wechsel auf der Position des Intendanten. An die Stelle Steindorfs trat 2003 Gerd Uecker, ein Mann des Musiktheaters. Er wollte Fabio Luisi als Chefdirigenten einsetzen. Uecker stützte sich auf eine Abstimmung im Orchester, das seinen Plan angeblich mit großer Mehrheit unterstützt habe. Das provozierte den Unwillen vieler Orchestermusiker und Haitinks. In schriftlicher wie mündlicher Form legte er dar, als Operndirigent sei Luisi für ein Sinfonieorchester nicht geeignet. Zudem kamen Zweifel über das Abstimmungsergebnis auf. Haitink plädierte deshalb für eine Wiederholung der Abstimmung. Die Intervention war vergeblich. Während einer Japan-Tournee der Staatskapelle kam es zum Eklat, weil die Presse trotz Stillhalteabkommen Luisis Wahl verkündete. Haitink reagierte unverzüglich und gab bekannt, dass er im November 2004 sein letztes Konzert in Dresden dirigieren werde. Nochmals eine Situation, wie er sie in Amsterdam erlebt hatte, wollte er sich ersparen. Trotz späterer Einladungen kehrte er zum Bedauern des Orchesters nie wieder nach Dresden zurück.

Eine bedeutende Rolle spielte Haitink in der Geschichte des Boston Symphony Orchestra. Er war zur Stelle, als die Chefposition, die Seiji Ozawa bis 2002 fast 30 Jahre lang innegehabt hatte, verwaist war. Nach glanzvollen Anfängen hatte sich die Liebe zwischen dem Orchester und Ozawa abgekühlt, zuletzt fiel es gar in Apathie. Doch Ozawa hielt, seinem Manager Ronald Wilford folgend, an seiner Position fest. Wilford widersetzte sich dem Wunsch des Orchesters, Simon Rattle an Bord zu holen. Er erachtete es vielmehr als klugen Schachzug, Haitink als Principal Guest Conductor in die Bresche springen zu lassen, was das Orchester begrüßte. Mit der Anwesenheit Haitinks kehrte Ruhe ein. Auch Haitink fühlte sich bei diesem Agreement wohl, denn das Umfeld des Orchesters behagte ihm. Die nach europäischem Muster erstellte Symphony Hall mit ihrer hervorragenden Akustik, die Spielkultur des Orchesters, das weniger reiste als andere, der Intendant Tony Fogg, der ähnlich agierte wie einst Marius Flothuis – das alles kam ihm entgegen. Mit Respekt schaute Haitink auf die Musikwerke, die auf Anregungen der ehemaligen Chefdirigenten Serge Koussevitzky und Charles Munch für Boston geschrieben wurden, zum Beispiel Strawinskys *Psalmsymphonie*, die Sechste Sinfonie von Bohuslav Martinů und das *Konzert für Orchester* von Béla Bartók. In Boston konnte Haitink 2008 auch die sonst gemiedene *Matthäus-Passion* Bachs aufführen, weil er sich dort völlig unbelastet von Diskussionen über die Aufführungspraxis fühlte. Mit Ausnahme

der Zeitspanne 2004 bis 2006 reservierte Haitink bis in die Gegenwart jedes Jahr eine Arbeitsphase für dieses Orchester.

Kurz vor Weihnachten 2002 konnten Bernard und Patricia Haitink in ihren neuen Wohnsitz in Kastanienbaum am Vierwaldstättersee einziehen. Der renovierte Landsitz samt dem zu einem kleinen, akustisch hervorragenden Konzertsaal umgebauten Pferdestall bot ihnen eine Oase der Ruhe und dem Dirigenten einen idealen Ort für Partiturstudien und Lektüre. Zuweilen herrschte jedoch viel Betrieb, wenn junge Künstler die Gelegenheit bekamen, in den von Patricia Haitink organisierten Privatkonzerten aufzutreten. Die Niederlassung in der Innerschweiz zeigte Auswirkungen auf die Region und darüber hinaus. Seine Liebe für die Arbeit mit jungen Leuten war gewachsen, und so erteilte Haitink in Luzern wie in Zürich Dirigierkurse. Er ließ sich sogar dazu überreden, am Zürcher Opernhaus noch einmal als Operndirigent tätig zu werden; drei sehr gelungene Produktionen sind so entstanden. Auch mit dem Tonhalle-Orchester Zürich intensivierte er die Zusammenarbeit, und beim Lucerne Festival bildeten seine regelmäßigen Konzerte Marksteine der Programmdramaturgie.

Grandseigneur ohne Ruhestand

Der Schein trügt. Nach dem Dresdner-Intermezzo war die Zeit der Chefdirigenten-Positionen zwar vorbei, aber Bernard Haitink blieb rastlos unterwegs, nun als Grandseigneur des Pultes und als Siegelbewahrer und Autorität einer Kunst, die heutzutage oft genug Verfallserscheinungen zeigt. Das heißt nicht, er sei stehen geblieben. Im Gegenteil: Viele Interpretationsansätze überdachte er radikal neu. Davon zeugen etwa die Beethoven-Zyklen mit dem London Symphony Orchestra und, noch eindringlicher, mit dem Chamber Orchestra of Europe.

Wenn er selbst immer wieder betont, man spreche viel zu viel vom Alter, zeigte ihm die eigene Physis doch manchmal Grenzen auf, was glücklicherweise ohne ernsthafte Folgen blieb. Sei es eine Rückenoperation nach dem 80. Geburtstag oder ein Sturz durch einen Fehltritt nach einem Amsterdamer Konzert – Haitink überwand solche Unbill mit derselben Zähigkeit und demselben Willen, mit denen er seine 65 Jahre lang dauernde Dirigentenlaufbahn über Hindernisse hinweg zu einem singu-



Wie sehen Sie den Vorfall heute? Ist da nicht ein Schub Achtundsechziger-Energie in den ehrwürdigen Concertgebouw-Saal geschwappt? Zeitzeugen, welche die Aktion miterlebt haben, sprechen jedenfalls davon, und man kann es natürlich gut nachvollziehen. Das mag sein. Dennoch empfinde ich die Aktion bis heute als unglaublich stümperhaft. Sie diente nicht der Sache, sondern bloß den Eigeninteressen der Beteiligten, die ganz einfach mehr Aufführungen ihrer Werke herauschinden wollten. Diese Leute waren ja alle gegen das Concertgebouw-Orchester eingestellt, das für sie eine Institution des Establishments darstellte. Aber sobald ein Werk von ihnen ins Programm aufgenommen worden ist, haben sie ihre Haltung verändert – dafür gibt es genügend Beispiele. Seltsam, ich spreche bis heute nicht gern darüber.

Tatsächlich können beim Blick von außen Zweifel aufkommen. Marius Flothuis, Ihr Kollege von der Künstlerischen Direktion, hat eine eher progressive Ästhetik zu verwirklichen gesucht, er war ja auch selber Komponist. Aber die Kompositionen von Flothuis galten den Notenkrakern als retrospektiv.

Und Sie haben, wenn man Ihr Repertoire betrachtet, in Ihren frühen Jahren viel neuere Musik, insbesondere solche niederländischer Komponisten dirigiert. Das stimmt. Vielleicht sogar zu viel. Flothuis war von dem Zwischenfall jedenfalls sehr unangenehm berührt. Überhaupt wurde durch die Notenkraker viel böses Blut erzeugt. Auf der anderen Seite kann man von heute aus wohl schon feststellen, dass sie in Amsterdam etwas in Bewegung gesetzt haben.

Bruckner

In Ihrer künstlerischen Biographie und namentlich in Ihrem Wirken beim Concertgebouw-Orchester nimmt Anton Bruckners Achte Sinfonie einen besonderen Stellenwert ein. Darum wollen wir das Stück und seinen Komponisten etwas eingehender betrachten. Das Werk war die erste Sinfonie Bruckners, die Sie gehört haben; Sie waren damals, 1937, noch ein Kind. Erklungen ist die Sinfonie aus dem Radio, in der Übertragung einer Aufführung mit dem Concertgebouw-Orchester unter der Leitung seines damaligen Zweiten Dirigenten Eduard van Beinum. Gut 20 Jahre später, bei der öffentlichen Feier nach dem Tod van Beinums, dem Sie später als Chefdirigent des Orchesters nachfolgen sollten, dirigierten Sie das Adagio aus dieser Sinfonie – was Ihnen den Weg zum Concertgebouw-Orchester geebnet hat. Jedenfalls gingen Sie wenige Jahre später in Aufnahmesitzungen für das Label Philips, um die Sinfonien Bruckners einzuspielen; begonnen haben Sie 1963 mit der Dritten, die Aufnahme der Achten fiel ins Jahr 1969. Sie traten damit in eine große Tradition der Bruckner-Pflege ein, die Sie dann mit mächtigen Wortmeldungen weiterführen sollten. Meine erste offizielle Position beim Concertgebouw-Orchester trat ich 1961 an, zusammen mit Eugen Jochum. Und tatsächlich war Bruckner immer dabei – beim Concertgebouw-Orchester ohnehin, dank der Arbeit Eduard van Beinums, aber auch bei mir selber, der ich früh Feuer gefangen habe für diesen Komponisten. Es ist eigenartig, er steht mir in einer unerklärlichen Weise nahe. Darum wollte ich so rasch mit Bruckner beginnen. Angefangen hat es nicht mit der Achten, sondern der Siebten, die ich kurz nach meinem Amtsantritt in Amsterdam dirigiert habe. Dass mir die Achte, die bald darauf folgte, früh so viel bedeutete, ist eigentlich seltsam. Diese Sinfonie gehört zu den reifen, schwer zugänglichen Werken. Ob ich als Kind etwas davon verstanden habe, wage ich zu bezweifeln, doch die Konzertübertragung traf mich wie ein Blitz. Als Heranwachsender habe ich mir die Sinfonien

Bruckners dann nach und nach angeeignet, denn wir wohnten nahe beim Concertgebouw, wo van Beinum und später Eugen Jochum viel Bruckner dirigiert haben. Und es war interessant, wie sich auch das Publikum damals mit dem Orchester identifizierte. Zwei Beispiele dazu. Einmal die europäische Erstaufführung, wohl im Mai 1949, von Béla Bartóks *Konzert für Orchester*; zuvor hatte Yehudi Menuhin das Zweite Violinkonzert Bartóks gespielt. Der Abend war von so starker Wirkung, dass eine Wiederholung des Konzerts angesetzt werden musste. Ein anderes Mal dirigierte van Beinum Bruckners Dritte; der überwältigende Erfolg machte ebenfalls eine zweite Aufführung nötig. Das Publikum verstand sich als Teil einer Familie, die das Orchester umgab. In dieser Atmosphäre begleitete Bruckner meine Jugendzeit. Als Dirigent kam ich zu Bruckner, als ich noch bei der Niederländischen Radio-Philharmonie tätig war; auf dem Programm einer Studio-Produktion – die Radio-Philharmonie war zur Hauptsache im Studio tätig – standen das *Te Deum* und die Neunte Sinfonie. Ein Beginn mit dem Schwersten. Nach meiner Berufung zum Dirigenten des Concertgebouw-Orchesters konnte ich dann behutsam aufbauen: erst die Zweite Sinfonie, dann die anderen. Die Zweite dirigierte ich beim Holland Festival Ende der Fünfzigerjahre. Dazu folgende Begebenheit: Jahre später, nach einem Konzert mit dem Chicago Symphony Orchestra in Paris, saßen wir in einem Bistro. Am Nebentisch musterten uns drei Herren, die schließlich freundlich grüßend zu uns traten. Und einer bemerkte: »Ich habe damals beim Holland Festival die von Ihnen geleitete Aufführung von Bruckners Zweiter gehört.« Ein eigenartiges Zusammentreffen in Verbindung mit meiner ersten »Heldentat«.

Als Sie sich nun auf das Projekt einer Aufnahme von Bruckners Achter vorbereiteten, mussten Sie sich ja eine Partitur besorgen. Wie haben Sie das angepackt? Sind Sie in eine Musikalienhandlung gegangen und dort ganz unkompliziert bedient worden? Mein Gott, das hatte ich schon 18, 19 Jahre vor diesem Aufnahmeprojekt getan. Ich habe immer Partituren gesammelt.

Sie haben sich also schon viel früher eine Partitur der Achten Bruckners besorgt – und werden wohl die Haas-Fassung erhalten haben, also jene Version der Sinfonie, die eigentlich gar nicht von Bruckner stammt, sondern von einem Musikwissenschaftler, von Robert Haas, der ab 1920 Leiter der Musikabteilung an

der Österreichischen Nationalbibliothek war und als solcher an einer Edition der Sinfonien Bruckners arbeitete. Da muss ich nachdenken, einen Moment bitte. [Haitink geht zu seinem Musikalienschränk.] Das war meine erste Bruckner VIII – ein Museumsstück.

Eine Taschenpartitur, interessant. Leider fehlt das Titelblatt, sodass man die Fassung nicht auf Anhieb erkennen kann. Das kann ich vielleicht auch noch finden. Jedenfalls: Das ist die Ausgabe, die damals gang und gäbe war. Heute ist das anders, heute geht es nicht mehr ohne musikologische Information. Inzwischen habe ich die allerneueste Ausgabe. Man muss sich wieder neu damit beschäftigen – nein: Man darf das wieder tun, denn das ist ja das Schöne.

Aber damals war es keine Frage für Sie, dass Sie die Haas-Ausgabe zur Hand nahmen? Das Problem dieser Fassung besteht ja darin, dass Robert Haas die beiden Versionen der Sinfonie, die von Bruckner selbst stammen, miteinander vermischt hat. In die späte Fassung von 1890 fügte Haas Takte aus der frühen Version von 1887 ein – Takte, auf die der Herausgeber ihrer Schönheit und gewisser formaler Funktionen wegen nicht verzichten mochte. Allerdings gab es die Edition von Leopold Nowak, welche die Achte Bruckners in der zweiten Fassung vorlegt, schon seit 1955; sie ist auch von verschiedenen Dirigenten schon früh für Aufnahmen verwendet worden. Haben Sie zum Beispiel mit Ihrem Elder Statesman Eugen Jochum über diese Fragen gesprochen? Überhaupt nicht. Er hat in Amsterdam immer die Haas-Ausgabe benützt.

1964 allerdings hat Jochum die Achte Bruckner mit den Berliner Philharmonikern in der Nowak-Fassung aufgenommen. Tatsächlich, hat er das getan? Nun, diese Fassungsfragen waren damals noch nicht so prominent im Gespräch, das ist erst heute so.

Wie lange haben Sie die Haas-Fassung benützt? Bis 2007. Damals habe ich zum ersten Mal mit der Edition von Nowak gearbeitet. Ich musste umlernen. Groß sind die Unterschiede nicht; es ist nicht so, dass man ein anderes Werk hört. Im ersten Satz sind es Kleinigkeiten, ein drittes Horn, eine Posaune, andere Phrasierungen bei den Geigen. Im zweiten Satz gibt es überhaupt keine Unterschiede. Im dritten Satz, dem Scherzo, sind einige Takte aus der Haas-Fassung weggelassen. Größere Unterschiede

zur Haas-Fassung gibt es im Finale, es sind drei oder vier. Dennoch war ich neugierig, ob in der Version Nowaks die Struktur des Werks besser zu fassen sein würde. Von der reinen Lektüre her war ich absolut dieser Meinung. Und der Höreindruck bestätigte: Es klingt mehr nach Bruckner, es wirkt ursprünglicher, fast primitiver, es gibt praktisch keine Übergänge. Gewissheit können wir aber keine haben bei Bruckner; er war unsicher, er hat sich beeinflussen lassen. Wir können nur versuchen, das Beste zu machen. Am Ende und auch nach den Erfahrungen im Konzert empfand ich es aber schon so, dass die Fassung von Nowak den Absichten Bruckners näherkommt. In der Folge habe ich nur noch diese Edition verwendet.

Inzwischen ist das Titelblatt zu Ihrer Taschenpartitur mit der Haas-Fassung von 1939 zum Vorschein gekommen. Tatsächlich findet sich am Ende des Vorworts ein Hinweis auf die »Ostmark«, die Bezeichnung für Österreich, die von den Nationalsozialisten eingeführt wurde. Stand Haas dem Nationalsozialismus nahe? Das soll man so nicht sagen. Haas hat in jener Zeit als Leiter der alten Bruckner-Gesamtausgabe sehr gute Arbeit geleistet. Aber natürlich konnte er nicht anders, als sich den Zeiten anzupassen.

Goebbels hat die Gesamtausgabe der Bruckner-Sinfonien denn auch subventioniert. Ja. Bruckner war eben ein Symbol »rassischer Reinheit«. Ich habe das schon früh erfahren, als Kind und als heimlicher Zuhörer beim deutschen Rundfunk. Jede Woche gab es dort eine Bruckner-Sinfonie. Aber gewiss, das waren furchtbare Zeiten.

Nicht nur von der Achten, auch von manchen anderen Sinfonien Bruckners gibt es viele zum Teil sehr unterschiedliche Fassungen. Mittlerweile sind Sie greifbar in Kritischen Ausgaben. Wissenschaftler haben die Möglichkeit, die verschiedenen Textfassungen nebeneinanderzustellen und mit dem Vergleich zu arbeiten. Sie als Musiker müssen sich jedoch entscheiden. Wie lösen Sie dieses Problem? Wenn es eine neue musikwissenschaftliche Ausgabe gibt, dann muss man sich damit befassen. Die Sinfonien Beethovens zum Beispiel in der Ausgabe von Jonathan Del Mar habe ich mir sogleich angeschafft. Ich habe die Noten im Musikladen angeschaut, habe auch mit Del Mar ein bisschen gesprochen, dann habe ich überlegt, und schließlich habe ich die Edition gekauft. Ich finde es sehr wichtig, dass man das

tut. *Das Glasperlenspiel* von Hermann Hesse zum Beispiel ist für mich nun veraltet, aber früher war es eines meiner Lieblingsbücher. Er hat dort von dem Musiklehrer geschrieben, der sagte, wir lebten in einem feuilletonistischen Zeitalter. Es würden neue Entdeckungen kommen, und es werde nicht so viel schöpferische Arbeit als musikwissenschaftliche sein – das hat Hesse in den vierziger Jahren geschrieben. Interessant. Und irgendwie prophetisch. Die Neuentdeckung der Barockmusik unter dem Einfluss der historisch informierten Aufführungspraxis, zu der es damals gekommen ist. Die neue Sicht auf Beethoven. Auch auf Mozart. Bärenreiter hat sehr viel Pionierarbeit geleistet. In dieser Hinsicht sind wir privilegiert. Es ist wunderbar, diese revidierten Partituren zur Verfügung zu haben.

Sie würden sich nicht Ihrem verstorbenen Kollegen Rudolf Kempe anschließen, der gesagt hat, er sei beim Dirigieren von Musik Bruckners so original als möglich. Sollte es allerdings noch originalere Fassungen geben, sei das gewiss interessant, doch fehle ihm leider die Zeit, das alles zu verfolgen. Nein, das sage ich nicht. Ich finde, wenn es um die Partitur geht, muss man Zeit haben. Man muss sie sich nehmen. Was Kempe betrifft, bin ich voller Bewunderung. Ein großer, leider unterschätzter Dirigent. In Dresden hat er sich um Strauss verdient gemacht. Dieser schlanke, durchsichtige Orchesterklang – er hat mir erzählt, dass er immer auf Pianissimo arbeite und immer auf Durchsichtigkeit. Das war damals eine Ausnahme. Deswegen bin ich ein bisschen erstaunt, dass er das gesagt haben soll.

Nun gibt es bei Bruckner, was die Notentexte betrifft, eine Reihe immer gleicher Fragen. Zum Beispiel jene nach dem Beckenschlag im Adagio der Siebten. »Gilt nicht«, steht an der Stelle im Autograph, wo nachträglich der Beckenschlag eingefügt wurde. Wie gehen Sie mit diesem Problem um? Wer hat dieses »Gilt nicht« geschrieben? In meinen jungen Jahren war ich ziemlich puritanisch, auch ein bisschen gehemmt, und ich habe die Stelle dann einmal ohne Beckenschlag spielen lassen. Das Ergebnis empfand ich letzten Endes dann doch – na ja, als kastriert. Inzwischen bin ich nicht mehr so puritanisch. Man weiß einfach nicht, von wem dieses »Gilt nicht« stammt. Es ist verwirrend. Man weiß nicht, ob es sein letzter Wunsch ist. Ich hatte ein Gespräch mit dem Bruckner-Spezialisten Leopold Nowak. Vielleicht ist das österreichisch, aber in den Fragen zu den Fassungen hat

Schostakowitsch

Zu einem weiteren Schwerpunkt in Ihrer

Arbeit mit dem Concertgebouw-Orchester Amsterdam ist die Auseinandersetzung mit den Sinfonien des russischen Komponisten Dmitri Schostakowitsch geworden. Wie ist es zu dieser Begegnung gekommen? Auch das war eher Zufall als Wille. Ab 1967 war ich in London beim Philharmonic Orchestra. Bei einer Besprechung wurde ich gefragt, ob ich nicht einmal eine Sinfonie von Schostakowitsch dirigieren wolle. Die Musik des Russen sei in London sehr populär, ich solle es doch einmal versuchen. Etwas zögernd stimmte ich zu, man entschied sich für die Zehnte. Für mich war das in jeder Hinsicht Neuland. Die Aufführung wurde zu einem Erfolg, und so habe ich mich weiter auf Schostakowitsch eingelassen. Die Schallplattenfirma Decca wollte daraufhin den ganzen Zyklus haben; 1977 hat das in London angefangen. Nach den Aufnahmen der Zweiten und der Dritten Sinfonie sprach ich die Hoffnung aus, diese Parteitagsmusik niemals in meinem Leben wieder dirigieren zu müssen – das war das einzige Mal, dass ich so etwas geäußert habe. Schritt für Schritt ist es weitergegangen. Zuerst in London, wo ich die eine, kleinere Hälfte der fünfzehn Sinfonien



Bernard Haitink dirigiert das London Philharmonic Orchestra in einer Aufnahmesitzung von 1971 (© Decca)

erarbeitet habe, und dann, nach meinem Abschied vom London Philharmonic Orchestra 1979, beim Concertgebouw-Orchester in Amsterdam, wo der Rest aufgenommen wurde. Gewisse Sinfonien, genauer: die Elfte und die Zwölfte, habe ich allerdings nicht in Konzerten dirigiert; ich wollte sie dem Publikum nicht zumuten. Wenn es unbedingt sein müsse, sagte ich, dann höchstens in Form einer Studioaufnahme. Man sagt manchmal Sachen, die man nicht hätte sagen sollen.

Hegten Sie, als Sie sich mit Schostakowitsch zu beschäftigen anfangen, keine ideologischen Bedenken? Schostakowitsch war im Westen damals ja noch alles andere als bekannt. Und in weiten Kreisen wurde er, weil man seine Musik nicht verstand, für einen sowjetischen Staatskomponisten gehalten. Natürlich standen diese Gedanken im Raum. Ich hatte aber keinerlei Bedenken, weil ich Schostakowitschs Streichquartette kannte. Die fand ich äußerst eindrucksvoll, ich finde sie bis heute großartig. Schon bevor bekannt wurde, wie sehr er unter der Diktatur in seinem Land gelitten hat, fühlte ich, dass sich in dieser Musik mehr findet, als man gemeinhin annimmt. Probleme hatte ich mit dem Finale der Fünften Sinfonie, diesem leeren Quasi-Triumph. Auch mit der Siebten, der sogenannten *Leningrader Sinfonie*, die ich seinerzeit in London dirigiert habe. Aber die Achte hat für mich enorm viel Aussage, gerade im letzten Satz, bei diesem zutiefst pessimistischen Schluss – das ist richtiger Schostakowitsch. Der Mann hat immer gelitten, immer, immer. Ich glaube, wenn er im Westen gelebt hätte, er hätte auch gelitten, er war so veranlagt.

In der Musik Schostakowitschs ist sehr viel Biographisches versteckt. Muss ein Interpret dazu nicht sehr viel wissen? Das glaube ich nicht. Wenn man einen Sinn für diese Musik hat, wird man es hören können. Man sollte da auch nicht zu viel ans Licht ziehen. Es ist wie mit dem Humor; wenn man zu viel über Humor spricht, ist es kein Humor mehr. Schostakowitsch war ein zutiefst unsicherer, fast verwirrter Mensch. Besonders angezogen wurde ich durch seine Vierte Sinfonie, ein Monstrum, aber ein faszinierendes Monstrum.

1979 – Sie standen damals gerade in den Anfängen Ihrer Schostakowitsch-Gesamtaufnahme – erschien in Amerika das Buch *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch* von Solomon Volkov. Die Gespräche, die Volkov mit

Schostakowitsch geführt hat und die er danach von ihm autorisieren ließ, haben in der Sowjetunion zu tumultuösen Reaktionen geführt und auch im Westen anhaltende Diskussionen um den Wahrheitsgehalt der Aussagen Schostakowitschs ausgelöst. Hat Sie dieses Buch in irgendeiner Weise beeinflusst? Ich habe das Buch gelesen. Man kann viel über Musik lesen, aber es hilft nicht immer für ein wirkliches Verständnis. Es ist wie bei Bruckner. Als Interpret kann man die Religiosität des Komponisten negieren. Aber wenn ich dieser Musik nahe bin, fühle ich doch eine Religiosität, der ich im normalen Leben nicht begegne. Es ereignet sich etwas – ganz allein aus der Musik heraus. Dann komme ich nicht umhin, den Ernst und den Glauben Bruckners zu Kenntnis zu nehmen. So soll es auch sein; man muss sich einleben.

Aber für das Verstehen eines Werks ist es aus Ihrer Sicht nicht notwendig, möglichst viel von jenem biographischen Hintergrund zu kennen, der hinter einem Werk steht? Für mich ist das nicht notwendig. Ich liebe Biographien. Gerade lese ich eine neue über Beethoven; sie stammt von einem Amerikaner und ist sehr gerühmt worden. Ich muss sagen: hochinteressant. Aber ich lese das Buch nicht, weil ich glaube, ich würde durch die Lektüre zu einem besseren Beethoven-Dirigenten.

Persönlich getroffen haben Sie Schostakowitsch nie? Doch, ein einziges Mal in Moskau, als das Concertgebouw-Orchester dort im Rahmen einer Tournee mit der Neunten Sinfonie Bruckners auftrat. Man sagte damals, Schostakowitsch möchte das Konzert sehr gerne besuchen, er habe Bruckners Neunte noch nie live gehört. Vielleicht werde er nach dem Konzert auch ins Dirigentenzimmer kommen. Das hat er dann auch getan, zusammen mit einem Dolmetscher. Es war in seinem letzten Lebensjahr. Die Begegnung ist mir noch ganz gegenwärtig. Leider war eine Konversation mithilfe eines Dolmetschers nicht einfach. Aber ich sehe es noch vor mir: Dieser unsichere, zitternde Mann – nun ja, er hat gesagt, dass er sehr beeindruckt sei. Das sind auch nicht die richtigen Momente nach einer Aufführung, wo viele Menschen um einen herumstehen.

Und Ihren Kollegen Ewgeny Mrawinsky, den langjährigen Chefdirigenten der damaligen Leningrader Philharmonie und bedeutendsten Schostakowitsch-Interpreten der Sowjetunion, haben Sie ihn jemals gehört? Ab und zu. Allerdings nicht live im Konzert, nur in seinen Aufnahmen.

Wie sind Ihre Auftritte mit Sinfonien Schostakowitschs in der Öffentlichkeit aufgenommen worden? Es gab durchaus Kritik. Die Musikkritikerin Thea Diepenbrock schrieb nach einer Aufführung der Vierzehnten Sinfonie, sie könne nicht verstehen, dass ich solchen Mist dirigiere – sehr bezeichnend für diese Zeit. Man hat Schostakowitsch nicht gekannt, geschweige denn verstanden. Überhaupt wurde ich als ein unverschämter Kerl beschimpft, der diese unverschämte Musik dirigiere, das gehe überhaupt nicht und werde niemals akzeptiert werden. Dann haben wir die Vierzehnte mit Dietrich Fischer-Dieskau und Julia Varady gegeben – das war ein unglaublicher Erfolg, natürlich wegen Fischer-Dieskau. Danach ist die Kritik zusehends abgeflaut, und die Musik Schostakowitschs ist mehr und mehr auf Akzeptanz gestoßen.

Exkurs: Im Aufnahmestudio

Sehr früh haben Sie mit Plattenaufnahmen begonnen. Im September 1959 kam es zu Ihrer ersten Aufnahme mit dem Concertgebouw-Orchester, mit dem Sie damals noch in keiner festen Beziehung standen. Auf den Pulten lag die Sinfonie Nr. 7 in d-Moll von Antonín Dvořák, die damals noch als seine Zweite bekannt war. Das war meine erste, schüchterne Erfahrung mit der Technik. Und der Beginn der Zusammenarbeit mit hochkompetenten Tonmeistern, mit



Jaap van Ginneken und später, nach dessen Tod, mit Volker Straus. Beide entstammten der erstklassigen Tonmeisterschule von Detmold.

Wie ging es damals zu bei den Aufnahmen? Sind die Stücke, die Sie aufgenommen haben, alle zuvor im Konzert gespielt worden? Ja. Das war ein Luxus, aber sehr förderlich. Man hatte nämlich mindestens drei Konzertaufführungen, und dann musste man es aufnehmen.

Dann ging man ins Studio? Nein. Als Studio diente der Große Saal im Amsterdamer Concertgebouw mit seiner hervorragenden Akustik. Nach den Konzerten wurden alle Stühle entfernt und so Platz geschaffen für das Orchester, das sich in der Mitte des Saals aufhielt.

Und wie gestalteten sich die technischen Möglichkeiten? Es wurde ja auf Tonband aufgenommen. Konnte korrigiert werden? Hat sich der Aufnahmeleiter über Lautsprecher vernehmen lassen, um Korrekturen vorzuschlagen? Ja.

Haben Sie ganze Sätze durchgespielt? Ja, lange Strecken. Am Anfang meiner Tätigkeit für die Schallplatte, bei der Sinfonie von Dvořák, war ich furchtbar schüchtern und ängstlich; ich war ja erst 30 und vollkommen unerfahren. Wir begannen, und nach kurzer Zeit hat van Ginneken durch die Lautsprecher geschrien, er bekomme den Klang nicht. Das war der Beginn unserer Zusammenarbeit. Sie hat sich dann aber sehr schön entwickelt, zumal van Ginneken sehr viel von Musik verstand und ausgezeichnet gehört hat. Ich hatte immer Respekt vor diesen Menschen an den Mischpulten und hatte das Glück, mit qualifizierten Vertretern ihres Berufs zu tun zu haben.

Wie hat sich die Aufnahmetätigkeit weiterentwickelt? Sie haben ja auch mit dem London Philharmonic Orchestra Platten aufgenommen. In England war das schon ganz anders. Die Industrie hatte sich verändert, und es gab viel mehr Live-Aufnahmen. Die Beethoven-Sinfonien, die ich mit dem London Philharmonic Orchestra eingespielt habe, das waren Aufnahmen aus zwei Konzertaufführungen. Wichtig war für mich aber die Vorbereitung. Auch die Proben wurden aufgenommen. Nach jeder Probe bekam ich eine Aufnahme, die ich im Hinblick auf Korrekturen abhören konnte.

Im improvisierten Aufnahmestudio bei der Einspielung von Bruckners Sinfonie Nr. 2 mit dem Concertgebouw-Orchester (1969): vorne (v.l.) Jaap van Ginneken, Bernard Haitink und Prinz Claus; hinten Orchestermitglieder (© Decca)

Von der heutigen Zeit aus gesehen herrschten trotz aller Vorbehalte paradiesische Bedingungen. Alle hatten Geld: der Dirigent, die Orchester, die Plattenindustrie. Ja natürlich. Ein Kontrakt mit einer Plattenfirma war wichtig fürs Orchester. Und interessant für mich. Philips wollte enorm viele Aufnahmen haben.

Zweite Station: London und die USA

Beim London Philharmonic Orchestra

In der zweiten Hälfte der Sechzigerjahre, ein Jahrzehnt nach Ihrem Debüt als Dirigent und wenige Jahre nach Ihrem Amtsantritt als alleiniger Chefdirigent des Concertgebouw-Orchesters, weitete sich Ihr Horizont rasch. Mehr und mehr wurden Sie zu Gastspielen ins Ausland gebeten – zum Beispiel nach London, wo Sie bald die Leitung des Philharmonic Orchestra übernahmen. War es Zufall, dass es gerade London war? Oder gab es eine gewisse Nähe zur englischen Kultur? Nach dem Zweiten Weltkrieg war man in den Niederlanden aus naheliegenden Gründen ausgesprochen dem Englischen zugetan. Ich selber bin auf Anregung von Freunden, das muss 1948 gewesen sein, ein erstes Mal nach England gereist – als musikalisch interessierter Tourist; zusammen mit einem Kollegen bin ich nach Edinburgh gefahren. Mein erstes Gastspiel als Dirigent in England galt dem Liverpool Orchestra, mit dem Geiger Henrik Szeryng, der im Violinkonzert Beethovens als Solist verpflichtet war.

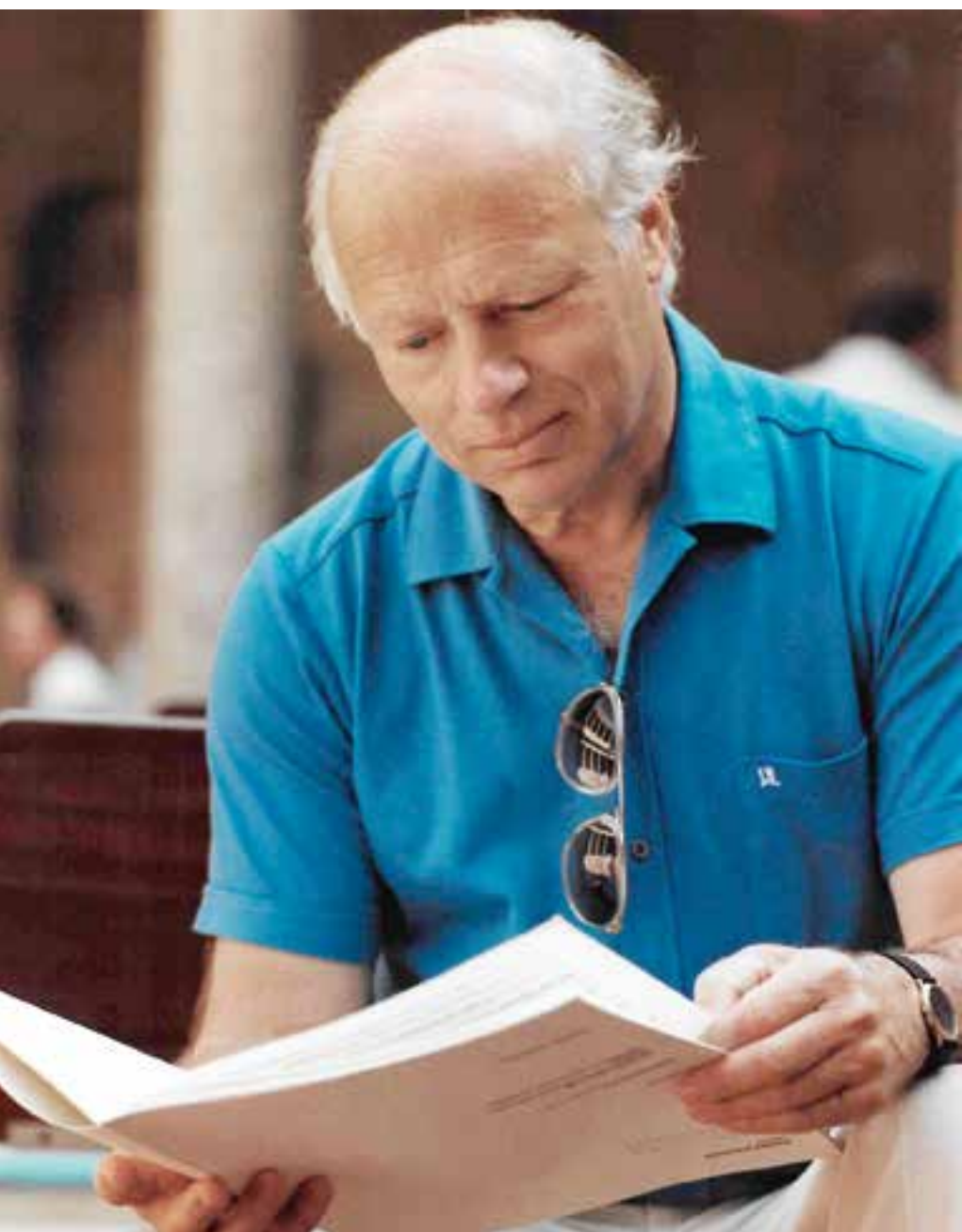
Ist diese Einladung von einem Agenten vermittelt worden? So ist es. Ich war damals bei Ian Hunter, später bei Harold Holt, zu dem Ian Hunter gestoßen war. Vor einigen Jahren hat sich Holt mit Lies Askonas zusammengesgeschlossen, woraus die Agentur Askonas Holt wurde. Allen Veränderungen zum Trotz ist das zu einer sehr langen, engen Verbindung geworden.

1967, Sie waren damals 38 Jahre und seit drei Jahren alleiniger Chefdirigent beim Concertgebouw-Orchester, wurden Sie zum Ersten Dirigenten des London Philharmonic Orchestra ernannt – und in eine Funktion berufen, die Sie bis 1979 innehatten. Wie hat das alles begonnen? War das London Philharmonic Orchestra die erste Londoner Formation, die Sie dirigiert haben? Wer hat dieses Engagement herbeigeführt? Und wie sind Sie auf so schnellem Weg zum Nachfolger John









Seite 102/103: Bernard Haitink und das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
beim Lucerne Festival zu Ostern im April 2019 (© Priska Ketterer)

Seite 104: Bernard Haitink beim Partiturstudium in Amsterdam, ca. 1983 (© Sammlung
N. P. H. Steffen, Photo: Peter Keller)

Teil IV

Bernard Haitink, der Dirigent

Von Peter Hagmann

Charisma und Handwerk

Eine gewisse Verlegenheit taucht auf, wenn die Rede auf den Dirigenten Bernard Haitink kommt. Immer wieder diese unendlich tiefgehenden Hörerlebnisse in Konzert und Oper, diese ganz eigenartigen Berührungen. Und immer wieder diese Verlegenheit des Wortes. Für viele Pultheroen seiner Kategorie stehen wohlfeile Kategorisierungen bereit. Karajan, der Meister des Schönklangs. Harnoncourt, der Pionier der Klangrede. Boulez, die Galionsfigur der Neuen Musik. Bei Haitink sind Etiketten dieser Art kaum auszumachen. Das hängt auch damit zusammen, dass er sich in keiner Weise vorführt, dass sich Haitink in keinem Augenblick als einer, der er sein will, herzeigt. Er ist nur eines: er selber. Anders als seine drei berühmten Kollegen, die sich als Meister der Selbstinszenierung, als Widerspruchsgeist vom Dienst und als Virtuose des Wortgefechts zu geben wussten.

Darum ist Bernard Haitink als Musiker – auch der Dirigent ist ein Musiker – so schwer zu fassen. Und darum stellen sich immer wieder dieselben Fragen: Worin die Intensität der von ihm gestalteten Interpretationen begründet sei – ja mehr noch: Wie er sie erreiche. Im Vordergrund der Versuche, Antworten auf solche Fragen zu finden, steht ohne Zweifel das Charisma. Nicht dass, wenn Bernard Haitink einen Raum betritt oder auf einen Menschen stößt, besonders helles Licht aufträte. Dirigenten dieser Art gab und gibt es durchaus, Georg Solti war einer von ihnen. Nein, Haitink erscheint als ein äußerst zurückhaltender, stiller, in sich gekehrter Mensch. Umso stärker wirkt sein Charisma, wenn er seine Position vor dem Orchester eingenommen hat. Wer Haitink darauf anspricht, stößt allerdings auf Widerstand. Er mag nichts davon wissen,

meint vielmehr, das sei etwas für einen Dirigenten wie Herbert von Karajan, der die sehr wohl vorhandene Ausstrahlung ganz bewusst für seine Positionierung eingesetzt habe.

Dass Bernard Haitink am Pult eine ganz eigene Art der Kommunikation entwickelt und die Musiker durch seine Persönlichkeit für sich zu gewinnen vermag, ist freilich schon sehr früh aufgefallen. 1954 zum Beispiel dem Dirigenten Ferdinand Leitner, der Haitink – damals 25 Jahre alt und noch mitten in der Ausbildung zum Geiger – trotz mancherlei Bedenken in seinen Dirigierkurs aufnahm. Bemerkt haben es auch die Leitungsgremien des Concertgebouw-Orchesters, die Haitink auf den Herbst 1961 hin zum Chefdirigenten ihrer Formation ernannten, ihn aber für zu jung und zu unerfahren für die Aufgabe hielten und ihm deshalb den Altmeister Eugen Jochum zur Seite stellten. Auch viele Musiker, die mit ihm gearbeitet haben, weisen auf Haitinks ausgeprägte Wirkung am Pult hin. Selbst für den Zuhörer ist sie spürbar – nämlich im Ergebnis hörbar. So etwa an einem Zürcher Abend im November 1989. Das Tonhalle-Orchester Zürich befand sich damals an einem Tiefpunkt seiner Geschichte; zermürbt durch unablässige Wechsel in der Position des Chefdirigenten und durch eine verzettelte, wenig sachkundige Führung, wirkte es bei seinen Auftritten müde und matt. Als Bernard Haitink damals ans Pult trat und zu Gustav Mahlers Erster Sinfonie ansetzte, erschien das Orchester jedoch wie ausgewechselt: leuchtend im Klang, frisch in der Attacke und gespannt in der Präsenz. So, konnte man sich damals denken, kann das Tonhalle-Orchester Zürich auch klingen. Haitink, der dieses Wunder ausgelöst hat, bemerkte dazu trocken, das Potenzial sei ja vorhanden gewesen, es habe bloß geweckt werden müssen.

Das Charisma allein macht es natürlich nicht aus. Ebenso sehr braucht es Handwerk. Bei Bernard Haitink hat es in den sechzig Jahren seiner Laufbahn unerhörte Verfeinerung erfahren. Der Zuhörer, der vom Dirigenten in der Regel den Rücken sieht, kann sich davon nicht wirklich ein Bild machen. Er kann sich vielleicht an frühere Auftritte Haitinks erinnern, bei denen der Dirigent mit durchaus markiger Körpersprache auf das Orchester einzuwirken gesucht hat. Und er wird dazu feststellen, dass sich der Bewegungsaufwand, je älter Haitink wurde, desto stärker reduziert hat. Das hat mit physischen Gegebenheiten zu tun, aber nicht nur. Es geht auch auf die gewachsene Souveränität zurück. Wer je Gelegenheit hatte, einer Probe mit Haitink beizuwohnen, wird gesehen haben, wie sparsam

der Dirigent inzwischen seine Zeichen setzt. An Klarheit fehlt es gleichwohl nicht. Denn Haitink dirigiert auch mit den Augen – und er tut das in gleichem Ausmaß wie mit den Händen. Einsätze gibt er weniger durch einen Schlag als durch einen rechtzeitigen Blick – so wie er es in seinen Dirigierkursen vermittelt. Das gehört zu seiner Auffassung von einem nicht befehlenden, sondern vielmehr kommunizierenden, im besten Fall motivierenden Dirigieren. Einem Dirigieren der modernen Art.

Von ferne erinnert diese Berufsauffassung an jene Claudio Abbados, der gesagt hat, am liebsten hätte er nach dem ersten Einsatz verschwinden wollen, um den Musikern allein das Feld zu überlassen. So weit mag Bernard Haitink nicht gehen, im Gegenteil: Er liebt es, jederzeit mit seinen Musikern in Verbindung zu stehen, sie mitzunehmen auf die gemeinsam gestaltete Reise durch eine Partitur. Davon zeugen auch seine verbalen Äußerungen in der Probe. Haitink gibt nicht einfach Anweisungen, weil das als Dirigent sein Recht wäre. Wenn er auf einen Aspekt aufmerksam macht und sich dazu etwas wünscht, dann tut er es stets verbunden mit einer Begründung. Damit die angesprochenen Musiker den Wunsch nachvollziehen und sich ihm bewusst anschließen können. An dieser Stelle, sagt er etwa den Ersten Geigen, stehe in der Partitur piano, während sie pianissimo spielten; er nähme dieses Piano nicht allzu leise, damit noch ausreichend Reserve bliebe für jenes Pianissimo, das einige Takte später folge. In einem solchen Vorgehen wird der Musiker im Orchester nicht als Untergebener verstanden, der in einem Akt des Gehorsams eine Vorgabe umzusetzen hat; er darf sich eher als Partner sehen, dem eine Anregung zum Akt des gemeinsamen Musizierens als begründet und plausibel übermittelt wird. Angesichts des hohen Ausbildungsgrads heutiger Orchestermusiker, auch angesichts der künstlerischen Autonomie, die in Orchestern immer stärker um sich greift, steht diese Praxis absolut auf der Höhe der Zeit.

Immanenz und Empathie

Die Kommunikationsform, die Bernard Haitink pflegt, geht ohne Zweifel auf Erfahrungen in frühen Lebensjahren zurück. Willem Mengelberg, der Künstlerische Leiter des Amsterdamer Concertgebouw-Orchesters zwischen 1895 und 1945, den Haitink in den späten Dreißigerjahren beim ersten Konzertbesuch seines Lebens beobachtete, war ein zutiefst autoritär

agierender Dirigent und Interpret, ein Vertreter der spätromantischen Tradition. Musiker dieser Richtung sahen sich nicht als Diener am Kunstwerk, sondern als Mitschöpfer mit eigenen Rechten. Der von ihnen gepflegte Zugang war nicht so sehr auf den Notentext an sich als auf ihr persönliches Empfinden gerichtet; sie reicherten die vom Komponisten entworfenen musikalischen Verläufe mit zahlreichen Unterstreichungen an und scheuten auch nicht vor Eingriffen in die kompositorischen Strukturen zurück. Mengelbergs überreich annotierte Dirigierpartituren der Sinfonien Mahlers, die Haitink in Auszügen studiert hat, veranschaulichen das in lebendigster Weise; dass sie trotz ihrer Problematik eine wertvolle Quelle zur Interpretation der Musik Mahlers darstellen, steht auf einem anderen Blatt. Bernard Haitink ist die spätromantische Auffassung der musikalischen Interpretation ein Gräuel – wie er auch schon sehr früh der Egozentrik und dem herrischen Auftreten Mengelbergs mit tiefer Skepsis begegnete. Davon zeugt auch die scharfe Ablehnung, die Haitink der aus dem Jahre 1939 stammenden Aufnahme von Mahlers Vierter Sinfonie mit Mengelberg und dem Concertgebouw-Orchester entgegenbringt. So wie Mengelberg, daran lässt Haitink keinen Zweifel, wollte er auf gar keinen Fall werden.

Der Aspekt der Machtausübung, der mit dem Beruf des Dirigenten oft verbunden wird, war für Haitink nie von Bedeutung. Schon allein von seinem Naturell her. Vor allem aber hat Haitink in seinen jungen Jahren hautnah erlebt, was Machtausübung bewirken kann. In stillen Worten schildert er, mit welchem Entsetzen er zur Zeit der Okkupation der Niederlande durch die Nationalsozialisten 1940 bis 1945 verfolgt hat, wie ein Mensch nach dem anderen aus seiner näheren Umgebung verschwand. Mitschüler, Lehrer, Freunde – schließlich der eigene Vater, der 1942 im Rahmen einer Kollektivstrafe für die Dauer eines Vierteljahrs in einem Lager inhaftiert war und danach zwar heil, aber schwer gezeichnet zurückkehrte. Nicht dass Haitink wie der österreichische Komponist und Dirigent Friedrich Cerha, der in Kindheit und Jugend ebenfalls gravierende Prägungen durch Bürgerkrieg und Weltkrieg erfahren musste, deswegen zum feurig bekennenden Antifaschisten geworden wäre. Aber eine Grundhaltung, die auf Respekt vor dem Gegenüber und auf Ausgleich von Gegensätzen, ja sogar auf die Vermeidung von Konfrontation durch frühzeitigen Rückzug gründet, lässt sich bei ihm nicht verkennen – Haitinks Vita bietet ausreichend Beispiele dafür.