Zweifel als Waffe

Hartmut Haenchen über Musik

Bas van Putten

Herausgegeben im Verlag Toth, Bussum, 1996
ISBN 90-6868-157-5
Übersetzung von Anne-Christin Erbe und Dorothee Haenchen, 2003
Mit Dank an Eberhard Enger, der den Text nochmals korrigierte

Das Buch *Zweifel als Waffe* erschien 1996 aus Anlass des zehnjährigen Amtsjubiläums von Hartmut Haenchen als Chefdirigent der Niederländischen Philharmonie und des Niederländischen Kammerorchesters sowie als Generalmusikdirektor der Niederländischen Oper.
Es ist vor allem ein Bericht über einen gemeinsamen musikalischen Wachstumsprozess. Daneben skizziert es die technischen und psychologischen Probleme des Dirigierens und stellt ausführlich Haenchens Sicht auf die Funktion des Dirigenten in der internationalen Musikpraxis dar.

Bas van Putten ist Musikwissenschaftler. Er ist als Musikjournalist für das Wochenblatt *Vrij Nederland* beschäftigt.

Inhalt

Vorwort 3

Einleitung 4

1 Hartmut Haenchen und die Niederländische Philharmonie 9
Der Anfang 9
Das Kennenlernen 19
Der Aufbau 25

2 Der Dirigent und sein Fach 35
Kompetenz und Konkurrenz 35
Dirigieren als Beruf der Erfahrung 44
Technik und Willensübertragung 51
Lied ohne Worte 58
Interpretation und Ethik 60

3 Der Musiker und sein Repertoire 71
Intuition 71
Entscheidungen 78
Wahrheit und Wirklichkeit; eine Oper 89
Theater und Weltbild 96
Leiden und Mitleid. Wagners Parsifal 102

Nachtrag 109

Repertoire und Diskographie von Hartmut Haenchen mit der Niederländischen Philharmonie und dem Niederländischen Kammerorchester von 1986/87 bis 1996/97 117

Zusätzliche Diskographie von Hartmut Haenchen 124

Index 129

Vorwort

Wir sind glücklich und stolz, dass wir zu der Entstehung dieses Buches beitragen konnten.

Es ist in dieser Form ein Monument für einen Dirigenten geworden, der zehn Jahre lang die wahrscheinlich wichtigste und in jedem Fall umfangreichste musikalische Funktion in unserem Land erfüllt hat.

Es gibt Einsicht in die Art wie ein Mann, der auf eindrucksvolle Weise Konzerte und Vorstellungen leitet, dauernd und nuanciert über Musik nachdenkt.

Es lässt sehen, wie Emotionalität und Kenntnis in einer sehr persönlichen Weise zueinander im Verhältnis stehen.

Die Niederländische Philharmonie und das Niederländische Kammerorchester wünschen Hartmut Haenchen und sich selbst von Herzen Glück zu dem zehnjährigen Jubiläum.

Jan Willem Loot
Direktor
Niederländische Philharmonie
Niederländisches Kammerorchester

Einleitung

"Ich warne dringendst vor der Überhitzung, wie überhaupt vor jeder Übertreibung im Ausdruck, die dem Vortrag die Wahrhaftigkeit nimmt - die aus der Leidenschaft Hysterie, aus der Innigkeit Sentimentalität macht usw. - und rate, eher nach der Seite der Mäßigung und Einfachheit, ja Zurückhaltung hinzustreben." (Bruno Walter).

Bevor ich den Musiker Hartmut Haenchen besser kennen lernte, hatte ich in der Presse viel über ihn gelesen. Dadurch wusste ich zum Beispiel, dass sein Kommen nach Holland mit einer Reihe erfolgreicher Vorstellungen von Strauss' Einakter *Elektra* (1984) eingeläutet wurde, und dass die Qualität dieser Aufführungen für seine Ernennung zum Chefdirigenten der Niederländischen Philharmonie, des Niederländischen Kammerorchesters und der Niederländischen Oper zwei Jahre später eine ausschlaggebende Rolle gespielt hatte. Ich wusste auch, dass er sich in seinem Vaterland Ost-Deutschland einen Namen als Konzert- und Operndirigent gemacht hatte, und - was für einen Musiker seiner Generation besonders bemerkenswert ist - dass seine musikalischen Aktivitäten ein ungewöhnlich großes Gebiet umfassten. Haenchen ist immer noch Dirigent und künstlerischer Leiter des Kammerorchesters Carl Philipp Emanuel Bach, mit dem er sich seit seiner Berufung im Jahr1980 hauptsächlich auf die stilechte Wiedergabe von Werken aus Barock und Frühklassik spezialisiert hat.

Wenn es wahr ist, dass man im Musikantentum heutzutage zwischen Generalisten (oder „Allesfressern") und Spezialisten unterscheiden kann, und der Forschungsdrang der zweiten Gruppe eine Reaktion auf die Oberflächlichkeit der ersten ist, dann ist Haenchen eine schwierig zu definierende Ausnahme von

der Regel. Er befindet sich als Musiker auf einer imaginären Trennungslinie zwischen zwei Epochen und zwei Musikkulturen. Als Dirigent ist er ein später Nachkomme der vor allem deutschen Kapellmeistertradition des 19. Jahrhunderts, in der eine Orchestersuite von Bach noch neben einer Mahler-Sinfonie auf dem Notenpult lag, worin Begriffe wie Noten- und Werktreue als prähistorische Stellvertreter für das heutige "Stilbewusstsein" dienten und worin die universelle Einsatzfähigkeit das Maß aller Dinge war. An Haenchen ist vor allem interessant, wie er diesem Erbe, dem er sich als Dirigent verpflichtet fühlt, den Anforderungen der heutigen Aufführungspraxis gerecht werden konnte und die sonst übliche Vielseitigkeit bei schlecht entwickelten Wissensstand der Vergangenheit heutzutage auch in musikwissenschaftlicher Hinsicht Hand und Fuß hat. Sicher, er dirigiert Schütz und Wagner, Bach und Berg, Haydn und Aribert Reimann, er bewegt sich wie seine Vorgänger kreuz und quer durch die Musikgeschichte, aber er begegnet seinem umfangreichen Repertoire mit den Mitteln der sogenannten authentischen Aufführungspraxis. Intensive Quellen- und Literaturstudien - sorgfältig in Karteikästen und Computerkarteien dokumentiert - führen nicht selten zu neuen Einsichten, was Verzierungstechniken in der vokalen Musik des 18. Jahrhunderts, Temporelationen in Mozarts *Zauberflöte* oder Vortragsanweisungen in der *3. Sinfonie* von Brahms betrifft.

Es gibt viele kleine und größere Forschungsergebnisse, aus denen Haenchen Profit hätte machen können, wenn er sich dafür entschieden hätte, seine Entdeckungen weltweit bekannt zu machen. Er hat das in den meisten Fällen nicht getan, wodurch wesentliche Facetten seines Könnens hinter den Partituren der großen Meister versteckt blieben.

Eine Übersicht seiner Konzert- und Opernprogramme aus der Zeit zwischen 1986 und 1996, die in diesem Buch enthalten ist, verdeutlicht, welche kolossalen Anstrengungen die "Methode Haenchen" von diesem Allround-Spezialisten verlangt. Nach sorgfältigem Studium verrät die Liste auch, wie wählerisch Haenchen ist, was mit dem Begriff "Allesfresser" nicht zu vereinbaren ist. Das französische Repertoire, dem er sich weniger verbunden fühlt, nimmt eine untergeordnete Position ein, ebenso wie die Opern und Sinfonien von Tschaikowsky, mit denen er lange Zeit auf Kriegsfuß gestanden hat. Diese Trennschärfe ist kennzeichnend für Haenchen, auch in seinem

Verhältnis zur kommerziellen Musikindustrie. Ein „Allesfresser“ würde niemals ein lukratives Angebot für eine integrale Aufnahme von Schumann-Sinfonien abschlagen, weil er zu der *2. Sinfonie* zu wenig Affinität hat. Im Gegensatz zu Haenchen würde ein „Allesfresser“ sich überreden lassen, auch ohne Probenzeit bei der Wiener Staatsoper zu dirigieren. Allesfresser sind Jedermannsfreunde, und Jedermannsfreunde sind Zyniker. Haenchen ist höchstens ein Skeptiker. Ich habe mich oft über die Offenherzigkeit gewundert, mit der dieser Dirigent sich über seine vermeintlichen Unzulänglichkeiten oder weniger geglückten Aufführungen äußerte und Bekenntnisse ablegte, die ich in seiner Position wahrscheinlich für mich behalten hätte. Er findet, dass Selbstkenntnis der beste Gradmesser für die Beurteilung von Anderen ist. Doch habe ich meine anfängliche Vermutung, dass es sich um Unsicherheit und Unentschlossenheit handelt, korrigieren müssen. Selbstkritik braucht Selbstvertrauen, das auf der Bereitschaft von den eigenen Fehlern zu lernen basiert, auch und gerade wenn man sie nur selbst hört. Haenchen weiß genau was er wert ist - mit einer inneren Sicherheit, die sich nicht nur dann manifestiert wenn er gegenüber Dritten in beinahe schmerzlicher Selbstkritik seine Fehler bloßlegt, sondern auch, wenn er ohne Selbstgefälligkeit erklärt, dass er im 1. Akt von Richard Strauss' Mammutwerk *Die Frau ohne Schatten* das maximal Mögliche erreicht hat.

Die Idee zu diesem Buch entstand aus einer Stimmung heraus, als ich während eines Telefongespräches mit Frank Hulsing, dem Chef der PR-Abteilung der Niederländischen Philharmonie, äußerte, dass das musikalische Wissen des Chefdirigenten vielleicht ein breiteres Publikum als den festen Kundenstamm der Orchestermusiker, Solisten, Dirigierstudenten und Abonnementinhaber verdiente und ich mich fragte, ob Haenchens zehnjähriges Dienstjubiläum im Jahre 1996 nicht eine gute Gelegenheit für eine Publikation wäre. Ich sagte das ohne irgendeinen Hintergedanken, aber nachdem F. Hulsing mir zwei Tage später die Reaktionen der Orchesterleitung und des Chefdirigenten übermittelte und mich ganz beiläufig bat, die Feder zur Hand zu nehmen, begriff ich, dass es keinen Weg zurück gab. Und eigentlich wollte ich ja nichts lieber als das. Ich empfand es als eine Tat der Gerechtigkeit, diesem bescheidenen Dirigenten von Format, dem das niederländische Publikum zu großem Dank verpflichtet ist, zu diesem

symbolischen Augenblick mit einer passenden Hommage zu ehren.

Dieses Buch basiert größtenteils auf Gesprächen mit dem Dirigenten, Beobachtungen in Proben und Konzerten beziehungsweise Haenchens Aufzeichnungen und (meist unveröffentlichten) Überlegungen zu spezifischen Werken. Unsere ersten Gespräche fanden im Zusammenhang mit einer Serie von Programmtexten über einige wichtige sinfonische Werke statt, die Haenchen im Laufe der Saison 1994-1995 und 1995-1996 bei der Niederländischen Philharmonie und beim Niederländischen Kammerorchester dirigierte, statt. Nacheinander besprachen wir die *5.* und die *9. Sinfonie* von Mahler, die *3. Sinfonie* von Brahms, die *14. Sinfonie* von Schostakowitsch und *Tod und Verklärung* von Richard Strauss. In einem späteren Stadium folgten, in engem Zusammenhang mit den vorangegangenen Besprechungen, einige Interviews über fachspezifische bzw. (auto)-biographische Themen.
Die Struktur des Buches entstand wie von selbst. Und auch die Behandlung der verschiedenen Themen kam auf natürliche Weise zu Stande. Blindes Vertrauen ist nie gut, aber ich habe gemerkt, dass ich mich auf die Folgerichtigkeit seiner Lebensgeschichte und Haenchens wohlüberlegte Lebensanschauung verlassen konnte. Ich durfte der Ghostwriter eines Mannes mit Geschichte sein.
Es waren übrigens sehr angenehme Gespräche. Das Niveau von Haenchens Vorlesungen über Musik ist genauso hoch wie das seiner Interpretationen. Außerdem ist er auch, was die niederländische Sprache betrifft, so perfektionistisch, dass ich vollständige Vorträge bekam, in denen kaum ein Wort verändert werden musste. Und schließlich ist es für einen Journalisten, süchtig nach Effizienz, wie sie nun mal sind, ein angenehmer Umstand, regelmäßig Antworten auf nicht gestellte Fragen zu bekommen.
Weniger erfreulich war die Unruhe, die mich jedes Mal überfiel, wenn ich meine Texte zur Korrektur an Haenchen gefaxt hatte und in Angst seine Reaktion abwartete. Dieses Phänomen nennt man Prüfungsangst, und vielleicht hat es seine Vorteile. Ich hoffe, dass es mich - wie auch den Inhalt dieses Buches - vor einer gefährlichen Routine behütet hat.
Dieses Buch ist weder eine Biographie, noch ein Essay oder ein Interview in Buchform. Es ist viel mehr eine Einführung in die

musikalischen, menschlichen und religiösen Beweggründe des Dirigenten Hartmut Haenchen. Es behandelt die Geschichte des Orchesters im Aufbau und die didaktischen Fähigkeiten seines Architekten. Es verdeutlicht außerdem in vielerlei Hinsicht die empfindliche Beziehung zwischen einem Dirigenten und einem Klangkörper, der mehr ist als die Summe von hunderten Individuen. Und zwischen den Zeilen zeigt es Lösungen für die Dirigentenkrise der achtziger und neunziger Jahre, wie der britische Musikschriftsteller Norman Lebrecht die Erscheinung nennt, die hätte vermieden werden können, wenn man früher zu der Einsicht gekommen wäre, dass die künstlerische Ausbeute aus einer sorgfältigen Planung auf lange Frist höher ist als der kurzzeitige Ruhm des schnellen Erfolges. Das wäre schön, denn diese Ausgabe ist auch so gemeint; als kleines Brevier gegen die Oberflächlichkeit.

1 Hartmut Haenchen und die Niederländische Philharmonie

Der Anfang

Mit der Gründung der Niederländischen Philharmonie im Jahre 1985 wurde der wohl umstrittenste Beschluss in der Kulturpolitik der niederländischen Nachkriegszeit gefasst und ausgeführt. Das Utrechter Sinfonieorchester, die Amsterdamer Philharmonie und das Niederländische Kammerorchester wurden auf Veranlassung der Regierung in Den Haag zu einem riesigen Apparat zusammengefügt, der in wechselnden Kombinationen Kammerorchesterprogramme, sinfonische Aufgaben und Opernbegleitungen bei der Niederländischen Oper auf sich nehmen sollte.
Man hatte den Niederländer Edo de Waart, der sich durch den erfolgreichen Aufbau des Rotterdam Philharmonisch Orkest als Orchesterpädagoge einen Namen gemacht hatte, für die Chefdirigentenstelle im Auge. Sein Name gibt dem Mammutbund zwar einen schönen Schein, aber das ist ein schwacher Trost.
Denn niemand will das so richtig, und die Gründungsentscheidung ist besonders unglücklich. Einige Musiker kündigen im Voraus und suchen sich eine andere Stelle. Und als Edo de Waart sich auch noch negativ über verschiedene politische Aspekte äußert, sieht es so aus, als ob das Schiff sinken wird, bevor es vom Stapel gelaufen ist.

De Waart hält mit seiner Enttäuschung über den Misserfolg nicht hinter dem Berg. Sein Abschied, der kein Abschied ist, wird von schweren Anschuldigungen begleitet. Er ist zu der Einsicht gekommen, dass er für die Aufgaben des NedPhO, so lautet die Abkürzung, in der Oper gerne ein eigenes, selbstständiges Opern-Orchester zur Verfügung gehabt hätte. Die geplante

Sanierung des Musikerbestandes, der innerhalb einiger Jahre von 170 auf 140 bis zum Jahr 1990 reduziert werden soll, dauert ihm außerdem zu lange. Er hat keine Lust, zwanzig Jahre nach seiner Arbeit in Rotterdam wieder bei Null anzufangen und darum geht er lieber heute als morgen.
"Hier regieren Trottel" meint de Waart. Der psychologische Effekt dieser Verurteilung ist katastrophal. Kaum hat die Niederländische Philharmonie ihre Daseinsberechtigung beweisen können, da ist das Vertrauen in die neue Kombination schon ernsthaft beschädigt.
Ein Nachfolger ist nicht so leicht zu finden. Der ideale Kandidat musste immerhin unmögliche Anforderungen erfüllen: weitreichende Erfahrung in der Oper, Kenntnis der speziellen musikalischen Belange des Kammerorchesters, ein umfangreiches sinfonisches Repertoire und große didaktische Fähigkeiten. Außerdem muss er soviel Realitätssinn haben, um zu wissen, dass tröstende Worte zur Verbesserung der geknickten Moral der Musiker nicht genügen.

Während sich Berater von zweifellosem Ruf mit allen möglichen Lösungen beschäftigen, erinnert sich der Direktor des Orchesters Jan-Willem Loot plötzlich an den unbekannten Ost-Deutschen, der ihn bei einem Gastdirigat des Einakters *Elektra* von R. Strauss bei der Nederlandse Operastichting vor zwei Jahren vom Stuhl gerissen hatte und seitdem wie vom Erdboden verschwunden war: Hartmut Haenchen. Ein Opernspezialist unter Tausenden, fand jeder, der ihn erleben durfte. Aber, wo war er geblieben? Loot:" Ich wusste nichts von ihm. Ich hörte, dass er irgendwann einmal beim Gelders Orkest dirigiert hatte und habe daraufhin Hans Hierck, der damals allgemeiner Direktor war, nach seinem Eindruck von Haenchen gefragt. Hierck sagte, sehr gut". Loot macht einen Termin in Wien, reserviert ein Zimmer in der gleichen Pension wie der Dirigent, führt ein orientierendes Gespräch mit ihm und merkt gleich, dass der Funken überspringt.

Am 1. Oktober 1986 wird Hartmut Haenchen, 43 Jahre alt, zum Chefdirigenten der Niederländischen Philharmonie ernannt. Einige Monate später wird er außerdem Generalmusikdirektor der Niederländischen Oper. Wie bei jeder Berufung von solchem Umfang, ist Haenchens Anstellung ein Wagnis, aber unter diesen schwierigen Umständen birgt die Wahl des Chefdirigenten

sicher ein Risiko in sich. Mehr als sonst wird die Überlebenschance von außermusikalischen Faktoren beeinflusst. Gegenüber einem unwilligen Orchester werden sein Vermögen wegzustecken und seine psychologischen Fähigkeiten schweren Prüfungen unterzogen.

Haenchens Biographie ist sonderbar. Dirigieren lernt er ganz normal an der Hochschule, aber im Gegensatz zu den meisten Dirigenten ist er ursprünglich kein Instrumentalist. Der lyrische Bariton Hartmut Haenchen wird zum Sänger und Gesangspädagogen ausgebildet. Nach seinen Examen an der Hochschule wird er seine Dirigentenlaufbahn noch jahrelang mit seiner Tätigkeit als Lehrer, Lied- und Oratoriensänger kombinieren. 1972, sechs Jahre nach der Beendigung seiner Ausbildung, verabschiedet er sich mit einer Aufführung von Schuberts *Winterreise* vom Sängerfach.
Er ist ehrgeizig, aber er hat keine Eile mit dem Leben, und das Leben nicht mit ihm. Zu Anfang wurde Haenchen nicht einmal für das Dirigenten-Studium an der Dresdner Musikhochschule zugelassen. Er dirigiert zwar schon seit Jahren, aber sein Klavierspiel wird wegen technischer Gründe als unzureichend befunden. Obwohl Haenchen mehr als ausreichend Klavier spielt, liegt das verlangte Beethoven-Klavierkonzert über dem Bereich seines Könnens. Erst nachdem der Zwanzigjährige eigenhändig ein *Requiem* von Hasse entdeckt und - vor dem Radiomikrophon - selbst die Wiedererstaufführung dirigiert, wird er in die Dirigentenklasse aufgenommen.
In mehr als einer Hinsicht ist seine Zeit am Konservatorium eine lehrreiche Erfahrung. "Höhepunkte" waren Fächer wie Marxismus-Leninismus, Wirtschaftspolitik und marxistische Ästhetik. "Das Letztere', sagt Haenchen 1990 in einem Interview, " lief darauf hinaus, dass Mozart vom RIAS-Berlin schlecht war, und der DDR-Sender den richtigen Mozart hören ließ". Ein vorbildlicher Schüler ist er nicht. Dreimal wird er von der Schule entfernt; einmal wegen seines verdächtigen Interesses für Arnold Schönberg, einmal wegen der Werbung von Studenten für die musikalische Mitwirkung an einem Gottesdienst und einmal, weil er kritische Fragen stellte. Kurzzeitig wird er nach Chemnitz verbannt, wo er Arbeiter-Chöre leiten und in einer Schreibmaschinenfabrik arbeiten muss.

Wegen seines Hintergrundes und seiner Persönlichkeitsstruktur scheint Haenchen der richtige Mann am richtigen Platz zu sein. Er beherrscht alle gefragten Disziplinen und hat - seinem Lebenslauf zur Folge - eine unerschöpfliche Energie. Haenchen ist kein Jetset-Dirigent mit musikfeindlichen Star-Allüren. Und er hat so ungefähr alles getan, was ein Dirigent seines Kalibers zu tun hat. Seit dem Ende der 60er Jahre hat er bei Chören, Orchestern und Theatern in Halle, Zwickau, Dresden und Schwerin feste Ämter bekleidet. In der DDR ist er fester Gastdirigent der Dresdner Staatsoper, der Deutschen Staatsoper und der Komischen Oper, den zwei wichtigsten Opernhäusern Berlins. Außerdem leitet er das ausgezeichnete Berliner Kammerorchester Carl Philipp Emanuel Bach, das enge Beziehungen mit der halben Bach-Familie unterhält und Haydn mit königlichem Elan spielt. Die Ernennung zum Leiter(später Professor) der Dirigentenklasse der Dresdner Hochschule für Musik, an dem er 1985 die Nachfolge seines ehemaligen Lehrers Rudolf Neuhaus antritt, zeugt von seinen pädagogischen Fähigkeiten. Der Umfang seines Könnens ist immens.
Außerdem ist seine Motivation optimal. Haenchens gestörtes Verhältnis zu den DDR-Autoritäten, die seine Bewegungsfreiheit um 1980 mit einem Dirigierverbot einschränkten, ist für ihn eine extra Stimulans, die Chance mit beiden Händen zu greifen. Die Folgen des Vertrauensbruchs zwischen Dirigent und Regime lassen, was die Zukunftsperspektiven in der DDR betrifft, wenig Optimismus zu.
Der 'Sturz' des respektierten DDR-Bürgers Hartmut Haenchen bietet reichlich Stoff für Komplotttheorien. Obwohl der Staatssicherheitsdienst der DDR (Stasi) bereits seit 1960 sein Tun und Lassen aufmerksam verfolgt, wird Haenchen bis Ende der 70er Jahre – abgesehen von einigen heftigen Versuchen von seinem Chefdirigenten in Halle, ihn politisch zu denunzieren - relativ selten durch das politische Klima seines Vaterlandes behindert. Der erfolgreiche Verlauf seiner Karriere innerhalb der Landesgrenzen wird 1976 mit der Ernennung zum Chefdirigenten der Mecklenburgischen Staatskapelle und zum Musikdirektor des Staatstheaters Schwerin Nachdruck verliehen. Denn Schwerin ist ein Posten mit Prestige, der von Dirigenten mit entsprechendem Talent und Ambitionen als Sprungbrett zu Toppositionen beim Gewandhausorchester Leipzig oder der Staatskapelle Dresden gesehen wird. Zu Haenchens Vorgängern zählen Klaus Tennstedt und Kurt Masur, und das will etwas sagen. Sie haben mehr

Glück als er. 1979 verspielt Haenchen nach einer Reihe künstlerischer Differenzen mit einem Domino-Effekt seinen Kredit. Erst versucht er die „Götter“, indem er sich weigert, aus Anlass der Gedächtnisfeiern zur Revolution das Finale aus Schostakowitschs *2. Sinfonie* aufzuführen. Oder besser gesagt, er erklärt sich bereit, an den Feiern teilzunehmen, lässt aber seine Auftraggeber wissen, dass er aus Prinzip nur ganze Kompositionen und keine Fragmente dirigiert. Diese Forderung findet kein Gehör; seine Eingabe wird abgewiesen. Mit Schaum vor dem Mund schluckt er die nächste bittere Pille, das Verbot seines Dirigates der geplanten Oper *Hot* von Friedrich Goldmann; und seine Wut über die Zensur wird noch größer, als er merkt, dass das Schauspiel des Staatstheaters für die Einstudierung politisch 'korrekter' Werke jede Freiheit bekommt, während von ihm erwartet wird, ohne Proben eine Vorstellung von Wagners *Tannhäuser* zu dirigieren. Aber aller guten Dinge sind drei; zwei Wochen nach dem Schostakowitsch-Zwischenfall reicht der gereizte Dirigent seine Kündigung ein. "Das ging sehr schnell. Ich glaube, ich habe innerhalb von zehn Minuten meine Entscheidung getroffen".
Haenchen weiß sehr gut, dass er sich mit seiner Entscheidung Sanktionen und andere Quälereien auflädt. Er ist nicht naiv. "Wenn in Schwerin in einer solchen Position so etwas passiert, weiß das Kulturministerium es bereits am nächsten Tag. Und plötzlich hatte die Künstleragentur, das Staatsimpressariat, alle Orchestertourneen unter meiner Leitung abgesagt. Ich wurde nicht offiziell darüber in Kenntnis gesetzt. So lief das da. In der DDR wurde nie etwas schwarz auf weiß bestätigt. Nur in meinen Stasi-Akten natürlich, aber die waren ja nicht für mich bestimmt. Plötzlich konnte ich so gut wie gar nichts mehr tun".
"Ich habe aber einen großen Fehler gemacht. Ich hatte meinen Weggang bereits angekündigt, weil ich wusste, dass ich die Chefdirigentenstelle bei der Komischen Oper Berlin im nächsten Jahr antreten sollte. Aber ich hatte noch nichts unterschrieben, weil ich in Berlin noch keine Wohnung hatte. Ich sagte, dass ich erst unterschreiben würde, sobald ich eine Wohnung gefunden hätte. Und ich dachte, so schlimm kann es nicht sein, denn in einem Jahr würde ich ja in Berlin sein. Auf einmal bekam ich jedoch das Gefühl, dass etwas schief ging. Darum habe ich meinen Vertrag trotzdem unterschrieben, woraufhin ich zum Kultusministerium gerufen wurde und der Vertrag für ungültig erklärt wurde.

"Das Verrückte ist, dass solche Dinge in der DDR so gut wie unbemerkt passierten. Wenn ich ins Ausland ging, musste ich beim Ministerium einen schriftlichen Antrag stellen, um meine Familie mitnehmen zu können. Das wurde mir immer verweigert. Es war mir also äußerst suspekt, als ich etwas später die Zustimmung bekam, meine Familie auf Tournee nach Japan mitzunehmen. Ich habe das als Signal aufgefasst, dass die Behörden mich loswerden wollten. Später konnte ich das in den Stasi-Unterlagen bestätigt finden."
Haenchen bleibt noch ein paar Jahre in der DDR, aber als freiberuflicher Dirigent. Er hat das Glück, dass seine einzige feste Anstellung, die künstlerische Leitung das Kammerorchesters C.Ph.E. Bach, nicht unter die Gerichtshoheit des Regimes fällt. "Das Kammerorchester war eine Privat-Initiative, darauf hatte die Partei keinen Einfluss. Mit dem Kammerorchester durften wir in der Staatsoper auftreten, das war erlaubt. Später durften wir sogar wieder ins Ausland gehen. Ich glaube, dass sie in uns einen guten Exportartikel sahen."

Anfang 1986 bekommt Haenchen die Erlaubnis, für eine vertraglich festgelegte Periode von 3 Jahren mit seiner Familie nach Amsterdam zu ziehen, aber nicht bevor in Verhandlung mit dem Kultusministerium strenge Absprachen über hohe Provisionen und den so genannten Pflichttransfer für die Künstleragentur gemacht worden waren, die außerdem das Recht beanspruchte, Haenchen exklusiv und weltweit zu vertreten. Bis zur Wiedervereinigung von Ost- und West-Deutschland, die ihn von diesem Würgegriff befreite, blieb seine künstlerische Bewegungsfreiheit dadurch minimal.

Haenchen in Berlin, kurz vor seiner Ausreise nach Amsterdam, Foto Hans Pölkow

Haenchens Lebenslauf lässt in ihm einen Haudegen vermuten. Das ist vielleicht der Grund, warum die erste Begegnung so überraschend ist. Haenchen ist ein altmodischer Kapellmeister mit dem Auftreten eines modernen Intellektuellen, der mit fester, doch milder Hand führt. Er ist sehr intelligent, zuvorkommend und zugänglich, und hat außerdem die Gabe, zu seinen Gesprächspartnern einen Abstand zu wahren, ohne dass diese es merken. Im Laufe der Zeit wird deutlich, dass das nicht beabsichtigt ist. Es ist sein Charakter, keine Taktik. Haenchen ist vorsichtig, aber nicht strategisch. Vielleicht ist er sogar etwas verlegen.

In einem ersten Interview mit einem niederländischen Journalisten bestätigt sich dieser Eindruck. In einem Gespräch mit Roland de Beer in *De Volkskrant* antwortet Haenchen diplomatisch aber zugleich offen und ehrlich:" Ich weiß, dass Edo de Waart die Chefdirigentenstelle nicht angenommen hat, weil er der Qualität der neuen Orchester-Kombination nicht vertraute. Ich habe keine Gelegenheit gehabt, mit ihm darüber zu sprechen."
"Vielleicht", sagt er, "ist das auch gut so. Es ist möglich, dass er zu viel über das Zustandekommen des Apparates wusste. So etwas kann einen negativen Einfluss auf die Motivation haben. Ich weiß nichts über die Situation in Amsterdam. Ob das ein Vor- oder Nachteil ist, wird die Zeit zeigen."
Auch in *Het Parool* hält er sich kurz vor seinem Antritt noch zurück:" Daran müssen wir arbeiten, da muss ich dran bauen; es gibt genügend Leute im Orchester, die das sagen; wir haben diese Situation nicht so gewollt, es ist nun aber einmal so, da kann man nichts mehr machen, also lasst uns das Beste daraus machen."

Er kann und will nichts versprechen, und die erstrebte Mentalitätsveränderung kostet mehr Zeit als ihm lieb ist. Als Haenchen am 21. Oktober 1986 sein offizielles Debüt mit der Niederländischen Philharmonie im Concertgebouw in Amsterdam hat, können sich die Partner noch nicht den Luxus der Inspiration erlauben. Die Kritiker verhalten sich abwartend, aber die Reaktionen sind nicht ungeteilt positiv.
Das *NRC-Handelsblad* konstatiert beschönigend, dass 'der Chef der musikalischen Niederlande' eine 'schwierige Aufgabe' auf sich genommen hat. Der Rezensent von *Trouw* nennt ihn 'einen

interessanten Mann', muss aber auch feststellen, dass das Programm, bestehend aus Mozarts *Konzert für Flöte und Harfe* und Mahlers *1. Sinfonie* für die junge Ensemblekultur des Fusionsapparates noch zu schwer ist. *De Volkskrant* prophezeit argwöhnisch: "Charakteristisch ist die unverbindliche Art und Weise wie Haenchen sich in diesem Programm an das Konzertpublikum vorstellt; vorläufig gibt es noch keine Pläne darüber, wie das NedPhO sich entwickeln muss oder kann." (Hans Heg)

Das Urteil über die vier Konzertprogramme, die Haenchen am Vorabend seines Amsterdamer Debüts bei den Rotterdamern Philharmonikern dirigiert, ist viel wohlwollender. In den Werken von Tschaikowsky, Brahms, Bartok, Schubert, Haydn, Mozart, Bruch und Suk hinterlässt der zukünftige „Chef der musikalischen Niederlande" einen positiven Eindruck. Das *Rotterdams Nieuwsblad* ist von seiner „spektakulären" Schlagtechnik beeindruckt und vergleicht Haenchen mit einem Balletttänzer, „der seinen Taktstock bei den Fortissimos ins Orchester zu schleudern scheint". Roland de Beer von der *Volkskrant* ist vor allem von seiner „natürlichen Autorität" überrascht, und deutet dieses Vermögen als Vorzeichen für einen zukünftigen Erfolg in schweren Zeiten.
Wenige Tage nach der Aufführung von Mahlers *1. Sinfonie* verschärft Franz Straatman in *Trouw* diese Bemerkung: "Haenchen scheint dieselbe Qualität zu haben wie der hochgelobte Kondraschin beim Concertgebouworchester; den Sinn zu putzen und zu feilen." Haenchen kann die Aufmunterung gut gebrauchen. Außerdem sind es prophetische Worte. Aber das wird erst ein paar Spielzeiten später deutlich, wenn der harte Kampf von Orchester und Chefdirigent die ersten Früchte trägt.
Die Aufbauphase ist für alle Parteien eine mühsame und erniedrigende Erfahrung. Das Orchester wird als notwendiges Übel gesehen, mit dem Musiker und Publikum sich abfinden müssen. Das Fehlen eines eigenen Hauses und die beschränkte Verfügbarkeit des Amsterdamer Concertgebouws zwingen die Niederländische Philharmonie, bei den Proben in die akustisch vollkommen unzureichende Jaap Eden-Halle auszuweichen. Erst 1988 wird die Ingebrauchnahme der Beurs van Berlage am Damrak in Amsterdam diese menschenunwürdige Situation beenden.

Die musikalische Entwicklung des Orchesters wird von technischen Mängeln, Anpassungsproblemen und begreiflichen Gefühlen von Unruhe behindert. Die Drohung von Kündigung hängt wie ein Damoklesschwert über den Köpfen vieler Musiker. Der Dirigent ist kein Wunderdoktor, sondern ein harter, ruhiger Arbeiter, dem die magische Anziehungskraft fehlt, die sein Personal vielleicht schneller mit der unmöglichen Situation versöhnt hätte. So beginnt die Geschichte der Niederländischen Philharmonie.

Haenchen sieht nüchtern und ohne Gefühle von Reue oder Schmerz auf diese Anfangszeit zurück, auch wenn er heute anders gehandelt hätte.
"Ich nahm bei meinem Debüt natürlich ein enorm großes Risiko auf mich, weil ich noch nie mit dem Sinfonieorchester gearbeitet hatte, nur mit dem Kammerorchester in Mozarts *Nozze di Figaro*. Aber ich dachte, es geht um die Geste. Ich habe nach einem Stück gesucht, das mir gefiel und das eine Beziehung zu meinem Deutsch-Sein und zum Amsterdamer Musikleben hatte. Aber das hat mir damals wenig geholfen. Hinterher wurde mir klar, dass ich ein Stück hätte wählen sollen, dass das Orchester noch nie gespielt hatte."

Gerade deshalb waren seine Rotterdamer Ausflüge so wichtig. Seine Gastdirigate in der Hafenstadt gaben ihm in einer entscheidenden Phase sein Selbstvertrauen zurück, das er als Folge der unerfreulichen Erfahrungen in der DDR teilweise verloren hatte, zurück. "Ich kam nach einer Periode von Dirigierverboten, die mir auferlegt worden waren, wodurch ich nur ab und zu hier und da etwas tun konnte, aus der DDR. Die Niederländische Philharmonie war in diesem Moment das einzige Orchester, das mir die Gelegenheit bot, etwas aufzubauen. Andererseits war ich mir darüber im Klaren, dass ich viel mehr Möglichkeiten hatte, als ich damals beim NedPhO sehen lassen konnte. Ich fand das nicht schlimm, aber es war für mich wichtig, gerade in dieser Zeit in Rotterdam arbeiten zu können und Konzerte zu geben, auf die positiv reagiert wurde."

Das Kennenlernen

Als Haenchen zur ersten Probe mit der Niederländischen Philharmonie antritt, erinnert er sich, dass er vor einem "sehr freundlichen, aber in jeder Hinsicht unsicheren Orchester" stand. "Demoralisiert, ja."
Er fühlt die Abneigung und den Unwillen zur Zusammenarbeit. Während der Pausen sieht er, wie das Orchester buchstäblich in Fraktionen und Splittergruppen auseinanderfällt, und ihm wird klar, dass die Gruppen einander mit Misstrauen begegnen. "Gleich während der ersten Probe sah ich, dass das Kollektiv aus verschiedenen Grüppchen bestand. Ich sah Ansammlungen von Kollegen aus den alten Orchestern. Die Musiker beschäftigten sich damit, wer neben wem sitzen sollte, wer und wer nicht mit wem spielen sollte u.s.w. Sehr kompliziert."

Ein anderes dauerhaftes Problem ist die Einteilung der Proben. Haenchen ist de facto der Chefdirigent von drei festen Orchestern, dem Sinfonieorchester, dem Kammerorchester, der schwer belasteten Opernformation, und anderen Orchestern, die in der Oper spielen. Die Produktionen der Niederländischen Oper, die viel Arbeit mit sich bringen, und die vielen Konzerte in und außerhalb Amsterdams belasten den Terminkalender schwer. Alle Parteien benötigen Aufmerksamkeit, aber Haenchen ist nicht in der Lage, allen gleichzeitig gerecht zu werden, obwohl das notwendig wäre. Sogar jetzt, zehn Jahre später, muss er alles geben, um das Gleichgewicht in dieser Dreierfunktion zu halten. "Wenn ich in einer Saison mehr mit dem Kammerorchester arbeite, bekomme ich mit dem Sinfonieorchester Probleme. Da wird dann gesagt, wir sehen unseren Chefdirigenten so gut wie nie. Objektiv gesehen stimmt das so nicht, wenn ich es mit dem vergleiche, was ein durchschnittlicher Chefdirigent heutzutage tut. Ich habe Jahre gehabt, in denen ich das Sinfonieorchester mehr als 60 Mal dirigiert habe. Das war ganz einfach notwendig. Ich probiere, soviel wie möglich abzuwechseln, aber es bleibt schwierig."

Sein Verständnis für seinen Vorgänger de Waart behält er für sich. Aber als er 8 Jahre später in einem Interview mit Kaspar Jansen vom *NRC-Handelsblad* auf dieses Thema zurückkommt, wird deutlich, wie hoch die Not gewesen sein muss. Unverhüllt gibt er zu, wie ihm 1986 die Anforderungen seiner neuen

Funktion bevorgestanden haben. "Ich verstand Edo de Waart sehr gut. In künstlerischer Hinsicht war es nicht die richtige Art und Weise ein Orchester aufzubauen, und darum dauerte es viel länger, Leistungen auf einem bestimmten Niveau zu erreichen. Ich dachte damals, dass ich nach Ende meines 3-Jahres-Vertrages wieder weg sein würde. Ich musste 45 Musikern kündigen, von denen jeder etwa 10 Freunde im Orchester hatte, und ich erwartete Streit mit dem ganzen Orchester. Aber anscheinend gab es doch Verständnis für die Entscheidungen, die ich treffen musste. Das Orchester selbst hat immer wieder um die Verlängerung meines Vertrages gebeten."

Von Anfang an erkennt Haenchen, dass das 'Zusammenfügen von Feuer und Wasser' seine erste Aufgabe ist. Seine Analyse dieser Situation bestärkt ihn in der Überzeugung, dass die Verwirklichung von drei elementaren Zielen die Priorität haben muss: Das Schaffen von Einheit, das Verbessern der Qualität und das Erhöhen der Motivation. Er gibt sich selbst 5 Jahre, um 'ein vernünftiges Orchester daraus zu machen'.
Dass das ziemlich langweilig klingt oder dass Außenstehende einen unverbindlichen Eindruck bekommen, interessiert ihn nicht. Er findet sich damit ab, dass große Projekte vorläufig nicht zustande kommen werden. "In den ersten Jahren war es für mich manchmal schwierig, wenn die Kritiker schrieben, dass alles schön und gut war, was ich machte, aber das war auch alles. Ich wurde immer wie jemand dargestellt, der besser Oper dirigierte als sinfonisches Repertoire, obwohl man in Berlin komischerweise genau das Gegenteil behauptete. Es ist nun nicht so, dass ich mich dadurch in Berlin mehr zu Hause fühle, aber mir wurde klar, dass ich hier in Amsterdam Basisarbeit verrichtete und etwas aufbaute. Ich wusste, was ich tun musste; von unten nach oben arbeiten. Andersherum ist das nicht möglich. Das fängt schon bei ganz einfachen Dingen an und erfordert viel Geduld."

Das tut es bestimmt. Für die inspirierenden künstlerischen Pläne und die musikalischen Einfälle, die seine strengsten Kritiker von ihm erwarten, muss zuerst einmal das Fundament gelegt werden. Taktische Fehler kann er sich nicht erlauben.

Denn: "Es gab keine Uniformität. Ich musste sehr verschiedenen Spielkulturen Rechnung tragen. Die musikalischen Gewohnheiten von Orchestern unterscheiden sich grundsätzlich von einander.

Die Geschwindigkeit der Bogenführung, das Vibrato, das sind Dinge, die jedes Orchester anders gewöhnt ist."

Genau wie de Waart machen die Niveauunterschiede zwischen Gruppen und einzelnen Musikern Haenchen große Sorgen: "Ich sage nicht, dass das eine Orchester ausschließlich gute und das andere ausschließlich schlechte Musiker hervorgebracht hatte, aber das Niveau war sehr wechselnd, auch innerhalb der Orchester. Das hat übrigens auch viel mit der Mentalität und der Spielart zu tun, die in einem Orchester herrscht."

Bei der Niederländischen Philharmonie scheint die Mentalität weit entfernt von der seinen zu sein. "Die Amsterdamer Philharmonie war ein etwas wildes Orchester. Es herrschte eine Atmosphäre von Geselligkeit. Musik war etwas Schönes, worüber man nicht zu lange nachdenken sollte. Das Utrechter Sinfonieorchester war zurückhaltend. Ein vorsichtiges Orchester, vornehmer und formeller.
"Das Kammerorchester war technisch sicher das beste Orchester. Aber die Spielkultur war wenig körperlich betont, sehr vorsichtig. Der größte Teil wollte absolut nicht in einem großen Orchesterverband spielen. Einige der besten Musiker verließen das Orchester wegen der Fusion".

Aus politischen und musikalischen Erwägungen beschließt Haenchen, den empfindlichen Klangkörper intakt zu halten. "Weil ich nicht die Möglichkeit hatte, Ersatz von 'draußen' heranzuziehen, musste ich im Hause Menschen suchen, die gerne im Kammerorchester spielen wollten. Denn ich wollte die Gruppe so nah wie möglich beieinander halten, als ein Ensemble. Es schien mir eine schlechte Idee, mit zwei Orchestern beim Nullpunkt anzufangen, und das Spielen in einem Kammerorchester ist nun einmal eine Spezialität. Also haben wir das Kammerorchester bestehen lassen."

Die Geschichte hat ihm Recht gegeben, findet er. "Ich denke, dass es die beste Lösung gewesen ist. Das Vertrauen auf die eigene Qualität hat beim Kammerorchester enorm zugenommen. Manchmal fehlt immer noch ein bisschen Ausstrahlung, auch wenn eigentlich sehr gut gespielt wird. Dann lasse ich das Orchester stehend spielen. Das gibt den Musikern ein "solistisches" Gefühl, das so effektiv ist, weil die Musiker dann weniger das Gefühl

haben, dass die Leistungen nur von einem Mann abhängen - dem Konzertmeister."

Haenchen in Amsterdam, Foto Kors van Bennekom

Die künstlerische Planung der Niederländischen Philharmonie scheint zu Anfang wenig profiliert zu sein. An dem Kanon der bekannten Meisterwerke wird kaum gerüttelt. Haenchen ist auch nicht taub für die Forderung nach einem Zusammenhang innerhalb der Programme, weigert sich aber, die in den Niederlanden so geliebten Kombinationen von bekanntem und unbekanntem, altem und neuem Repertoire zu spielen. "Von Anfang an", sagt er, "hatte ich klare Vorstellungen, um bestimmte programmatische Ideen zu verwirklichen. Aber ich habe trotzdem hauptsächlich auf den musikalischen und technischen Schwierigkeitsgrad geachtet." Aus dieser Überlegung heraus probiert er, das Nützliche mit dem

Angenehmen zu vereinigen. "Mendelssohns *Italienische Sinfonie* ist ein perfektes Training fürs Spiccato-Spiel. Wenn ich die Intonation der Bläser verbessern will, dann muss ich zu Mahler. Das Kriterium hat bei der Wahl der Sinfonien von Mahler und Bruckner auch eine Rolle gespielt. Es wäre unvernünftig gewesen, mit Mahlers *9. Sinfonie* zu beginnen.
"Andererseits habe ich mit dem Kammerorchester immer mehr Barockmusik gemacht, weil ich denke, dass ein Kammerorchester mit modernen Instrumenten nicht nur Barockmusik spielen kann, sondern auch muss, genauso wie ich es mit meinem eigenen Orchester in Berlin mache. Ich habe zwar gemerkt, dass man hier in den Niederlanden - mehr als in Deutschland - einem breiten Repertoire-Angebot skeptischer gegenübersteht, und zwar vor allem, wenn es um Barockmusik geht, aber ich finde es notwendig, dass Orchester verschiedene Stilrichtungen beherrschen. Das ist gut für die Flexibilität.

Die Niederländische Philharmonie entwickelt sich unter Haenchens Leitung zu einem Repertoire-Orchester, das besonderen Nachdruck auf klassisches und (früh)romantisches Repertoire legt. Bruckner, Mahler und Strauss werden in den ersten Jahren nur vereinzelt zu Gehör gebracht. Der Anteil an (niederländischer) zeitgenössischer Musik nimmt von 1986 bis 1996 langsam zu, ohne die programmatischen Ideen anzugreifen. Der harte Kern der Avantgarde-Komponisten der Nachkriegszeit - Boulez, Stockhausen, Ligeti, Messiaen en Berio - kommen kaum vor; nicht, weil Haenchen ihre Bedeutung nicht erkennt, sondern weil sie nicht in seine Pläne passen. Gastdirigenten füllen die restlichen Lücken im Angebot.
Hinterher kann man sagen, dassHaenchens Wahl, wie unverbindlich sie in erster Hinsicht auch erschien, dem künstlerischen Gesicht der Niederländischen Philharmonie geholfen hat. Er hat gut daran getan, dass er das Sinfonieorchester als solches hat bestehen lassen. Als Ausgangsbasis der westlichen sinfonischen Traditionen von Haydn bis Berg bekommt das NedPhO ein traditionelles, aber eigenes Gesicht, welches sich in positivem Sinne von anderen niederländischen Orchestern unterscheidet, die sich als Unentschlossene oder Grenzen - Verlegende versuchen.
Von kritischen Bemerkungen über die Bandbreite des Musikangebotes fühlt Haenchen sich nicht angesprochen. Er

empfindet es allerdings wirklich als störend, dass er bei der Gestaltung der Programmierung von Dritten abhängig ist. "Die Planung bei der Niederländischen Philharmonie bleibt schwierig. Die Menge der Parameter, mit denen man rechnen muss, behindert manchmal die künstlerischen Möglichkeiten. Bevor wir unser Programm festlegen können, müssen wir wissen, was die Niederländische Oper mit uns vorhat. Und mit den Daten hängen natürlich wieder Probenzeiten und die Vorschriften der Gewerkschaften zusammen. Wenn es um Proben im großen Saal des Concertgebouws geht, müssen wir akzeptieren, dass die Concertgebouw N.V. und das Königliche Concertgebouw-Orchester die erste Wahl haben. Dadurch muss ich manchmal sagen: das Stück kann ich leider nicht machen. Oder ich muss extra Musiker hinzuziehen. In unser ersten Produktion von *Die Frau ohne Schatten* saßen, glaube ich, 40 Aushilfen im Orchester. Das störte mich doch sehr."

Auf dem Programm des Orchesters in der Spielzeit 1986-1987 stehen die *3. Sinfonie* von Mendelssohn, die *1. Sinfonie* von Brahms, Haydns *Sinfonie Nr. 95*, viel Mozart und hier und da etwas von Schubert. Zum ersten Mal dirigiert Haenchen in Amsterdam die *Johannes-Passion*. Die Wahl ist nicht überraschend, aber trotz des bekannten Repertoires stellen Haenchens Konzerte durch ihre Länge und den Arbeitsaufwand oft hohe Anforderungen an die technischen und musikalischen Möglichkeiten der Musiker. Und gerade das will er erreichen. In der darauf folgenden Saison setzt sich, unterbrochen von einem Skrjabin-Programm, mit Schumanns *4. Sinfonie* und wiederum Brahms und Haydn diese Tendenz fort. Mahlers *5. Sinfonie* ist ein Vorbote für die Verschiebung in die spätromantische Periode, die nach 1988 in Form von Bruckner- und Mahler-Zyklen mit erhöhter Energie in Angriff genommen wird. Das Kammerorchester wird seine Arbeitsaufgaben später auf die Barockzeit verlegen, richtet sich aber in dieser Periode noch hauptsächlich auf Werke der Frühklassik und der Klassik. In den Spielzeiten 1987-1988 und 1988-1989 entfacht er ein wahres Mozartfestival mit Aufführungen von Konzertarien, Klavierkonzerten, den letzten Sinfonien, dem *Klarinettenkonzert* und der *Maurerischen Trauermusik*. Eine erstaunliche Ausnahme der Regel formt die Aufführung von Ligetis *Ramifications* im März 1988, aber Haenchen verantwortet seine Wahl mit plausiblen Argumenten: die Musiker können hiervon sehr viel

lernen. "So ein Stück, in dem zwei Orchestergruppen sich in einem Viertelton unterscheiden, ist für jeden Musiker ein Training zur Selbständigkeit. Es funktioniert nur, wenn die Intonation der Spieler beider Gruppen perfekt aufeinander abgestimmt ist."
Das Gleiche gilt selbstverständlich auch für Haydn und Mozart. Sie sind Eckstein des Repertoires, und das Fundament, auf dem ein Musiktempel gebaut ist, findet Haenchen. "Natürlich habe ich mit viel klassischem Repertoire begonnen. Ich meine das nicht negativ, aber die Struktur des Sinfonieorchesters, die Aufstellung, die Klangproportionen sind im klassischen Orchesterrepertoire verwurzelt und nicht in den Werken von Kagel und Stockhausen. Es ist am besten, Haydn, Mozart und Beethoven zu spielen, um die Struktur so gut wie möglich funktionieren zu lassen. In spätromantischen Werken kann viel mehr überspielt werden als in einer Sinfonie von Mozart, in der jede technische Schwäche sofort ans Licht kommt.
"Ich verallgemeinere vielleicht etwas, aber einer der Gründe, warum Orchester gerne Bruckner, Mahler und Strauss spielen, ist, dass jeder gut beschäftigt ist. Auch wenn Intonation und Technik nicht optimal sind, ist das Resultat immer effektvoll. Bei Mozart zählt jede Note. Mit Farben und Effekten kommt man da nicht weit. Für den Musiker ist das eine nützliche Erfahrung. Das Bewusstsein seiner eigenen Funktion im Orchester wird über die Klassik viel schneller aktiviert. Und letztendlich basiert jede Musik nach dieser Zeit auf dem Vokabular der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts."

Der Aufbau

Der Vollständigkeit halber muss ich diese Geschichte einen Augenblick für eine persönliche Bemerkung unterbrechen. Während Haenchen in Konzertsaal und Oper mit wachsendem Erfolg arbeitet, um aus nichts etwas zu machen, bin ich Musikkritiker bei *De Telegraaf* und werde von meinem Arbeitgeber wie ein "Haenchen-watcher " auf die Niederländische Philharmonie losgelassen. Das ist keine Strafe. Über die Leistungen der Niederländischen Philharmonie und ihres Chefdirigenten berichte ich wechselnd, aber mit wachsender Begeisterung, die besonders in der Spielzeit 1988-1989 von dem stark gestiegenen Niveau der Musiker angefeuert wurde.

Die Meinungen über Haenchen bleiben geteilt, aber sicher in den Anfangsjahren finden viele, dass der Dirigent auf dem Gebiet der Oper besser als im Konzertsaal ist. Dieses Urteil muss nuanciert werden. Richtig ist, dass Haenchen in seinen Konzertprogrammen von dem Arsenal an theatralischen Ausdrucksmöglichkeiten sparsamer Gebrauch macht als im Orchestergraben des Muziektheaters[1]. Als Folge davon werden seine frühen Beiträge in den Abonnement-Serien des NedPhO manchmal von einer Neigung, den Takt zu schlagen und einem deutlich aus der Not geborenen Hang zu Zucht und Ordnung gekennzeichnet. Später wird die Kluft zwischen seiner Vorgehensweise bei Oper und Sinfonie zu einem graduellen Unterschied. Was ihm dann noch an scheinbarer Angst vor dem Instrumentalen bleibt, sieht Haenchen in direktem Zusammenhang mit seiner bewussten Wahl zur strengen Trennung beider Disziplinen. "Konzertmusik", erklärt Haenchen in einem Interview, "ist absoluter, mit strengen, formellen Formen".
Nicht alle Kritiker sind so von der scheinbar doktrinären Zweigleisigkeit eingenommen. Wo der Theatermann meistens mit Respekt behandelt wird, stößt der Konzertdirigent manchmal auf laues Wohlwollen - während die Rezensenten in Berlin zu Haenchens Überraschung genau das Gegenteil behaupten. Ja, seine Liebe zur Gesangskunst ist historisch und biographisch eine Tatsache, aber so eine gespaltene Persönlichkeit ist er auch wieder nicht. "Ich glaube nicht daran", sagt er überlegend; "Ich denke, dass man einen Operndirigenten im Konzertsaal erkennen kann, und dass man hören kann, ob ein Sinfonieorchester auch Opernrepertoire spielt. Man hört es zum Beispiel bei dem Aufbau der Accelerandi und Ritardandi; meistens verlaufen solche Übergänge flüssiger als bei einem normalen Sinfonieorchester. Außerdem ist die Art und Weise, wie Operndirigenten mit dem Orchester umgehen, durchgehend viel flexibler."

Er sagt es selbst; die technisch-musikalische Basis der Niederländischen Philharmonie wird im Muziektheater gelegt. Denn Haenchen ist sich darüber im Klaren, dass, was für junge Dirigenten gilt, auch auf im Aufbau befindende Orchester zutrifft: Es gibt keine bessere Schule als die Oper. Für die Produktionen von Mussorgskis *Boris Godunow* (Januar 1987),

[1] Der Name des Opernhauses in Amsterdam ist: Het Muziektheater

Herzog Blaubarts Burg von Bartok (September 1988), Glucks *Orpheus* (Januar 1990) und die phänomenale *Salome* von Strauss wird am Waterlooplein so lange und intensiv probiert, dass das Orchester, was Klangfarbe, Schlagfertigkeit und Rhythmus angeht, in jeder Spielzeit deutlich hörbare Fortschritte macht. Für die Proben werden durchschnittlich 2 Monate reserviert, nach denen die weisen Bemerkungen des Dirigenten in den langen Vorstellungsserien in die Praxis umgesetzt werden können.
"Der größte Vorteil dieser Arbeitsweise", sagt Haenchen, "ist nicht so sehr, dass wir mehr Zeit für die Proben haben, denn das liegt bei einem Sinfonieorchester auch teilweise in meinem Ermessen, sondern, dass es während der Vorstellungsreihe viel mehr Möglichkeiten gibt, um in der Praxis an dem Stück und der Technik zu arbeiten. Das gibt sowohl dem Dirigenten als auch dem Orchester mehr Sicherheit."
Wie im Konzertsaal unterwirft der Musikdirektor der Niederländischen Oper seine Rekruten an einen sorgfältig ausgeklügelten Lehrplan. "Gerade in der Oper war ein gut aufgebautes Repertoire notwendig. Über *Wozzeck* von Alban Berg habe ich in den ersten Tagen nicht einmal nachgedacht. Andererseits konnte ich mit *Herzog Blaubarts Burg* von Bartok einen wichtigen Schritt in die Richtung machen. *Lohengrin* von Wagner konnte wegen der hohen Anforderungen an die Streicher ebenso wenig in Betracht gezogen werden, aber *Parsifal* lag 1990 für das Orchester in seiner derzeitigen Form im Bereich des Möglichen. Das war natürlich so geplant."
Innerhalb weniger Jahre entwickelt sich ein solider Ensembleklang, der über dem durchschnittlichen Niveau liegt. Nicht alle Schwächen verschwinden, aber die Reihen schließen sich. Das Orchester wird zu einer Einheit.

Obwohl das Concertgebouworchester vielen Kritikern bei der Beurteilung von Haenchens Leistungen als Maßstab dient, wird die Sinnlosigkeit dieses Vergleiches langsam deutlich. Relevant ist in diesem Zusammenhang nur, dass, als das Concertgebouworchester Haenchen 1987 die Gelegenheit bot, zu zeigen, was er als Operndirigent unter optimalen musikalischen Bedingungen vermag, uns zu einer interessanten Gewissensfrage bringt: Wem ist es zu danken, dass die umstrittene Produktion von Wagners *Tristan und Isolde* im Muziektheater ein so großer musikalischer Erfolg wurde?

Richtig. Und was Haenchen beim Concertgebouworchester kann, das kann er im eigenen Haus auch. In dem Maße, wie die Niederländische Philharmonie adäquater auf Haenchens Instruktionen reagiert, verliert der hörbare Unterschied zu dem Concertgebouworchester mehr und mehr an Bedeutung.
Das Orchester erbringt bei der beeindruckenden Aufführung von Bruckners *3. Sinfonie*, von der auch eine CD gemacht wurde, und der Kantate *Stepan Razin* von Schostakowitsch gute bis sehr gute Leistungen. In den NedPhO-Dienststellen existiert inzwischen auch eine für die Werbung bestimmte CD mit einer technisch unvollkommenen aber wunderschön-lyrischen Aufführung der *4. Sinfonie* von Brahms, die während der offiziellen Eröffnung der Beurs van Berlage im Juni 1988 aufgenommen wurde.
Die Spielzeit wird mit einem dreiteiligen Beethovenzyklus eingeläutet, von dem die überzeugendsten Bestandteile (die *5.* und *8. Sinfonie*, ein ausgezeichnetes *4. Klavierkonzert* mit Elisabeth Leonskaja) hohe Erwartungen wecken, was Haenchens weitere Entwicklung als Beethoven-Interpret betrifft. Eine kurze Deutschlandtournee im April 1989 - mit Bruckners *3. Sinfonie* und dem *4. Klavierkonzert* von Beethoven - wird ein Erfolg. Die größten Widerstände sind überwunden.

In der betreffenden Periode begegne ich Haenchen zwei Mal. Unser erstes Gespräch über sein Berliner Kammerorchester Carl Philipp Emanuel Bach wird durch einen Übersetzungsfehler meinerseits zu einer kleinen Katastrophe, aber das zweite Gespräch, das anlässlich einer Reportage über die Proben zu Mahlers *6. Sinfonie* im Dezember 1989 stattfindet, ist sehr intensiv und fruchtbar.

Während der Pausen rede ich mit Haenchen über die vielen Facetten von Mahlers Meisterschaft; die visionäre Tragik des Finale, der einzigartige Zusammenhang zwischen dem Allegro energico und dem Scherzo ("das reizt mich", sagt er mit einem beinahe entschuldigendem Lächeln), die technischen und musikalisch-inhaltlichen Hindernisse und die Kunst des Understatement. Er reagiert abfällig, als ich ihn auf die Bemerkung von Strauss über die "überinstrumentierte" Schreibweise des Finale aufmerksam mache: "Diese Bemerkung sagt mehr über Strauss als über Mahler. Strauss hat nicht gut

zugehört. Die ersten Takte des letzten Satzes werden immer zu laut gespielt. Und dann ist das Pulver zu früh verschossen." Haenchens Antworten zeugen von einer umfassenden Bildung und einer ebenso großen Leidenschaft, die ich noch nicht von ihm kannte. Er hatte sich offensichtlich in die relevante Fachliteratur vertieft; Theodor Adorno, Constantin Floros und Arnold Schönberg nannte er wie alte Bekannte. Haenchen formt eine Ausnahme der Regel, dass Musiker sich lieber die Hand abhacken als über das Wie und Warum ihrer Interpretationen zu reden. Mit Haenchen kann man im Prinzip über alles sprechen, es sei denn, ihm fehlen die Worte - denn das passiert ihm manchmal. Er ist ein Mann, der unter allen Umständen seine Taten verantworten möchte und der sein Bedürfnis, Übersicht, Kontrolle und Prüfung seiner erworbenen musikalischen Kenntnis zu behalten, wie eine Lebensbedingung hegt. "Ich studiere eine Partitur Stimme für Stimme. Ich finde, dass ich die Musik im Prinzip auswendig aufschreiben können muss. Ich lerne die Musik sozusagen mehr inwendig als auswendig. "Nichts wird dem Zufall überlassen; sogar die Striche für die Streicher stammen von seiner Hand.

Das ist sein gutes Recht, und er missbraucht es nicht. In der Beurs van Berlage arbeitet er hilfreich und mit unmenschlicher Geduld viele Proben ab. Haenchen gehört zu dem seltenen Schlag Dirigenten, der mit Arnold Schönbergs Worten nach der neunten Probe immer noch genug Gesprächsstoff für die zehnte hat. Er kann noch darüber lachen. "Ich fühle mich wie eine Lokomotive". Holz, Blech und Streicher werden in separaten Proben behandelt, eine alte Gewohnheit, an der ihm sehr viel liegt. Aus Erfahrung weiß er, dass er durch die Investierung, die jetzt bei der musikalischen Detailarbeit viel Energie fordert, auf lange Sicht viel Arbeit spart. Indirekt stimuliert seine Arbeitsweise auch die Selbständigkeit der Musiker. Ihre Kenntnis der technischen und stilistischen Aspekte von Haenchens musikalischen Auffassungen ist gut für die Effizienz ihrer Zusammenarbeit.

"Ich habe immer Gruppenproben gemacht, das ist für jedes Orchester nützlich. Auch Top-Orchester würden gut daran tun. Es ist normal, während der Gruppenproben über Dinge zu sprechen, für die in einer Orchesterprobe keine Zeit ist. Es geht mir dabei hauptsächlich um technische Details, um das Arbeiten an kleinen

Dingen, die letztendlich unglaublich viel bewirken. Wenn man bestimmte Aspekte von einem Stück sehr sorgfältig erarbeitet, gehen andere auf einmal wie von selbst. Es entsteht eine Leitlinie, die jedem Halt gibt. Ein Brahms-Horn hat eine andere Funktion als ein Beethoven-Horn. Wenn man das einmal gut durchnimmt, dann geht plötzlich sehr viel von selbst. Dazu kommt der Vorteil, dass, nachdem die Musiker mit dieser Vorgehensweise vertraut sind, sie selbstständig Probleme lösen können. Es passiert, dass Holzbläser jetzt auf eigene Initiative zusammenkommen, um etwas durchzuarbeiten. Dafür brauchen sie mich nicht mehr, denn sie wissen, was ich will."

Haenchen, 1997, Foto Marco Borggreve

An die Konzerte mit Mahlers *6. Sinfonie* erinnere ich mich sehr gut. Sie zeigten mir eine andere, spirituellere Niederländische Philharmonie als ich sie in den Jahren zuvor kennen gelernt hatte, und sie zwangen mich, meine Meinung über den Dirigenten Haenchen zu ändern. Der Ehrlichkeit halber muss ich gestehen, dass ich bis dahin auch vor allem den integeren Fachmann in Haenchen gesehen hatte, dem vielleicht der Fanatismus und die Dämonie fehlten, der aber sein Wissen in Raffinesse umwandelte. Aber die *6.* war der Durchbruch einer musikalischen Persönlichkeit mit ausgesprochen mehr Flair als ich erwartet hätte. Der Interpret Haenchen feierte seinen ersten Sieg über den eminenten Orchesterpädagogen. Seine Interpretation war nicht so sehr spektakulär als vielmehr suchend, aber das Orchester gab ihm die Gelegenheit zu zeigen, was er kann. Mahlers *6.* war eine schöne Probe seiner musikalischen Phantasie.

"Es hat 5 Jahr gedauert, bis es sich um Dirigenten und Orchester beruhigt hatte und man sich am gegenseitigen Vertrauen erfreuen konnte. Sowohl beim Kammerorchester, als auch beim Sinfonieorchester merkte ich nach ungefähr 5 Jahren, dass das Dirigieren des NedPhO mir als Musiker direkt Befriedigung gab. Dieser Wendepunkt fällt ungefähr mit dem Moment zusammen, in dem die Musiker selbstständiger und aktiver wurden. Aber am Anfang ging das noch mit großer Vorsicht, so als ob sie sagten: Müssen wir uns das nicht noch einmal ansehen?"

Diese Zeiten sind vorbei. Im *NRC-Handelsblad* sagt Haenchen 1994:" Ich habe gesagt, dass es 5 Jahre dauern würde, um ein vernünftiges Orchester daraus zu machen. Ich denke, dass ich es geschafft habe, aber es ist besser gegangen als ich es damals für möglich gehalten hätte. Das Orchester hat sich aber in seiner Zusammenstellung auch sehr verändert. Die Qualität, die wir jetzt erreicht haben, müssen wir festhalten und weiter ausbauen. Ich bin niemals zufrieden, das weiß das Orchester. Das ist einer der Gründe, weshalb ich trotz der Angebote, die finanziell viel interessanter wären, noch hier bin. Ich will hier etwas hinterlassen, das so gut wie möglich ist."

Er hat den Streit gewonnen. Als Operndirigent steht er bei Publikum und Presse hoch angeschrieben. Seine Strauss - und Wagnerproduktionen bei der Niederländischen Oper bringen ihm

internationale Anerkennung. Die Aufführung von Bergs *Wozzeck* (1994) würde auch in Wien, Salzburg, London oder Brüssel umjubelt werden. Er wird nicht länger von dem Stigma, ein gründlicher Kapellmeister zu sein, das in seiner ersten Periode so an ihm haftete, geplagt. In der Spielzeit 1995/1996 erntet er lobende Kritiken zu seinen Aufführungen der *3. Sinfonie* von Brahms und der *9. Sinfonie* von Mahler. Auch der Sinfoniker bekommt seinen Lohn nach der Arbeit. 1998/1999 krönt Haenchen seine Arbeit mit einer integralen Aufführung von Wagners *Der Ring des Nibelungen*.

Sein Selbstvertrauen wird geknickt, als er im Januar 1996 über einen Zeitungsartikel in *Het Parool* erfahren muss, dass die Niederländische Oper seine Dienste als Chefdirigent ab 1999 nicht länger in Anspruch nehmen will. Diese Information stammt aus dem Perspektivplan 1997-2000 des Amsterdamer Opernhauses. Darin steht, dass "die Periode der Chefdirigentschaft von Hartmut Haenchen" bis 1999 dauert und dass der Dirigent danach "als wichtigster Gastdirigent" mit uns, der Niederländischen Oper, weiterarbeiten wird. In der Zeitung wird diese Neuigkeit, die im Perspektivplan ohne weitere Erklärung wie eine vollendete Tatsache präsentiert wird, bekannt gegeben. Aber der Bericht macht einen merkwürdigen Eindruck. Ihm ist keine offizielle Ankündigung von Seiten des Arbeitgebers vorangegangen, es wurde kein Grund genannt, kein Text und keine Erklärung, gar nichts.

Haenchen schweigt. Als ich ihn ein paar Tage nach Erscheinen des Berichtes für ein Gespräch über das Dirigentenfach in seinem Haus in Amsterdam besuche, ist er höflich und liebenswürdig wie immer. Fragen nach den Gründen für seinen Weggang beantwortet er mit einer ebenso kryptischen wie heiteren Formulierung: "Ich kann die Frage nicht beantworten. Mit mir ist darüber nie konkret gesprochen worden. Um Heine und Schumann zu paraphrasieren:' Ich spreche nicht auch wenn das Herz mir bricht. '"
In einer telefonischen Reaktion bestätigt Truze Lodder, Direktorin der Niederländischen Oper, dass über Haenchens Zukunft bei der Oper noch nichts definitiv ist. Es wurde, sagt sie, zwar mit Haenchen über mögliche Formen der Zusammenarbeit gesprochen, aber es steht nichts schwarz auf weiß. Man fragt sich, warum das in dem Perspektivplan dann doch suggeriert

wird. "In unserem Konzept stehen Pläne", sagt Truze Lodder, und Pläne sind Pläne, aber aus ihren Worten wird deutlich wie die Zusammenhänge sind. "Wenn man sieht, wie wir uns nach 1999 auf eine andere künstlerische Ebene begeben wollen (vom deutschen Repertoire zum italienischen Belcanto von Donizetti und Bellini, BvP), wird man verstehen, dass die Haenchen-Ära mit der Produktion des *Ringes* 1999 ihren Höhepunkt erreicht hat."

Diskussion beendet. - Oder eröffnet, das wird sich noch zeigen[2]. Aber schnell, wenn das möglich ist. Für normale Sterbliche scheinen 1999 noch Lichtjahre entfernt, für die internationale Musikindustrie ist es aber schon übermorgen. Durch die engen Bande zwischen der Niederländischen Oper und der Niederländischen Philharmonie entstehen durch Haenchens Weggang akute organisatorische Probleme. Wenn die Oper ihre Belcanto-Pläne von einem Chefdirigenten realisieren lässt - wobei es die Frage ist, ob sich ein Chefdirigent zu einem solchen Auftrag überreden lässt[3] - und Haenchen als Gastdirigent bei der Oper bleibt, ist ein modus vivendi noch denkbar. Aber wenn Haenchen sein Orchester nach 1999 nicht fallen lässt und die Niederländische Oper unverhofft einen neuen Chefdirigenten wählt, wird die Niederländische Philharmonie zu einem Schiff mit zwei Kapitänen. Für den so schon schwer belasteten Apparat würde das eine extra Belastung bedeuten. Selbst eine optimale persönliche Beziehung zwischen den beiden Leitern wäre keine Lösung für die unvermeidlichen Spannungen, die eine zweiköpfige Leitung immer mit sich bringt.
Was tun? Der Protagonist weiß es nicht. Das NedPhO will seinen Chef auf keinen Fall verlieren, und auch Haenchen sieht seine Aufgabe noch lange nicht als beendet an, aber der Vorfall im Januar 1996 hat ihn kurze Zeit ernsthaft an seinen Zukunftsmöglichkeiten in Amsterdam zweifeln lassen. Nun denkt er nach. "Vor allem darüber, wie die Zusammenarbeit mit der

---

[2] Dass der Autor mit dieser Bemerkung Weitsicht zeigte, beweist die Tatsache, dass Hartmut Haenchen zwar 1999 nach dem umjubelten „Ring“ die Chefposition an der Niederländischen Oper aufgab, doch dass sein Nachfolger Edo de Waart seinen Vertrag vorzeitig wieder aufgab, während Haenchen nicht nur Erster Gastdirigent der Niederländischen Oper blieb, sondern auch die zweite Produktion des „Ring“ (2004-2005) angetragen bekam.
[3] Es zeigte sich, dass weder Edo de Waart noch Ingo Metzmacher, der ab 2005 den Stab von Hartmut Haenchen übernehmen wird, dieses Repertoire bedienen wollten.

Niederländischen Philharmonie nach meinem Weggang bei der Oper fortgesetzt werden soll. Ich bin noch zu keinem Ergebnis gekommen. Das Orchester ist jetzt so gut, dass ich keine Angst mehr vor einer *Elektra* von Strauss zu haben brauche. *Der Ring der Nibelungen* ist kein Problem mehr. Ich denke, dass wir bei der Reprise von *Die Frau ohne Schatten* 1996 das Maximum erreicht haben. Das Orchester kennt diesen Stil jetzt viel besser als noch vor einigen Jahren, und die dynamischen Möglichkeiten des Apparates haben sich sehr verbessert. Und trotzdem denke ich, dass ich immer noch sagen kann, das Orchester braucht mich."

Aber wie?

"Ich habe beim Orchester in den letzten 10 Jahren ein Repertoire aufgebaut, auf das man zurückgreifen kann. Wenn man sich meine Programme anschaut, sieht man, dass es kaum Wiederholungen gegeben hat. Wir können natürlich über bestimmte Akzente sprechen, aber es gibt ein bestimmtes Standardrepertoire; das gilt auch für die Oper. Wenn der Mahler- und der Brucknerzyklus beendet sind, werde ich die Sinfonien sicher nicht zur Seite legen. Es ist wichtig für das Orchester, so etwas ein paar Mal im Jahr zu spielen.

Aber ich denke, dass wir uns mehr auf den Inhalt konzentrieren müssen. Wir sind in einer Phase angekommen, in der alles, was wir erarbeitet haben, erneut besehen werden muss. Wir müssen einen Schritt weiter gehen, und das bedeutet in erster Linie, dass wir uns nicht mehr an technischen Problemen festbeißen müssen, sondern, dass wir sagen: technisch ist es möglich, und jetzt konzentrieren wir uns auf die Interpretation. Ich denke, dass darin meine Aufgabe besteht."

2 Der Dirigent und sein Fach

Kompetenz und Konkurrenz

"Was ist Erfolg? Ich habe nicht getan, was andere getan hätten, nämlich auf Effekt zu bauen, um schnelle Resultate zu verbuchen. Ich habe allerdings begriffen, dass ich sehr gut über die Beziehung zwischen Idee und Ausführung nachdenken muss." - Hartmut Haenchen

Vielleicht zum Überfluss: Hartmut Haenchen wurde 1943 in Dresden geboren, sang als Junge im berühmten Dresdner Kreuzchor, studierte zwischen 1960 und 1966 Gesang, Gesangspädagogik und Dirigieren und legte in der ehemaligen DDR die Basis für eine eher altmodische Dirigentenlaufbahn ohne verfrühte Schritte und unüberlegte Entscheidungen. Wie bei allen Investitionen, ob Zeit oder Geld, muss auch in diesem Fach hart gearbeitet werden, bevor man die Früchte genießen kann. Mit dieser Weisheit im Hinterkopf hat Haenchen die ihm zugewiesene Karriereleiter eher in Sprüngen als Schritt für Schritt bestiegen und kam erst nach einer langen Vorbereitungsperiode beinah unbemerkt zur vollen Entfaltung.

In der Zwischenzeit war er - "durchschnittlich drei oder viermal im Monat" - als Liedersänger und Oratoriumsolist aktiv. "Ich sang einfach das Repertoire, die großen Liederzyklen von Schubert und Schumann, Oratorien von Bach bis zur Romantik. Und Weltpremieren neuer Stücke. Ein bisschen experimentell, mit Schlagzeug und Ähnlichem - das fand ich damals sehr interessant. Aber irgendwann hatte ich keine Zeit mehr dafür. Ich war mit meinen Leistungen unzufrieden. Und ich merkte, dass sich die körperliche Anstrengung des Dirigierens auf meine Stimme auswirkte. Erst das Requiem von Verdi zu dirigieren und am nächsten Abend einen Liederabend singen, das ging nicht gut."

Als beginnender Chor - und Orchesterdirigent bei der Robert-Franz-Singakademie und - als erst 23-jähriger - der Philharmonie in Halle, folgte Haenchen Ende der 60er Jahre langsam der Spur zurück in seine Heimatstadt, wo er 1971 den ersten Preis des Carl Maria von Weber-Wettbewerbs für Dirigieren gewann.

Zwei Jahre später sollte er, nach einem einjährigen 'Zwischenstopp' bei der Oper in Zwickau, zum Dirigenten der Dresdner Philharmonie ernannt werden.
Aber bevor sich dieser wichtige Posten anbot, beschloss Haenchen, die Lücken in seinem musikalischen Repertoire zu schließen. Das erklärt, warum in diesem frühen Stadium nicht der Sieg auf dem Wettbewerb, sondern die Episode in Zwickau so wichtig war. "Zwickau war eigentlich meine zweite Ausbildung, darum hatte ich mich auch dafür entschieden."
In Zwickau erwachte seine Liebe zur Oper. Er erlebte die Freuden und die Leiden seines Faches in vollem Umfang. Er lernte alles über das Singen und die Sänger, entwickelte organisatorische Talente und lernte die Konzeptionsoper, eine äußerst genaue Form von musikorientiertem Musiktheater in der aussterbenden Tradition des legendären deutschen Regisseurs Walter Felsenstein kennen. "Es gab da einen festen Chefregisseur, der sein Fach bei Felsenstein gelernt hatte: sehr detailliert, sehr genau im Zusammenhang von Text, Musik und dem dramaturgischen Konzept. Wenn ich sage, dass die 'Konzeptionsoper', wie man es nennt, aus der Mode gekommen ist, meine ich damit, dass Oper nicht mehr dazu benutzt wird, den Inhalt einer Partitur zu verdeutlichen. Oper ist immer mehr eine Institution geworden, in der eine neue, vor allem visuell orientierte Ästhetik den Vorrang hat. Es wird Kunst um der Kunst wegen geboten. Vielleicht bin ich da etwas altmodisch."
In Zwickau dirigierte Haenchen neben 10 Konzerten in einer Spielzeit 160 Vorstellungen von zehn Opern und Operetten. Sogar für einen so harten Arbeiter wie ihn war das eine "wahnsinnige Aufgabe", wie er später in einem Interview zugeben musste, aber auch eine nützliche. "An und für sich bedeutete Zwickau einen Schritt zurück nach der Philharmonie in Halle, die ein gutes Orchester war - kein Spitzenorchester, aber doch besser als das NedPhO am Anfang. Die Arbeitsatmosphäre in Zwickau war familiär, aber sehr konzentriert und jeder gab sein Bestes, um mit den zur Verfügung stehenden Mitteln das Optimale zu leisten. Es gab nicht viel Geld für Dekors, auf der Bühne sah es manchmal schrecklich aus, aber das Orchester war so gut besetzt, dass man das wichtigste Repertoire sehr gut spielen konnte. Es herrschte wirklich Teamgeist zwischen Sängern, Dirigent und Regisseur."

Hartmut Haenchen in Halle, 1969, Foto Werner Schönfeld

Haenchen in Halle, Haenchen und die Robert-Franz-Singakademie mit der Halleschen Philharmonie bei der Aufführung von G.F. Händels *Messias,* 1970,
Foto Werner Schönfeld

Bevor die DDR-Autoritäten ihm mit ihren Sanktionen das Arbeiten unmöglich machten, hatte Haenchen in den 70er Jahren prominente Positionen in Dresden, Schwerin und Berlin inne, denen in den 80er Jahren - außerhalb der Reichweite seiner Plagegeister - eine Vielzahl von Angeboten in Europa und Japan, Kanada und den Vereinigten Staaten folgten. Wenn die Zeit es ihm jemals erlaubt, kann er auf eine erfolgreiche Karriere zurückblicken. Er musiziert auf hohem Niveau, machte viele, zum Teil mit Preisen ausgezeichnete, Plattenaufnahmen und wurde für seine Gastspiele im Londoner Covent Garden zweimal mit dem Laurence Olivier Award geehrt, aber wie er selbst sagt: "Ich bin nicht spektakulär." Das ist nicht nur eine Charakterfrage, er bekam in seinem Vaterland auch nicht die Chance, es zu sein. Aber trotz der unangenehmen Erinnerungen an die DDR rühmt er die Entfaltungsmöglichkeiten, die das System ihm ermöglichte. Die Inspiration für dieses Lob findet er in seiner äußerst kritischen Analyse des internationalen Musikgeschäftes im Westen.

"Wenn ich mir jetzt junge Dirigenten ansehe, dann mache ich mir Sorgen um die Zukunft meines Faches. Es ist lebensgefährlich, in diesem Alter schon vor Spitzenorchestern zu stehen, wenn der Kommerz einen zwingt, sofort einen anderen Standard zu erreichen. Und das ist nicht möglich, vor allem heute, wo Orchester nicht mehr bereit sind, jungen Dirigenten zu helfen. Wenn ich junge Kollegen sehe, die jetzt schon für große Plattenfirmen Standardrepertoire aufnehmen, dann frage ich mich: was macht er in 20 Jahren? Dann ist er immer noch unter Vertrag bei der Firma, aber er kann es nicht noch einmal versuchen. Der Druck der Plattenindustrie ist enorm und ich fürchte, dass auf Dauer kein Orchester mehr Newcomer nehmen wird, es sei denn, sie bringen dicke Plattenverträge mit." - "Irgendwann hört es auf. Ich sehe das an meinem eigenen Orchester. Wenn es einmal an seinen Chefdirigenten und seine Arbeitsmethode gewöhnt ist, wird die Schwelle für Gastdirigenten automatisch höher. Früher war man beim NedPhO froh, wenn ein Gastdirigent kam, der mit 2 Proben zufrieden war und das Orchester einfach spielen ließ. Heute ist man viel kritischer."

Haenchen wird beinahe nostalgisch, wenn er über die Krisenbeständigkeit des Musiklebens in seinem Vaterland redet.

In den Opernhäusern hatte man im alten deutschen System teilweise 6 Dirigenten, die alle ihr eigenes Repertoire hatten und das jahrelang sehr gewissenhaft dirigierten. Das machten sie nicht einfach so zwischendurch; jede Produktion wurde gründlich vorbereitet. Es hatte vielleicht nicht ganz das Niveau, das wir hier gewöhnt sind, aber es gab Fachleute, die absolut in der Lage waren, einen guten *Tristan* oder *Parsifal* zu dirigieren." Vor solchen Fachleuten hat er großen Respekt. "Mein Lehrer Rudolf Neuhaus in Dresden - ich bin da als Professor sein Nachfolger geworden - hat nie internationalen Ruhm erlangt, er war einfach Dirigent an der Oper. Ein unglaublich ehrlicher Mann, auch sich selbst gegenüber. Von ihm habe ich als Mensch viel gelernt und auch als Dozent war er ungewöhnlich loyal. Er war jeden Tag da. Diese Sorte Dirigent gibt es nicht mehr. Und es ist auch nichts anderes an die Stelle getreten."

Haenchen in Halle, Foto Werner Schönfeld

Haenchen ist gründlich, und wegen dieser Gründlichkeit auch die Zielscheibe vieler gut gemeinter Vorurteile, zu denen das Cliché des deutschen Kapellmeisters immer noch Anleitung gibt. Der Begriff Qualifikation erscheint in den vielen Kritiken über Hartmut Haenchen regelmäßig. In dieser Beobachtung schlummert auch ein Kern von Wahrheit, aber wie so oft in der Geschichte wird sein Name öfter missbraucht als geheiligt. Denn das Wort Kapellmeister klingt nicht gut. Kapellmeister gelten als fähige, unsichtbare Lakaien der Muse. In der Musikindustrie, die ihren windigen Handel seit Jahr und Tag mit großen Namen treibt, sind sie niedriger angesiedelt als die Helden der großen internationalen Podien. Diese Maestros sind die großen Persönlichkeiten auf ihrem Fachgebiet, das Künstler zu Artisten macht. Der Maestro spielt sich selbst oder jemand anderen und findet so Anerkennung. Der Kapellmeister maß sich ohne diesen von Gott gegebenen Heiligenschein durchs Leben schlagen, oder er tut so als ob, aus Ehrfurcht vor der Kunst. Wenn Kapellmeister durch einen glücklichen Schicksalsschlag den Ehrentitel Maestro erringen, dann passiert das aufgrund des wachsenden Respekts vor ihren musikalischen Talenten. Sie bleiben immer sie selbst, aber können plötzlich die Früchte ihrer Überzeugung ernten, dass die Weisheit mit den Jahren kommt.
Meistens passiert das erst spät in ihrer Laufbahn, wenn nämlich das Publikum unter Anführung mehr oder weniger mächtiger Kritiker und der letztendlich doch erwachten PR-Maschinerie zum Glauben an Tradition bekehrt worden ist und entdeckt, dass die Jugend mit zurückwirkender Kraft wirklich die Zukunft gehabt hat. Wolfgang Sawallisch wurde Maestro, weil er lange durchgehalten hatte, und nachdem der Tod seine Sense gebrauchte, wollte Günter Wand auch nicht länger der letzte der Mohikaner sein, wie die Plattenfirmen ihre alten weisen Männer nennen. Wenn Maestros aussterben, erben Kapellmeister ihre Titel. Der Wertunterschied ist nicht das gleiche wie der Qualitätsunterschied: Es gibt große Maestros und schlechte Kapellmeister und umgekehrt. Der größte Unterschied zwischen den beiden Kategorien ist, dass nur alte Kapellmeister den Respekt bekommen, den sie verdienen. Junge Kapellmeister haben das Pech, das sie noch reifen müssen. Haenchen, jetzt 53 Jahre alt, musste also noch warten. Er findet das nicht schlimm. Er arbeitet im Windschatten. Das gibt ihm Zeit, und die Zeit verschafft ihm den mentalen Spielraum, um nach getaner Arbeit aus seinem Schatten herauszutreten, mit der

Geduld, die von seiner vielsagenden Definition vom Fach als "Erfahrungskunst" und mit dem Ernst, der in seiner Überraschung über die selbstbewußte Angeberei von brillanten Dirigenten wie Leonard Bernstein und Valeri Gergjev mitschwingt.
"Es gibt Dirigenten, die kaum nachdenken bei dem, was sie tun, und die es trotzdem schaffen. Bernstein und Gergjev sind in ihrer Körpersprache nicht zu vergleichen, aber beide kreieren vollkommen spontan. Das Resultat ist jedes Mal so anders, dass ich mich frage, ob es ein musikalisches Konzept gibt. Das kann sehr spannend sein, sicher. Nur - ich bin nicht so. Ich will es richtig machen. Wenn das bedeutet, dass es anders sein muss, dann mache ich es auch anders. Aber ich habe selbst erlebt, dass Partituren Gewalt angetan wurde, um die Musik spektakulär zu machen. Niemand will wiederholen, was bereits gemacht worden ist, auch wenn es gut war."

Sicher, Haenchen ist ein Kapellmeister, aber ein zweideutiger.
Auf dem Podium: deutlich Herr und Meister seiner Truppen und mit einer Dosis Fanatismus gesegnet; genauso beherrscht, wie großzügig in seiner Gestik, aber auch vor drastischen Mitteln in einer voluminösen Choreographie des Rausches nicht zurückschreckend, womit sich der Auserkorene vom unbegabten Routinier unterscheidet.
"Wenn es gelingt", erzählt er, fühlt er wie ein "phantastischer Zustand der Übereinstimmung entsteht. Das Finale von *Frau ohne Schatten* ist so ein Zustand. Wenn ich da ankomme, bin ich außer mir. Dann weiß ich beinahe nicht mehr, was ich tue. Das ist gefährlich. In so einem Moment versuche ich, mich neben mich zu stellen und mich selbst unter Kontrolle zu halten." Es gelingt ihm zu seinem Ungenügen nicht immer, diese Absicht zu verwirklichen.
Außerhalb des Podiums ist er das Gegenteil von dem Mann auf dem Podest, mehr ein Denker als ein Extrovertierter. Die Demonstration eines normalen Selbstbewusstseins wird oft torpediert von uneitlen, manchmal gnadenlosen Selbsteinsichten und Selbstkritik. "Die schönsten Momente sind für mich, wenn ich soweit bin, dass ich zu Hause ganz ruhig über meiner Partitur sitze und das Stück studiere, ohne es direkt zu hören. Dann muss ich nicht unterbrechen, ich höre alle Ideen in mir, habe alle Klangrelationen vor mir. Aber dann kommen die Proben, da kommt es darauf an; und dann träume ich davon, die Musik hindert mich am Schlafen. Das ist wahrscheinlich auch der Grund,

dass ich mich zwischendurch mit anderer Musik beschäftigen muss."
Noch so ein Grund ist die Spannung. "Vor der ersten Orchesterprobe bin ich unglaublich nervös, ich bin dann so voller Zweifel, dass es mich Überwindung kostet zu gehen, selbst wenn es ein Stück betrifft, das ich schon einmal gemacht habe. Es ist eine Art Jungfräulichkeit. Wahrscheinlich stehe ich mir dann selbst im Wege."
So sprechen die zwei Seelen in einer Brust miteinander, aber sie wissen voneinander und versuchen, die Unvereinbarkeit der Charaktere mit vorsichtigen Annäherungsversuchen zu durchbrechen und die Gegensätze in einer Symbiose von Musiziertrieb und Pflichtübung, Impuls und Reflektion, Subjektivität und Objektivität aufzuheben. An diesem Ideal arbeitet Haenchen täglich. Sein Territorium sind gleichzeitig Podium und Labor. Haenchen würde den Konzertsaal nicht betreten, wenn er nicht mit absoluter Sicherheit wüsste, dasssein musisches Panorama objektiv ist, aber selbst dann - oder gerade dann - nagen Zweifel und Zurückhaltung an seinem Selbstvertrauen.
"Von Anfang an war ich daran gewöhnt, vor einer Aufführung viele Nachforschungen anzustellen und viel über Musik und Stil nachzudenken. Aber je größer das Wissen, desto größer sind der Druck und die Angst. Als ich anfing, war ich unbefangen; jetzt sind mein Wissen und meine Erfahrung in meinem Gedächtnis, und ich werde laufend daran erinnert." Und da drückt der Schuh. Zwischen Traum und Wirklichkeit steht ein kritisches Bewusstsein und ein großes Verantwortlichkeitsgefühl, das er selbst als Not und Tugend in einem Artikel aus den 80er Jahren mit dem Titel "Zu einigen Problemen bei der Ausbildung von Dirigenten unter besonderer Berücksichtigung der Aufführungspraxis neuer Musik" ausführlich beschrieben hat.
Bevor im nächsten Abschnitt der Inhalt dieses Stückes, eine kurze Zusammenfassung von seiner Meinung vom Fach, einer bescheidenen Analyse unterworfen wird, muss hervorgehoben werden, dass es sich hier ausschließlich um Richtlinien handelt und keine Lösungen für Fragen bietet, worauf weder Wissen noch Erfahrung, sondern nur der absolute Wille eine Antwort geben können. Auch Kapellmeister müssen sich trauen.
Der Artikel zeichnet die Klippen und Abgründe der wenig glanzvollen Aufgabe, mit der sich der Dirigent belastete, und zwischen den Zeilen erklärt er, warum dieser Meister zum

Kapellmeister bestimmt war: aus Überzeugung und Selbsterhaltungstrieb. Wir wollen sehen, wie ...

Dirigieren als Beruf der Erfahrung

"Das ständig Zur-Diskussion-Stellen von Gewohnheiten und vor allem Hörgewohnheiten muss der Kern der Dirigentenausbildung werden." – Hartmut Haenchen

Es ist Januar 1996, wir sind im Muziektheater in Amsterdam und das NedPhO im Orchestergraben steht unter Leitung von Hartmut Haenchen. Die ersten Bühnenproben von Strauss' kolossalen Musikdrama *Die Frau ohne Schatten* vollziehen sich anscheinend in einer serenen Ruhe, aber alle Parteien, vor allem der Dirigent, sind sich bewusst, dass sich Komplikationen und Kalamitäten in einem so komplexen Genre wie dem Musiktheater in den ungelegensten Momenten ergeben können. Der Abstand zwischen den Musikern und der drehbaren, in Neonlicht badenden Pyramide auf der Bühne - mit Grüßen des Regisseurs Harry Kupfer - ist nur eine der vielen Gefahren. Das NedPhO hat das Werk in dieser Produktion schon vor vier Jahren aus der Taufe gehoben, und weil man damals auf ungefähr 40 Aushilfen zurückgreifen musste, sieht ein Großteil der festen Besetzung die Partitur zum ersten Mal, und sowohl für die das Stück Wiederholenden als die Debütanten ist die virtuose Schreibweise von diesem wilden Strauss ein Stück bis zur Erschöpfung.

Auch dadurch haben kleine Zwischenfälle - nicht funktionierende Technik, lärmende Bühnenvorhänge - unter dem Druck des Momentes große Folgen. Unter der stark gedämpften Akustik des problematischen Saales droht die gigantische Orchesterbesetzung, selbst die Sänger zu überstimmen, und auch auf instrumentaler Ebene müssen diverse Balance- und Klangprobleme - ganz abgesehen von logistischen Aspekten wie Probenplanung und der psychologischen Wechselwirkung zwischen den Mitwirkenden - gelöst werden. Denn auch das sind Faktoren, die den Erfolg der militärischen Operation bestimmen. Es sind unangenehme Nebensächlichkeiten, aber wenn Erfahrung nur Routine wäre, dann wäre Musik auch nur ein Zeitvertreib, und wir wären die Gläubigen, oder?

Haenchen bespielt heute hauptsächlich den Saal. Er lässt den Orchesterklang, der in den Proben davor reifen konnte, in seiner neuen Umgebung antichambrieren wie einen kostbaren Bourgogne. Der Korken bleibt noch einen Augenblick auf der Flasche. Das majestätische Geräusch erkundet den Raum mit Behutsamkeit und Reserve, und der Dirigent zeigt mehr Geduld als die Zeit ihm gönnt. Ist das Taktik?
Zum Teil. "In Werken wie diesen", sagt Haenchen hinterher, "muss man die Zeit, die man hat, so gut wie möglich nutzen. Dazu braucht man eine durchdachte Systematik. Es besteht eine Wechselwirkung zwischen der Flexibilität des Orchesters und der Flexibilität, die der Dirigent benötigt, um so adäquat wie möglich auf die Situation zu reagieren. Während einer Probe wie dieser ist es, als ob man sich gleichzeitig drei verschiedene Filme ansieht. Beim ersten sieht man, was man in dem Moment tut, indem man zuschaut, im zweiten, was man gerade getan hat, und im dritten, was man tun wird. Man muss alle drei im Auge behalten, um zu sorgen, dass die Atmosphäre nicht zerstört wird und Tempo oder Dynamik nicht aus der Balance geraten. Wenn ein Sänger plötzlich langsamer singt, aus einem szenischen oder musikalischen Grund, muss ich die Veränderung aufgreifen und die verlorene Zeit kompensieren. Wenn ich ihn korrigieren will, muss ich während der Aufführung sofort wissen, wie. Jeder unvorhergesehene Umstand hat Folgen. Das gilt im Großen wie im Kleinen - bis hin zu den Zeitdimensionen, die sich über das ganze Stück erstrecken."

"Die Vorbereitung ist nicht besser möglich", hat Haenchen mir erklärt. Das hatte ich während der Proben in der Beurs van Berlage schon begriffen. Und ich hatte auch nichts anderes erwartet. Nur ist das Wissen eine Macht mit unangenehmen Nebenwirkungen. Mit der Kenntnis der Materie wächst auch der Respekt davor, und mit dem Respekt wächst die Erkenntnis, dass man machtlos ist - bis in die höchsten Gipfel von Kupfers Bewusstseinspyramide, die selbst die archetypischen Protagonisten von Hoffmannsthals Libretto nur mit Mühe erklimmen.
Haenchen:" Ich habe den Orchestermusikern vor dieser Produktion Kassetten mitgegeben, so dass sie sich die ganze Oper anhören konnten, und ich denke, dass ich das Orchester ziemlich gut habe vorbereiten können, aber die praktischen Probleme bleiben bestehen. Sobald das Orchester von der Beurs

van Berlage ins Muziektheater umzieht, muss das bereits erreichte technische Niveau auf eine andere Art und Weise angesprochen werden. Der Sänger befindet sich bei der ersten Bühnenprobe zwischen der ersten Phase, in der er sich ganz auf die Musik konzentrieren kann, und der letzten Phase, in der sein Beitrag ein Teil des musikalischen Bühnengeschehens geworden ist.
"Es ist eine sehr gespannte Situation, anders als bei einem Konzert. Die Spannung ist logisch und auch ganz normal, aber es ist für mich von äußerster Wichtigkeit, auch den Prozess auf eine konstruktive Art und Weise in der Hand zu haben."

Der Begriff "Erfahrungskunst" an sich ist paradox. Künstler wird man nicht, man ist es. Wie man wird, was man ist, ist die zweite Frage. Bei der Entwicklung der kreativen Persönlichkeit ist ein Instrumentarium handwerklicher Fähigkeiten unentbehrlich. Dafür gibt es Musikhochschulen, Kunstakademien und Tanzausbildungen. Sie helfen dem jungen Künstler, seinen Horizont zu erweitern und an der optimalen Ausbeutung seiner Fähigkeiten zu arbeiten, aber eine fehlende Identität können sie nicht ersetzen.
Daneben ist Dirigieren, wie Haenchen in seinem Artikel "Zu einigen Problemen...[4]" schreibt, als Erfahrungsberuf schon immer der empfindlichste Punkt in der Musikfachausbildung gewesen. Die Fachdidaktik hat das Handicap, dass traditionelle Formen der Wissensüberlieferung die essentiellen, aber ungreifbaren Kernpunkte des Fachs kaum berühren, und die wichtigsten Lehrmittel - Chor und Orchester - dem Dirigierstudenten nur selten oder gar nicht zur Verfügung stehen. Selbst wenn ein Konservatorium sich den nötigen Luxus leistet, einen eigenen Aufführungsapparat zu haben, bleibt die tiefe Kluft zwischen dem geschützten Klima am Institut und der harten Realität im Musikbusiness ein Problem, gegen das selbst außergewöhnliches Talent nicht gewappnet ist.
Außerdem gibt es auch bei den wenigen vollwertigen Hochschulorchestern große Probleme. "Auch für Studenten-Orchestermusiker", sagt Haenchen in einem Interview mit Juriaan

[4] „Zu einigen Problemen bei der Ausbildung von Dirigenten unter besonderer Berücksichtigung der Aufführungspraxis neuer Musik" Beitrag zum Buch Musikstudium-Musikpraxis, Hrsg. Hans John, Günter Stephan, Verlag Neue Musik, Berlin 1988 darin Seite 174ff

Röntgen, "ist es aufschlussreich zu erfahren, dass bestimmte Passagen durch dirigiertechnische Lösungen viel besser funktionieren, vor allem, wenn das vom Dozenten demonstriert wird. Vielleicht wird einem dann bewusster, wie schwierig das Fach ist. Aber in der Praxis ist es oft schwierig, sowohl den vielen Dirigierstudenten die Probenzeit zu geben, auf die sie Recht haben, als auch den Orchestermusikern die Gelegenheit zu bieten, unter erfahrenen Dirigenten zu arbeiten."
Die zweite Hürde ist technischer Art. Lehrbücher über Schlagtechnik gibt es genug, aber zu Recht kritisiert Haenchen in seinem Artikel, wie naiv es sei, zu glauben, dass man eine dreidimensionale Bewegung in einem Buch zweidimensional wiedergeben könnte. Die Lebensläufe sind meistens nicht mit fachübersteigenden Qualitäten wie psychologischem Wissen ausgerüstet, das im Umgang mit Orchestern unentbehrlich ist, Autorität, die aus der Beziehung zwischen Einzelgänger und Kollektiv entsteht, den Gewohnheiten des Hörens und allen anderen Faktoren, die mit dem Geisteszustand und der kulturell-gesellschaftlichen Kondition des Dirigierstudenten zusammenhängen. Erfahrung ist zwar überlieferbar, kann aber die eigenen Erfahrungen nicht ersetzen. Ein hervorragendes Gehör oder eine perfekte Technik sind angenehme Nebenumstände, aber keine Garantie für einen Erfolg. Nicht immer, sagte ein Orchesterdirektor, der es wissen musste, sind die größten Dirigenten auch die größten Musiker. Nur die Psychologie und bis zu einem gewissen Grade die Soziologie können erklären, wie es kommt, dass hochbegabte Musiker in der Stunde der Wahrheit manchmal hoffnungslos verloren sind, wo weniger qualifizierte Kräfte erfolgreich sind.
Diese und andere Gedanken führen Haenchen zu der Schlussfolgerung, dass bei der Beurteilung von Studenten während der Aufnahmeprüfung mehr auf die Persönlichkeit im Allgemeinen und auf das Durchsetzungsvermögen der Kandidaten geachtet werden muss. Er weiß, was er sagt.
"Natürlich darf das nicht dazu führen, dass die musikalischen Anforderungen vernachlässigt werden, aber unter den heutigen gesellschaftlichen Verhältnissen lässt sich nicht verbergen, dass Dirigieren letztendlich autoritär ist, wie konstruktiv und intensiv die Mitarbeit aller Beteiligten auch sein mag." Außerdem weist er darauf hin, wie wichtig es ist, andere Menschen persönlich motivieren und begeistern zu können und gut entwickelte organisatorische Fähigkeiten zu besitzen.

Aber vor allem kommt es auf die Persönlichkeit an, und die kann man nicht messen und also auch nicht simulieren. Orchester haben einen sechsten Sinn für Quacksalber und Pillendreher. Wenn es so funktioniert, wie es sich gehört, lassen sie sich keinen Honig um den Bart schmieren. "Wenn ich an mich selbst denke und was ich jetzt auch bei jungen Dirigenten wieder sehe, ist das die Neigung, seine Unsicherheit hinter Arroganz zu verstecken. Als ich anfing, war ich schrecklich arrogant. Musiker haben mich oft darauf hingewiesen, auch wenn sie das zum Glück immer sehr höflich taten. Ich denke, dass Haitink Recht hat, wenn er sagt, dass junge Dirigenten unausstehlich sind. Ich verstehe das auch; die Beziehung zwischen einem jungen Dirigenten und einer Gruppe erfahrener Musiker ist etwas Unnatürliches. Das ist sehr schwierig. Aber ich habe heute den Eindruck, dass die Arroganz zugenommen hat. Das hat zweifellos mit der Tatsache zu tun, dass Dirigenten technisch auf einem viel höheren Niveau stehen als vor 20 Jahren. Und das funktioniert nicht, weil Technik nicht alles ist."
"Ich sehe das bei Probedirigaten" sagt Haenchen; "Ich habe noch nie erlebt, dass der erste negative Eindruck verschwand, sobald der Kandidat auf das Pult stieg, und das gilt nicht nur für Dirigenten, sondern auch für Sänger. Trotzdem muss man aufpassen. Meine erste *Elektra* in Amsterdam machte ich mit einem Sopran ohne Ausstrahlung. Schlampig gekleidet saß sie im Bus und strickte, und ein englischer Journalist fragte mich, ob das die Putzfrau wäre. Aber dieselbe Frau stand eine halbe Stunde später mit einer enormen Persönlichkeit auf der Bühne. Anscheinend wurde ein Schalter umgedreht. Ich habe daraus gelernt, dasspersönliche Ausstrahlung eine kompetente Ausstrahlung sein muss. Aber da fängt alles erst an. Ausstrahlung ist sofort zu sehen, Kompetenz muss erst sichtbar werden."

So muss es gehen, weiß er aus Erfahrung. Es ist eine harte Schule, und es gibt nach seiner Überzeugung keinen Dirigenten der seinen Zoll nicht bezahlt hat. Aber echte Probleme entstehen erst, wenn junge Dirigenten diese notwendige Phase überspringen. Auch er hat die Folgen seines jugendlichen Übermuts am eigenen Leibe erfahren, als er 1972 ohne Proben als Vertreter in einer Vorstellung von Mussorgskis *Boris Godunow* an der Berliner Staatsoper dirigierte.

Er hatte Glück, ("Es war ein Angebot voller Chancen und ich hatte nichts zu verlieren") und die Reaktionen waren positiv, "Aber ich habe die simple körperliche Anstrengung, die eine

solche Oper verlangt, sehr unterschätzt. Für mich war das eine wichtige Lehre, nämlich, dass es auch etwas mit Kondition und der Energieverteilung zu tun hat. Ich bin beinahe nicht durchgekommen und konnte nach 4 Stunden meine Arme vor Krampf kaum noch bewegen. Ich musste alles tun, um das Ganze zusammenzuhalten."

Der Schock, den er bei diesem "verantworteten Glücksspiel" erlitt, ließ ihn erkennen, wie viel er noch zu lernen hatte und wie viel Zeit ihn dieser Lernprozess kosten würde. Das wirkliche Problem, das sich im Musikleben zeigt, ist auch der größte politische Fehler, der immer gemacht wird: das Streben zur absoluten Spitze. Auch in der Kunst. Alles muss spektakulär sein, alles muss neu und anders sein. Sofort. Aber zum Entwickeln seiner musikalischen Persönlichkeit braucht man außer Zeit auch eine Resonanz, und das war von Anfang an das Positive in der isolierten Situation in der DDR. Das Stimulieren der eigenen Talente war ein politisches Ziel. Es war unmöglich, über die Grenze zu schauen und das Repertoire war beschränkt, aber man konnte sich auf seine Arbeit konzentrieren."

Wieder bläst er das Horn über seinen Hintergrund. "Bei der Dresdner Philharmonie, einem Toporchester, zu dem ich jedes Jahr zurückkehre, war ich erster Dirigent. Das Orchester hatte nicht nur einen Chefdirigenten, sondern auch einen ersten und zweiten Dirigenten. Als erster Dirigent konnte ich zum ersten Mal in meinem Leben das große Repertoire dirigieren und meine ersten europäischen und japanischen Tourneen machen mit dem Vorteil, dass ich die Last, die ein Chefdirigent auf seinen Schultern trägt, nicht fühlte. Außerdem wurde ich vom Orchester unterstützt. Während der Proben wurde ich von erfahrenen Musikern zur Seite genommen, die sagten, "Junge, ich weiß, was du meinst, ich möchte dir vorschlagen es so und so zu machen." Das sind unglaublich wichtige Dinge, aber diese Art der Unterstützung trifft man immer weniger."

Und das ist nicht das Einzige. Der Pädagoge Haenchen, der in den achtziger Jahren selbst an der Dresdner Musikhochschule eine Dirigentenklasse leitete, findet, dass die Ausbildung an den Hochschulen auf internationaler Ebene die Schuld an der heutigen Situation hat. "Dirigenten denken, dass sie es können, sobald sie die Technik beherrschen. Aber die Technik ist nur ein ganz kleiner Teil des Ganzen. Ist man ein guter Violinist, wenn man Tonleitern spielen kann? Natürlich nicht. Ist man ein guter Dirigent, wenn man alles auswendig dirigieren kann? Auch nicht.

Es ist gar nicht so schwierig, ohne Partitur zu dirigieren, wenn man sich beim Lernen auf die große Linie konzentriert, aber das Resultat ist dann auch entsprechend. An den Hochschulen wird zu wenig über den Inhalt des Faches gesprochen, und es wird viel zu viel auf das oberflächliche technische Können geachtet. Manche Dozenten haben einfach zu wenig praktische Erfahrung. Die sagen dann: "Man macht es so", und "Das ist die beste technische Lösung für das bestehende Problem."

"Man macht es sich oft sehr leicht. Das merkt man daran, wie Dirigenten mit schwierigen Passagen umgehen. Dann kommt ein Tempowechsel, ohne eine deutliche Beziehung zwischen dem alten und dem neuen Tempo, und so einen Übergang kann man nicht angeben. In romantischer und zeitgenössischer Musik passiert das sehr oft und das ist ein technisches Problem, denn es gibt keinen Auftakt für das neue Tempo. Es ist dabei beinahe unmöglich, zu antizipieren. Das proportionale Verhältnis zwei zu drei ist schwierig, aber das kann ein Orchester gerade noch, aber wenn das Tempoverhältnis dazwischen liegt, ist es unglaublich kompliziert."

"Neunzig Prozent aller Dirigenten macht es sich leicht. Sie machen ein Accelerando, ein Ritardando oder eine Zäsur, um die Tempoänderung vorzubereiten und die Gruppen gut zusammenzubekommen. Selbst Nicolaus Harnoncourt schreckt nicht vor solchen Konzessionen zurück. Ich will ihn nicht schlecht machen. Er hat gute Dinge gesagt und getan, aber ich finde, er ist nie gründlich genug gewesen. Ich habe eine *Fledermaus*-Probe mit ihm erlebt, in der er erzählt, dass eine bestimmte Anweisung nicht von Strauß sein kann, weil er nicht in der Lage ist, sie zu schlagen. Ganz einfach: er kann es nicht und darum ist es nicht von Strauß, also kann man es weglassen. Nun weiß ich genau, dass die Anweisung ganz bestimmt von Strauß ist. Und dann denke ich: Aha, so löst man das Problem."

"Ich frage mich dann, was das wichtigste ist: ein fehlerloses Manöver oder die musikalische Idee des Ganzen. Ich finde, dass man dann eine wirklich gute Lösung suchen muss, auch wenn dadurch kurzzeitig die Balance gestört wird. In dem Moment finde ich die Idee wichtiger als das Zusammenspiel. Ein gutes Beispiel ist die Arie des Grafen in Mozarts *Nozze di Figaro*. Darin kommt eine Presto-Passage vor, in der alle Dirigenten das Tempo halbieren, um dem Orchester zu helfen. Nach Almaviva's Ausruf *Perfido*! verlangsamen sie. Aber wenn man das tut, fällt die Spannung weg und der Wutanfall verliert seine Kraft. Ich

versuche immer sehr konsequent zu sein. Rein technisch ist das Mozart-Fragment beinah unmöglich zu dirigieren, aber das akzeptiere ich. Dann lieber etwas weniger exakt. Und damit sind wir eigentlich genau beim Verhältnis zwischen Technik und Inhalt."

Technik ist, kurz gesagt, eine ebenso individuelle Eigenschaft wie Persönlichkeit und also mehr eine Frage als eine Antwort. "Für mich ist das auch immer der wichtigste Beweggrund gewesen, um Unterricht geben zu wollen. Ich habe als Dozent immer zu meinen Schülern gesagt: Das ist meine Überzeugung und das sind meine Zweifel. Aber ich hatte, als ich unterrichtete, selbst noch lange nicht den Punkt erreicht, an dem ich sagen konnte: ich kann nicht mehr dirigieren, ich kann nur noch meine Erfahrungen weitergeben. Ich war um die 40, als ich in Dresden anfing. Noch ziemlich jung für einen Professor."

Aber ein schöner Beginn für eine neue Periode des ständigen Hinterfragens, seinem Lebensmotto im Berufsleben wie privat. Warten, zuhören, bearbeiten und nie aufgeben: Haenchen hat gelernt, mit sich und anderen Geduld zu haben. "Ich habe vor einiger Zeit etwas ganz Besonderes erlebt. Ich gab in Dresden einen Kurs für junge Sänger, zu dem ich ganz bewusst auch Dirigierstudenten eingeladen hatte, um sie miteinander arbeiten zu lassen - das ist nämlich für beide Gruppen sehr nützlich. Da war ein junger Sopran, der die Pamina-Arie aus der *Zauberflöte* sang. Das klang so schlecht, dass ich das Recht gehabt hätte, sie wegzuschicken. Aber das habe ich nicht getan. Ich habe sie dirigiert und sie dabei die ganze Zeit angesehen. Was dann passierte, war phantastisch: Sie fing plötzlich an, wunderschön zu singen. Ich kann es immer noch nicht glauben, so eine überraschende Erfahrung war das."

Technik und Willensübertragung

"Man muss eine Verbindung zu sich aufbauen, einen Augenkontakt herstellen. Das bringt eine andere Art Konzentration zu Wege." - Haenchen

Was macht ein Dirigent? Er schlägt den Takt und baut den Charakter auf, der die Musik ausmacht. Die materiellen und immateriellen Gegensätze überwindet er mit einer Kombination von Technik, Persönlichkeit und musikalischer Autorität. So einfach ist das und so kompliziert. Denn trotz der schnellen

Standardisierung und Uniformierung des Handwerks kann selbst die Schlagtechnik so schrecklich unwichtig erscheinen.

Wie viele Top-Dirigenten schlagen so, wie es im Buch steht - und wenn, aus welchem Buch dann? Arbeiteten die größten Dirigenten des Jahrhunderts jemals nach einem Standardrezept? Ein Vergleich der Slow-Motion-Bewegungen von Karajans gestreckten Händen, der mikroskopische Westentaschenschlag von Fritz Reiner, die esoterischen Trinkergebärden von Wilhelm Furtwängler und die frenetisch geschlagenen Achterbahnen von Arturo Toscanini zeigt, dass nicht nur ein Weg nach Rom führt, aber auch, dass die musikalische Information sich beim Vollziehen des Dirigates von der rein manuellen Tätigkeit loslöst; alle 4 waren große Dirigenten, aber nicht durch ihren Schlag - von Uniformität kann hier nämlich keine Rede sein, von Präzision in manchen Fällen schon gar nicht.

Chaotisches Benehmen am Pult und ein hoch entwickeltes Vorstellungsvermögen brauchen einander bei Top-Dirigenten nicht im Wege zu stehen - nicht nur, weil eine gründliche Probenarbeit viel des Handwerks überflüssig macht, sondern auch, weil der Effekt von ihren Anweisungen von weniger nachweisbaren Kommunikationsmitteln als einer einfachen Handbewegung bestimmt wird. Das kann ein Augenaufschlag sein, eine hochgezogene Augenbraue, eine Grimasse oder ein Lachen. Aber auch: das Spannungsfeld zwischen Dirigent und Orchester, ein Klima von Bedrohung oder Entspannung, die Erwartungen voneinander, ein Heiligenschein der Meisterschaft, eine Mauer der Unsicherheit. Es liegt wie ein Komplex von zeit - und ortsgebundenen menschlichen Faktoren in der Luft. Es ist, wie der Pianist Alfred Brendel in seiner Betrachtung von Wilhelm Furtwängler schreibt: "Furtwänglers scheinbar unexakte Technik war in Wirklichkeit das Resultat einer praktischen Überlegung. Diese bereitete den Charakter des Klangs, die leichte Verzögerung des rhythmischen Akzentes und die allmähliche Veränderung von Tempo und Atmosphäre vor."

Wie, das wusste Furtwängler auch nicht. "Je nachdem, wie es klingt." Eine gute Gebärde ist keine Instruktion, sondern eine Umwandlung von Rhythmus und Klang, Metapher des menschlichen Vertrauens oder der musikalischen Idee. Technik ist eine Äußerung von Geistesverwandtschaft. Und eine Einladung zur Teilnahme an - abhängig vom Repertoire - einem Spiel, einem Streit, einem kulinarischen Ritual. Zwischen Muse und Taktschlagen stehen Takt und Einfühlungsvermögen, auch bei

Haenchen, der daraus gelernt hat, in seiner Arbeit niemals den Einfluss menschlicher Gefühle und sozialer Beziehungen aus dem Auge zu verlieren. "Es gibt so viele alte, dicke Dirigenten, die sich beinah nicht mehr bewegen. Aber als junger Dirigent muss man nicht versuchen zu dirigieren wie jemand, der 80 ist. Der Achtzigjährige hat so viele andere Möglichkeiten, die dem Mangel an visueller Information zur Kompensation dienen. Bei einem jungen Dirigenten ist auch die Wechselwirkung mit dem Orchester ganz anders. Von ihm wird ein Beitrag ganz anderer Art erwartet, und er wird auch anders vom Orchester angesehen."

Haenchen ist nicht der Mann, der die Wichtigkeit der Technik unterschätzt. "Gerade dieser Aspekt des Dirigierens", schreibt er, "kann gelernt werden; wie bei Instrumentalisten müssen vor der integralen musikalischen Arbeit die technischen Normen erfüllt sein. Denn eine selbstständige musikalische Vorstellung, die schließlich der Kern einer Interpretation ist, kann sich bei einer unvollständigen Technik nicht frei und schnell genug entwickeln."

Wie selbstverständlich und logisch diese Feststellung auch scheint, Haenchen hat selbst gemerkt, wie viel Energie es kostet, Technik und Übertragung von einander zu trennen. Lachend:" Kurt Sanderling war bei meiner Aufführung von Mahlers *Lied von der Erde* und machte nach dem Konzert ein paar Bemerkungen, die mir enorm geholfen haben. Er lobte die Lösung, die ich für ein technisches Problem im letzten Satz gefunden hatte, und sagte, dass ich da einen technischen Standard erreicht hatte, den er vielleicht nur auf einer Plattenaufnahme verwirklichen könnte, nach hundert Live-Aufführungen. Aber er sagte auch: Du musst sofort versuchen, zu vergessen, wie du es getan hast."

"Er hatte Recht. Man zerstört die Atmosphäre von Ambivalenz bei Mahler, wenn man zuviel über die technischen Aspekte nachdenkt. Seine andere Bemerkung betraf meine Auffassung vom ersten Lied. Er fand, dass ich den Sänger da zuviel geschont hatte. Sanderling sah es mehr als ein symphonisches Werk, und vertrat die Meinung, dass der Sänger hörbar bleiben muss, aber dass der symphonische Grundgedanke nicht in den Hintergrund getrieben werden dürfe. Vielleicht bin ich dabei wirklich zu verkrampft gewesen."

Wissen, fasst er zusammen, ist da, um es loszulassen und nicht um darauf zurückzufallen, wenn etwas schief geht. "Man darf

nicht verkrampft dastehen mit einem Blick, der sagt, tue es jetzt. Natürlich muss man aufpassen. Man muss zum Beispiel enorm darauf achten, dass man keine gegensätzlichen Gebärden macht, denn es kommt vor, dass eine Handbewegung durch eine Kniebewegung neutralisiert wird. Aber das Schlimme ist, dass man sich seiner Bewegungen so schrecklich bewusst ist. Ich weiß genau, warum ich Chöre anders dirigiere als Kammerorchester und Kammerorchester wieder anders als Sinfonieorchester. Ich bin mir darüber im Klaren, dass es sich hier um drei verschiedene Disziplinen handelt. Ich weiß, wie man Intonationsschwierigkeiten bei Chören mit Gebärden korrigieren kann, und ich weiß auch, dass man bei Chören nicht einfach den Takt schlagen kann, wozu man bei Orchestern schnell geneigt ist, denn die brauchen Halt und Übersicht. Wenn ich mir die Dirigierfotos von mir selbst ansehe, kann ich sofort sehen, ob ich ein Orchester oder einen Chor dirigiere. "

"All diese Dinge weiß ich. Aber man muss nicht zuviel daran denken. Man muss eine Verbindung zu sich aufbauen, einen Augenkontakt herstellen. Das bringt eine andere Art von Konzentration zu Wege. Und das ist eins der wichtigen Dinge, die ich von Herbert von Karajan gelernt habe: die Psychologie des Orchesters. Wenn man mit ihm darüber sprach, bekam man den Eindruck, dass er gar nicht genau wusste, was er tat und er hat eigentlich nie gut unterrichtet; aber wenn man ihm während seiner Proben oder bei seinen Konzerten mit den Berliner Philharmonikern zusah, verstand man ganz plötzlich, wie es funktionierte."

"Ich sah bei Karajan merkwürdige Dinge. Wenn er das Gefühl bekam, dass das Orchester sich zu sicher fühlte, machte er es unsicher - nicht im zerstörerischen Sinne, aber er nahm ihm das Gefühl der Entspannung. Er bespielte es. Und die Berliner sind ein sehr schwieriges Orchester. Ich habe es auch mit anderen Dirigenten erlebt, auch mit Berühmtheiten, und da herrschten chaotische Zustände, niemand hörte zu. Dass das bei Karajan nie passierte, hatte zwei Gründe: er gab dem Orchester keine Gelegenheit, sich zu unterhalten und er sagte nie, wo er anfangen würde. Er sagte nicht: „Meine Herren, Takt 20 bitte," sondern er machte eine Bewegung, die zeigen musste, wo er war. Und das funktionierte phantastisch, denn das Orchester ist zu stolz, sich eine Blöße zu geben."

"Bei Karajan habe ich gelernt, dass - wie groß eine Bewegung auch ist - sie immer vom Zentrum des Körpers

kommen muss und auch wieder in dieses Zentrum zurückkehren muss. Das hat etwas mit der Atmung zu tun. Und mit der menschlichen Dimension; denn es gibt keine Musik, die nicht aus einer menschlichen Dimension entsteht, und die einfachste Dimension ist der Atem. Meine Bewegungen sind mit seltenen Ausnahmen immer fließend. Solang die Musik strömt, muss die Armbewegung auch strömen."

"Wenn ich diesen Mechanismus nicht ernst nehme, kann mir niemand folgen. Es gibt Dirigenten, die die Technik bis ins Detail beherrschen, das sind vor allem Kollegen, die viel moderne Musik machen, aber wenn das Orchester aus dem Gleichgewicht gerät, sind sie hoffnungslos verloren. Bei Harnoncourt sieht man das Gegenteil. Es ist beinah nicht zu verfolgen, was er tut, aber er erreicht sehr persönliche Resultate, obwohl er so gut wie keine Technik besitzt."

In der Beurs van Berlage geht die Niederländische Philharmonie heute Morgen den Kampf mit Beethovens *5. Sinfonie* an. Das klingt einfacher als es ist. Historisch gesehen ist die *Fünfte* kaputt: zerstört von routinierten Orchestern und ihren routinierten Dirigenten, oder von phantasievollen Musikwissenschaftlern seiner Autonomie beraubt, die Beethovens Typisierung des Eröffnungssatzes - das Schicksal klopft an die Pforte - viel interessanter fanden, als die musikalische Bedeutung des Notenmaterials.

"Die Energie des Kämpfers ist geweckt. Sie will den Streit beginnen. Kann sie ihm widerstehen?" Diese Worte sind von Paul Bekker, dessen Beethoven-Biographie mehr als 80 Jahre nach Erscheinen immer noch zu der besten Beethovenliteratur gehört, und sie zeigen, dass selbst der beste seine Immunität vor dichterischen Simplifikationen verlor, als die Analyse versagte.

Diesem Beethoven, dem positivem Helden einer falsch verstandenen Romantik, hat Haenchen nichts zu sagen. In seinen Gedanken lebt ein anderer Beethoven. Die *Notizen zu Beethovens 5. Sinfonie*, die der Dirigent vor Anfang der Proben an interessierte Musiker hat verteilen lassen, spitzen sich auf außergewöhnlich irdische Fragen zu wie Metronomzahlen, der einzig konkret messbare Anknüpfungspunkt bei der Tempowahl bei Beethoven, die typische Steigerungsform der Phrasierung von der Kleingliedrigkeit zur Großflächigkeit, Artikulation der Streicher und Bläser und - nicht zu vergessen - die vielen Fehler

in den gebräuchlichen Editionen der *Fünften*. Kein Wort zuviel, keine Note zu wenig.

Auf dem Pult liegt die Ausgabe von Haenchens Landsmann Dr. Peter Gülke, der sich in den 70er Jahren die Mühe nahm, die Schreibfehler, aber auch Lese- und Interpretationsfehler seiner Vorgänger an der Hand von Beethovens Autograph, Skizzen und anderen Quellen nach Haenchens Zufriedenheit zu korrigieren. Dieser Beethoven ist mit einem Wort ein Musiker; auch ohne die verbalen Geruchs- und Geschmacksstoffe der poetisch gestimmten Gelehrten ist er noch genug Held und für Musiker was für die Binnenschifffahrt die Loreley ist: Traum, Spuk und Alptraum zugleich. Ein sehr schweres Stück, sicher unter der Leitung eines Dirigenten mit einem selektiven, aber in diesem Fall heiligen Vertrauen in die von Beethoven zugefügten Metronomziffern. "Im Vergleich mit der gängigen Aufführungstradition bekommt hierdurch der erste Satz ein besonders schnelles Tempo [...]. Carlos Kleiber hat meiner Ansicht nach das ideale Tempo für den ersten Satz gefunden." Wer die Aufnahme dieses genialen Tempo-Schinders von 1976 kennt, wird verstehen was den Musikern heute bevorsteht und sie erschauern lässt.

Trotzdem wird während der ersten Probe - außer einigen taktischen Fingerzeigen - kaum gesprochen. Einmal gibt Haenchen eine kurze Erklärung zur Tempowahl im ersten Satz: " Ich möchte Allegro con brio, aber die Spannung zerfällt, wenn Sie es so schleifen lassen."

Ein anderes Mal spornt er die Musiker an, in den Eröffnungstakten echtes Fortissimo zu spielen. Er macht einen herausfordernden, aber lästigen Vorschlag, der hinterher die größte Hürde zu sein scheint: "Sie müssen lernen, diese Folge selbst zu fühlen, nicht warten." Solche Ideen dirigiert man nicht; man gibt sie ihnen und hofft, dass es klappt.

Die Musiker sind nach diesem Appell an ihr Selbstvertrauen erst einmal verlegen, wodurch im ersten Satz viele Wünsche des Dirigenten unerfüllt bleiben. Die hämmernden Rhythmen des Allegro verlieren sich in einem rhythmischen Legato, das bei Manchen merkwürdige körperliche Nebenwirkungen hervorruft. "Seekrank", nennt einer der Streicher das Beethovengefühl schlagfertig. Haenchen belohnt ihn mit einer Grimasse voll professionellen Wohlwollens.

Ich habe ihn einmal gefragt, ob er sich manchmal während einer Probe aufregt. Damals, das sind ein paar Jahre her, konnte er sich nur an einen einzigen Ausbruch erinnern; ein einsamer Höhepunkt in einem Verhaltensmuster, das von größter Gleichmäßigkeit geprägt ist. "Ich gehöre nicht zu der Art Dirigenten, die nur funktionieren, wenn sie Widerstände überwinden müssen, die in einer Konfliktsituation mit dem Orchester aufblühen. Bei solchen Dirigenten entsteht eine Spannung, die noch gerade kein Hass ist, aber sicher etwas mit Macht zu tun hat. So bin ich nicht. Bei einem Orchester fühle ich die größte Freiheit, wenn ich echte Liebe empfinde, nicht für die einzelnen Menschen, sondern für das Ganze. Der Wille zu dirigieren ist für mich der Wille, mit einem großen Kollektiv eine musikalische Idee zu verwirklichen."

Auch jetzt bleibt er ruhig und vorsichtig. Er ballt die Faust und spreizt seine Beine in den "Haenchenstand", aber sogar die Musik trägt den Stempel leichter Scheu. Ich frage ihn, ob er keine Angst hat in diesem frühen Stadium sein Pulver zu verschießen und wenn ja, ob es aus Aberglaube ist oder aus Berechnung. Beides, bekennt er, wenn auch nicht mit so vielen Worten: "Mit manchen Dingen in der Kunst muss ich sehr sparsam umgehen. Ich muss das Vertrauen haben, dass ich es in mir habe, und ich muss Vertrauen in das Orchester haben. Außerdem, und das ist der wichtigste Punkt, muss ich die Sicherheit haben, dass ich das Vertrauen auch wieder zurückbekomme."

Trotzdem ist er nach den Konzerten unzufrieden. "Die erste Aufführung", sagt er, “war noch das beste Konzert in der ganzen Reihe, aber der Auftritt am Montag in Amsterdam war eine Katastrophe." Es ist dann sinnlos, ihm, mit dem phantastischen Finale noch frisch im Gedächtnis, zu sagen, dass es wirklich nicht so schlimm war; er ist und bleibt sein bester Kritiker. In der Probe, am Tag nach dem letzten Konzert in Amsterdam erklärt er seinen Musikern ärgerlich, warum es so nicht hätte sein müssen.

Es liegt auch an ihm, sagt er in der Pause. Er ist schon seit einer Woche krank, schlägt sich durch die mörderischen Proben und Konzerte. Nur sein Pflichtgefühl hält ihn auf den Beinen. Es geht, weil es geht. "Sich seiner Krankheit hingeben ist Schlamperei", brüllte sein Lehrer Rudolf Mauersberger, Dirigent des Dresdner Kreuzchores, unter ebenso peniblen Umständen, und diese Ermahnung hat sich bei dem Chorknaben so festgesetzt, dass er diese Spur nie verlassen hat. In seinen

Erinnerungen an Mauersberger, 1964 unter dem Titel *Er kannte unsere Schwächen und Vorzüge*, schreibt er: *"Er lehrte uns Kruzianer durch seine Persönlichkeit: Nur wer sich selbst bis zum Äußersten fordert, darf und kann andere fordern."*

Das half, als er vor den Berliner Philharmonikern stand. "So ein Orchester spielt die *Neunte* von Schubert jedes Jahr unter allen Großen der Welt, und dann kommt plötzlich jemand, der das Orchester noch nie dirigiert hat und erzählt ihnen, dass alles anders gemacht werden muss. Aber überraschenderweise reagierte das Orchester positiv. Es ist mir eigentlich selten passiert, dass ich bei einem namhaften Ensemble auf unüberwindliche Widerstände stoße."

Das überrascht mich nicht. In seinem Umgang mit dem Orchester ist Haenchen formell und sachlich, aber auch entspannt und offen. Musiker wissen, was sie an ihm haben. "Er ist wahrscheinlich der integerste Dirigent, den ich kenne. Bei anderen denke ich während der Vorbereitungen manchmal: Lass doch", sagt der Soloflötist Leon Berendse. "Bei Haenchen nie." Und ohne einen Anflug von Ironie: "Er hat nämlich so gut wie immer recht."

Die Probe dauert drei Stunden, aber erscheint durch die hohe Informationsdichte um viele Male länger. Haenchen: "Wenn man so arbeitet wie ich, verlangt man natürlich sehr viel vom Orchester. Man erwartet, dass das Orchester alles vergisst, was es über ein Stück zu wissen denkt, es muss alle gewerkschaftlichen Regeln und Probenpläne vergessen, und das ist in Holland sehr schwierig. Aber in der Kunst zählt nur Eines, und das ist das Resultat."

Lied ohne Worte

"Früher", sagt Haenchen," habe ich während der Proben viel mehr über meine musikalischen Ideen geredet als heute. Ich muss mir darüber im Klaren sein, dass sich manche Musiker ausschließlich für die technische Seite des Musizierens interessieren und den Inhalt relativ unwichtig finden. Ich halte manchmal eine Einführung, aber eigentlich nur, wenn es sich um Musik handelt, die das Orchester sehr oft gespielt hat. Dann erkläre ich, wie ich darüber denke und was ich anders mache. Denn ich muss erst eine gewisse Bereitschaft kreieren, um alle Gewohnheiten und Clichés fahren zu lassen."

"Ich schreibe den Musikern auch Briefe und ich bringe meine Gedanken über ein Stück für die zu Papier, die es interessiert. Aber manche musikalischen Ideen kann man nicht beschreiben. Wenn ich auf die geheimen musikalischen Zeichen in der *Achten Sinfonie* von Schostakowitsch hinweise, die Signale, mit denen die Menschen im Ostblock ihre tiefsten Gefühle kommunizieren konnten, begreifen nur die paar Russen im Orchester, was ich meine. Das hat also keinen Zweck."

Ich erinnere mich an meine erste Aufführung von Bachs *Hohe Messe*. Vor den Proben hatte ich einen Kursus zur Vorbereitung auf die Interpretation gegeben. Ich merkte, dass es dem Chor nützte, aber beim Orchester war das Ergebnis fast gleich null. Wenn man über Texte redet, gibt es immer etwas zu erklären. Aber beim Orchester muss ich alles mit meiner Körpersprache übermitteln."

"Im günstigen Augenblick gelingt das auch. Auch im Negativen. Wenn ich während einer Vorstellung an einen Fehler denke, den jemand an einer bestimmten Stelle gemacht hat, passiert er wieder. Wenn ich fühle, dass derselbe Fehler wieder passiert, werden meine Gebärden wie die eines Polizisten, und ich muss dann versuchen, das so schnell wie möglich zu ändern."

"Auch das Gegenteil kommt vor. Dann versuche ich, mögliche Unglücke bei den Blechbläsern mit einer Gebärde, einer positiven Haltung, aufzufangen, und das gelingt dann auch. Es ist schwierig, eine wirkliche Vertrauensbasis mit einem Orchester aufzubauen. Mit Sängern habe ich dieselbe Erfahrung gemacht; manche Opernsänger kann man so gut wie gar nicht lenken, mit andern ist beinah alles möglich, sogar ohne Blickkontakt. Für mich ist es immer wieder eine phantastische Erfahrung."

Dieses Vertrauen ist für Haenchen äußerst wichtig. Aber das Entwickeln einer Vertrauensbasis ist ein langwieriger Prozess. "Darum bin auch nicht der ideale Gastdirigent. Das habe ich in London bei meiner ersten Zusammenarbeit mit dem Orchester von Covent Garden ganz deutlich gemerkt, als ich noch nicht einmal ein Viertel von dem erreichte, was mir vorschwebte. Ich konnte froh sein, wenn wir alle gleich spielten und meine Anweisungen global befolgt wurden, aber mehr war es wirklich nicht. Ich war schrecklich unzufrieden. Ein Orchester muss begreifen, was man will. Später, beim zweiten Mal in Covent

Garden ging es schon besser, und beim dritten Mal ging es dann richtig gut."

Aber es ist ein Vertrauen mit Kehrseiten. Wenn sein Glaube in das Kunstwerk und sein heiliger Respekt vor dem Schöpfer ihn zwingen, bis zum Äußersten zu gehen, ist Haenchen am empfindlichsten. Jedes Mal ist es eine Anrufung seines Verantwortungsgefühls und auf sein Gefühl für persönliche Bewegungsfreiheit.

Das Gegenteil gilt übrigens auch, bemerkt er. Je größer die Entfernung zur Materie, desto weniger Druck empfindet er. "Das Komische ist, " sinniert er, "dass ich immer den größten Erfolg mit Musik habe, über die ich nicht nachdenken muss. Man muss keine inhaltlichen Fragen stellen. Das sind Werke, die ich jetzt nie mehr dirigiere, aber die ich früher für meine Vorgesetzten spielen musste. *Carmina Burana* von Orff, ich sage nicht einmal, dass das ein schlechtes Stück ist, aber es ist ein im Grundzug simples Stück, da hat man keine hohen Erwartungen von sich selbst. Man macht es einfach und wenn man mit ein bisschen Inspiration dirigiert, dann geht es gut. Dann funktioniert es eben."

Glaube ist ein liebevoll getragenes Kreuz.

Interpretation und Ethik

"Ein Interpret - in der Bedeutung des lateinischen interpres, was Vermittler, Erklärer, Deuter bedeutet - muss versuchen, zu den Quellen zurückzukehren." - Hartmut Haenchen

Um zu verstehen, warum Interpretation bei Haenchen nicht mehr und nicht weniger ist als eine andere Facette desselben Glaubens, müssen wir ihn erst selbst zu Worte kommen lassen. "In dem Wort Interpretation liegt schon die wesentliche Antwort auf eine Reihe von Fragen, die mit dem Begriff verbunden sind. Wenn wir die Arbeit eines Dirigenten in der lateinischen Bedeutung des Wortes als "Vermittler, Erklärer" umschreiben, dann ist seine Funktion richtig wiedergegeben, aber auch diese Worte geben keine Antwort auf die vielen Fragen, die sich zwischen den Polen von Rekonstruktion und Manipulation oder Objektivität und Subjektivität bewegen. Der Stil der objektiven Interpretation, für den Strawinsky plädiert, ist als Reaktion auf die exzessiven Freiheiten der Spätromantik verständlich und in seiner Zeit auch notwendig, aber auch seine

eigene Musiknotation ist nicht objektiv in der eigentlichen Bedeutung messbarer Werte. Metronomzahlen sind praktische Anknüpfungspunkte, an die sich die Komponisten (Strawinsky und Bartók eingeschlossen) nicht immer halten, wodurch also die einzige messbare Kategorie der Aufführung als exakte Größe entfällt. Wenn man erfahrene Interpreten danach fragt, scheinen sie sich über den Unterschied zwischen Tempo und Bewegung bewusst zu sein, und hier muss auch der Spielraum für den Dirigenten situiert werden. Der Ausgangspunkt ist eine objektive Größe, die auf ihre subjektive Auswirkung untersucht werden muss, um über den Vermittler für den Zuhörer anschaulich gemacht werden zu können. Wie ist das bei anderen Komponisten mit der Notation: was ist ein Forte bei Bach oder bei Bruckner, was ist ein Staccato bei Mozart oder bei Schönberg? Und was ist ein Akzent bei Schubert oder Dessau? Die Liste mit Fragen ist endlos lang, wenn wir nach objektiven Größen in der Musik suchen. Trotzdem darf uns diese Schlussfolgerung nicht dazu verleiten, jede Stilauffassung einfach zu akzeptieren. Der Rahmen, der dem "Erklärer" zusteht, muss durch ein hohes Maßan Wissen begrenzt werden. Und dieses Wissen muss - wenn es umfassend genug ist - zu der Schlussfolgerung führen, dass die von den Anhängern der objektiven Notenwiedergabe gegebene Lösung "treu den Noten ist treu dem Werk" unsinnig ist." (Hartmut Haenchen: *Zu einigen Problemen...*[5])

Kurz zusammengefasst steht hier also das Folgende. Die Partitur ist heilig, nach Zeichen und Geist, aber der Geist ist nicht das Zeichen. Wie Mahler es beschreibt, steht das Wesentliche der Musik nicht in den Noten, und der Dirigent, der als Medium der Übersetzer sein sollte, ist neben seiner Funktion als Überbringer auch ein schöpferisches Individuum. Seine Auffassung des Repertoires wird auch von persönlichen Eigenschaften wie Temperament, Intellekt, historischem Wissen, gesellschaftlichen Faktoren bestimmt, die im günstigsten Falle unter der Kontrolle des Verantwortungsgefühl, mit dem die Pole der objektgebundenen Subjektivität und der subjektgebundenen Objektivität im Gleichgewicht gehalten werden können.

DassHaenchen dieses Verantwortungsgefühl besitzt, muss nach dem Lesen seiner Bemerkungen über Orchesterpsychologie

[5] a.o.a.O.

nicht mehr gesagt werden. Die Analogie spricht übrigens für sich. Ein guter Dirigent liest den Habitat, die Möglichkeiten und Beschränkungen eines Orchesters mit der gleichen Andacht und Zielstrebigkeit wie die Psychologie, die Struktur und die Klangrelationen einer Partitur. Die Phänomenologie ihrer Beziehungen ist in ihrer Verästelung sogar beinah identisch. Es gibt allerdings einen Unterschied: ein Orchester reagiert, aber eine Partitur erwidert nichts. Leider sind Haenchens große Komponisten tote Komponisten, und weil tote Komponisten schweigen, sind sie in Abwesenheit verurteilt.

Es ist ein unangenehmer Nebeneffekt, eine schwere Last für ein schweres Gewissen wie seines und ein fruchtbarer Boden für viele neue, beklemmende Fragen. Der Dirigent fühlt sich auf diesem fremden Territorium, das er sich zu Eigen machen muss, als Voyeur und Exhibitionist zugleich. Wie gewissenhaft er auch sein mag, er plündert doch Mozarts Garderobe und prunkt mit seinen Federn. Ist sein Wissen Verstehen? Weist ihm sein Instinkt den richtigen Weg, und was verschafft ihm das Recht, das zu denken? Ist sein Beweismaterial rechtsgültig? Liegt der wahnsinnigen Widersprüchlichkeit zugrunde, dass er als Gläubiger nach Beweisen sucht? Wer ist Mozart, und anschließend auf diese Frage, wer ist er selbst?

Interpretation ist ein anderes Wort für Selbsterkenntnis, und Selbsterkenntnis steht bei Haenchen unter der Vormundschaft stringenter Selbstzensur. Er säubert den Voyeur zum Untersucher, knetet den Exhibitionisten zum Missionar. Das ist viel, aber es klingt schlimmer als es ist.

In der Praxis funktioniert es folgendermaßen.

"Kunst", sagt Haenchen, "ist für mich ein Auftrag. Meiner Ansicht nach soll es nicht so sein, dassdie Gesellschaft viel Geld ausgibt, um eine kleine Gruppe von Künstlern schöne Dinge machen zu lassen. Es muss auch schön sein, was ich mache, aber es wäre traurig, wenn es dabei bliebe. Manchmal sehe ich, dass es passiert, und das stört mich."

"*Die Frau ohne Schatten* ist dafür ein Beispiel. Als Strauss die Oper schrieb, wusste er zwar ungefähr, was er wollte, was Länge, Inhalt und Schwierigkeitsgrad angeht, aber er wusste nicht, ob das Stück aufgeführt werden würde. Er schrieb diese Oper, weil er fand, dass er es musste. Das ist gut; es ist ein Stück über das Mensch-Sein, und Strauss sah seine Aufgabe anscheinend darin, es zu schreiben."

"Ich gebe zu, dass meine Überlegungen zu diesen Dingen etwas mit meinem gesellschaftlichen Hintergrund in der DDR zu tun haben, aber nicht weniger mit meiner christlichen Lebensanschauung, dass ich als Individuum nicht für mich selbst bestimmt bin; ich bin für andere Menschen da. Natürlich bin ich derjenige, der auf dem Podium steht, aber meine Antriebsfeder ist nicht narzisstisch."

Das ist der Anfang. "Eine objektive Interpretation gibt es natürlich nicht. Aber selbst im Rahmen einer relativen Objektivität bleibt der Spielraum enorm groß. Ich kann meine Persönlichkeit nicht ausschließen, aber ich versuche trotzdem, den Spielraum so klein wie möglich zu halten, indem ich immer auf die Quellen zurückgehe. Auch dann kann ich übrigens nicht sagen: Da liegt die Grenze."

Der Musikwissenschaftler Haenchen ist größtenteils Autodidakt. Sein Interesse für Interpretationsfragen wurde aus Zweifel an der gängigen Aufführungspraxis in den fünfziger Jahren geweckt. "Als Mitglied des Kreuzchores sang ich viel neue und viel alte Musik, aber eine authentische Aufführungspraxis spielte da überhaupt keine Rolle. Ich habe gerade eine CD bekommen von Bachs *Hohe Messe* aus dem Jahre 1956 mit dem Kreuzchor, die ich mitgesungen habe. Es ist herrlich, das wieder zu hören - Bachs Musik kann glücklicherweise alles ertragen - aber es ist weit von der heutigen Auffassung von Musik entfernt."

"Als kleiner Junge macht man ganz einfach was der Dirigent sagt. Man denkt: So mussman es machen. Aber als ich dreizehn oder vierzehn war, begannen meine Zweifel. Es war für meine Entwicklung ein sehr wichtiger Schritt, dass ich plötzlich überall nachhakte und mich fragte: Warum macht der Dirigent das so? Es fing mit meinen Zweifeln über die Ausführung von Trillern an, und dann mit dem Problem der Vorschläge. Ich fragte Rudolf Mauersberger, den Dirigenten, und er konnte es mir nicht erklären."

Von dem Moment an bin ich regelmäßig in die Landesbibliothek Dresden gegangen, um Manuskripte zu studieren und Traktate zu lesen. Ich musste es selbst herausfinden, und ich glaube, das ist gut gewesen. Man kann es so besser behalten, als wenn es einem fertig präsentiert wird. Vielleicht bin ich dadurch auch zum Unterrichten gekommen: Das geht nämlich auch besser, wenn man begreift, wie man Menschen stimulieren kann, selbst auf die Suche zu gehen."

Den Parcours von Partiturstudium bis Aufführung kann man bei Haenchen global in drei Stadien unterscheiden. Nachdem die ersten musikalischen Eindrücke verarbeitet sind, werden alle zur Verfügung stehenden Quellen nachgeschlagen. Danach kann das intuitiv zu Stande gekommene Konzept aus der Beginnphase an den neu erworbenen Untersuchungsresultaten getestet werden. Erst dann, und innerhalb der Grenzen der historischen Margen, gönnt der "Vermittler" sich den Raum für weniger zeit- oder stilgebundene Prioritäten und Formen individueller Expressivität.

"Ich habe lernen müssen, den Spielraum zu nutzen. Und ich denke, dass die Oper *Lear* von Aribert Reimann, die ich 1983 in Berlin dirigiert habe, dazu beigetragen hat, dassmeine Auffassung von Interpretation breiter geworden ist. In dieser Produktion habe ich eine neue Balance zwischen Notentreue und künstlerischer Freiheit finden können, ohne von einem Extrem ins andere zu fallen. Aber es kommt auch immer öfter vor, dass ich während einer Probe beim NedPhO gar nichts mache und zum Beispiel eine halbe Stunde lang ohne Unterbrechung einfach durchspielen lasse. Dann merkt man, dass die Musiker sich zuhören. Ich kann nach dem ersten Takt sagen: Das müsst ihr anders machen. Aber dann verspiele ich meine Chancen. Es ist ein Abtasten der Möglichkeiten. Als ich die *Dritte Sinfonie* von Brahms probierte, fühlte ich, wie ein merkwürdiges Gefühl von Freiheit entstand, auf beiden Seiten. Es ist für mich der beste Brahms aus meinem Brahms-Zyklus geworden. Ich habe es geschafft, meine Auffassung auf eine unakademische Art und Weise auf das Orchester zu übertragen."

Der Bereich von Haenchens Arbeitsweise überschreitet die gängigen Grenzen der historischen Aufführungspraxis deutlich, und leider nicht ohne Grund. Es ist noch nicht lange her, dass aus seinen Bemühungen mit Mahlers *9. Sinfonie* deutlich wurde, dass selbst dieses ziemlich neue Repertoire nicht vor nachlässigem und wenig sorgfältigem Dirigentenvolk gefeit ist. In seinem Artikel *Mahlers IX. Sinfonie - keine absolute Musik* weist er auf die besonders wichtige musikalische Rolle der Aufführungsanweisungen im Scherzo hin, die von seinen Kollegen konsequent negiert werden. "Wenn - so gut wie immer - Mahlers originale Striche als Folge eines falsch verstandenen romantischen Klangidioms (und Faulheit) nicht ausgeführt werden, ist das Resultat das Gegenteil von Mahlers Klangvorstellung."

Auch wenn seine Angriffe auf den flüchtigen Leser etwas anderes suggerieren, sind doch sein Stilbewusstsein und seine Partiturtreue im Wesen nur marginale Teilaspekte von Haenchens Auffassung von "Authentizität". In seine kryptische Mitteilung über die Diskrepanz zwischen "Treue der Partitur" und "Treue den Noten" liegt schon der Ansatz zu einer großzügigen Definition des Begriffes, worin die Schlüsselfunktion für das Problem der psychologischen, ästhetischen und idiomatischen Kluft zwischen dem Musikdenken von damals und heute liegt. Weil eine Rekonstruktion aus der Perspektive des 20. Jahrhunderts nur auf Basis von Klangvorstellungen, Hörgewohnheiten und musikalischen Gesetzmäßigkeiten von heute möglich ist, ist der Übersetzer, der auch den Titel des "Vermittlers" tragen möchte, verpflichtet, dieses Element der historischen Distanz in seiner Interpretation zu diskontieren. Museale Klänge können nicht leben. "Das Wichtigste ist, dass der Interpret im Auge behält, welche kompositorischen Vorstellungen das heutige Publikum noch nachempfinden kann und welche nicht."

"Von dieser Überlegung ausgehend", schreibt Haenchen in seinem Aufsatz *Für das Natürliche in der Musik*[6], "kann auch die unterstellte Notwendigkeit, historische Instrumente zu benutzten, mit guten Argumenten erneut zur Diskussion gestellt werden. Mit dem menschlichen Gehör verändert auch das Gehörte und damit der Zuhörer selbst, die Funktion des Klanges, die Stimmung und demzufolge auch die Tonartenstruktur. Der heutige Zuhörer ist außerdem mit zeitgenössischer Musik vertraut, wodurch er für andere Reize empfänglich ist. Wie ist es möglich, bei einem nicht spezialisierten Publikum mit historischen Instrumenten den gleichen Effekt zu erreichen?"

[6] erschienen im Programmheft des Schauspielhauses Berlin aus Anlass der Eröffnung des Kammermusiksaales. Siehe auch den vollständigen Text auf der Web-Site www.haenchen.net

Haenchen und Reimann in Berlin während einer Probe für die Oper *Lear*, 1983
Foto Arvid Lagenpusch

Trotzdem betrachtet Haenchen die Kenntnis von alten Instrumenten und ihren Klangeigenschaften als unentbehrliches Handwerkszeug. "Bestimmte Aspekte des Zusammenspiels sind zeitlos und universell, aber an die Behandlung des Vibrato muss man äußerst nuanciert herangehen. Darum muss man schrecklich viel über die Eigenschaften von historischen Streich- und Blasinstrumenten wissen." Einen universellen "Haenchen-Klang" gibt es nicht. "Natürlich glaubeich an so etwas wie Klangkultur, aber die Klangkultur darf niemals das Produkt eines universellen Klangidioms sein. Es ist nicht gut, wenn ein Orchester bei jedem Repertoire gleich klingt. Das war bei den Berliner Philharmonikern unter Karajan so: was sie auch spielten, es war immer derselbe Klang. Wenn ich Strauss spiele, muss das Orchester wesentlich anders klingen als in einer Sinfonie von Beethoven. Das finde ich das interessanteste an der Arbeit mit Orchestern: bei jedem Stück einen Klang aufzubauen. Selbst die Dynamik muss je nach Stil variieren. Ein spätromantisches Stück hat einen anderen dynamischen Bereich als ein klassisches Werk. Es ärgert mich,wenn ich in einer Sinfonie von Beethoven einen spätromantischen Effekt höre. Ich bin da richtig allergisch."

Den strafenden Unterton in dieser und jener Bemerkung relativiert er sofort. Er möchte kein Schulmeister sein. "Mir wird manchmal unterstellt, dass ich mich zuwenig gehen lasse. Dazu kann ich schlecht etwas sagen - das können andere vielleicht besser -, aber ich weiß ganz sicher, dass bei mir bei der ersten Kenntnisnahme eines Werkes das Gefühl deutlich die Überhand hat. Allerdings ist das die kürzeste Phase des Studienprozesses."

Der Grund ist einfach: Gefühle sind schlechte Ratgeber. Wenn ich die erste emotionelle Empfindung überwunden habe, mussich sie auf dem rationellen Wege untersuchen. Ich will, dassmeine Fragezeichen Ausrufungszeichen werden. Das kostet am meisten Zeit. Ein Dirigent muss sich nun einmal sehr gut darüber im Klaren sein, was er tut, sonst kann er nicht sich selbst und andere korrigieren. Was typisch ist: In meinen jungen Jahren war ich mit Abstand der langsamste Dirigent meiner Generation. Ich konnte es nur in einem langsamen Tempo übermitteln. Später hat sich das geändert."

Er sei kein Purist, warnt er. "Aber ich muss etwas von Bachs Zahlensymbolik wissen, auch wenn niemand etwas davon hört. Vor allem aber muss ich begreifen, welche musikalischen Bedeutungen übersetzbar sind und welche nicht. Das heißt, dass

die musikalischen Intentionen unter allen Umständen maßgeblich sind, auch wenn sie gegen die historischen Vorschriften verstoßen. "Dadurch bin ich manchmalgezwungen, Kompromisse einzugehen, wenn es um authentische Spieltechniken geht, und das ist der Punkt an dem Puristen einen angreifen. In der *40. Sinfonie* von Mozart lasse ich das Begleitungsmotiv in den Bratschen an der oberen Hälfte des Bogens spielen, was historisch gesehen falsch, aber die einzige Art und Weise ist, um die Unruhe in dem Stück hörbar zu machen. "

"Vielleicht ist der Grund, warum meine Arbeit bei Musikwissenschaftlern, die sich oft nicht der aufführungstechnischen Komplikationen bei historisch korrekten Schlussfolgerungen bewusst sind, wenig Bestätigung findet. Und das, während es so oft geschieht, dassman gezwungen ist, seine eigenen Lösungen zu finden. Alle sind auf den Anfang einer Phrase fixiert, aber wie endet sie? Eine Phrase hört auch irgendwo auf. Ihr folgt dann eine andere. Wie erschaffe ich in einer Phrasierung die Suggestion des Weitergangs, wie bringe ich eine Verbindung zustande? Das sind wesentliche Fragen."

Haenchens Quellenuntersuchungen sind hauptsächlich auf Briefe und übrige schriftliche Zeugnisse von Zeitgenossen, von Skizzen, Manuskripte und relevante Traktate aus der betreffenden Stilepoche basiert. Und dafür ist Haenchen kein Berg zu hoch; seine Forschung nach der Behandlung von Vorschlägen bei Mozart verzeichnet 20 chronologisch geordnete Quellen, von Johann Gottfried Walters *Praecepta der Musikalischen Composition* aus 1708 bis zur *Violinschule* von Ludwig Spohr (1832). Bei seiner Arbeit mit dem *Kammerorchester Carl Philipp Emanuel Bach* kann Haenchen auf mehr als 200 theoretische Schriften zurückgreifen, die ihm bei der Bearbeitung des Notenmaterials als *Wissensspeicher* dienen. Seine Genauigkeit zeigt die Züge einer Enzyklopädie; aber was auf den Betrachter beinah manischen Eindruck macht, ist für ihn selbst als tägliches Ritual zur zweiten Natur geworden.

Die Ergebnisse von Haenchens Fall-Studien sind sehr verschieden. Das liegt nicht nur an der Menge der Informationen, sondern auch daran, wie viele autobiographische Elemente das Kunstwerk beeinflusst haben. "Bei Tschaikowski sind die Untersuchungen insofern einfacher, weil Lebensumstände und Musik näher beieinander liegen als bei Mozart. Mozart ist jemand, der selbst unter den schlechtesten persönlichen

Umständen noch fröhliche Musik schreiben konnte. Und umgekehrt. Bei Mozart kommt man nur weiter, indem man die musikalischen Strukturen vergleicht. Aber selbst dann gibt es noch enorm viele Wege, um zu einer befriedigenden Lösung des Problems zu kommen." Erfahrungen mit zeitgenössischer Musik bestärkten ihn in seinen Unterstellungen. "Ich habe ein paar Weltpremieren von lebenden Komponisten dirigiert, und ich hatte die Möglichkeit, um mit ihnen an der Vorbereitung zu einer solchen Aufführung zusammenzuarbeiten. Und immer zeigte sich dann, dass jeder Komponist an bestimmten Strukturen und unveränderlichen musikalischen Elementen festhält, die der musikalischen Idee die Richtung weisen."

Dadurch können auch in alter oder sehr alter Musik eine große Zahl von Fragen beantwortet werden. Haenchens Artikel *Vorbereitende Überlegungen für eine Interpretation, dargestellt aus aufführungspraktischen Überlegungen zu Mozarts "Le Nozze di Figaro"*[7] ist ein Model für die Art und Weise, worauf musikwissenschaftliche Untersuchungen und musikalische Vorstellungen zusammengehen können. Aus Mozarts Briefen und Mitteilungen von Zeitgenossen destilliert Haenchen ein lebendiges und nuanciertes Bild über Mozarts Tempo-Auffassungen, seine Ideen in Bezug auf Vokalmusik und seine Verzierungstechniken. Lehrbücher wie Telemanns *Harmonischer Gottesdienst* (1681), Scheibes *Abhandlung über das Recitativ* (1764-65) und Hillers *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesang* (1780) verschaffen Haenchen Einsicht in die Behandlung von Appoggiatur und Rezitativ im 18. Jahrhundert. Tempoprobleme in Mozarts Figaro, verursacht durch Tempoandeutungen, die an verschiedenen Stellen der Partitur fehlen, sind anscheinend mit Hilfe der vergleichenden Partiturstudien zu lösen. "Besondere Aufmerksamkeit verdient die Andeutung *molto Andante.* In den heutigen Interpretationen wird sie oft als *sehr langsam* übersetzt. Aber eigentlich muss es als *langsam gehend* gelesen werden, denn dadurch wird Susannas Imitation bei der musikalischen Wiederholung von Almavivas überraschter Frage *Susanna?* mit *Signore* auf einmal sinnvoll. Als Beweis dafür dient auch ein Teil aus dem Melodrama in Mozarts *Thamos*-Musik, wo der Übergang von *Andante* zu *molto Andante* wegen strukturell-musikalischer und inhaltlicher Gründe unzweideutig eine Beschleunigung verlangt."

[7] vollständiger Text auf der Web-Site www.haenchen.net

So verdient Hartmut Haenchen seine Freiheit zurück.

In einem unserer Gespräche sagt Haenchen: "Während der Aufführung muss ich versuchen, alles zu vergessen, was ich bei der Studienphase gelernt habe." Daraufhin frage ich ihn, was er unter Inspiration versteht. "Ich sehe Inspiration als etwas, das immer beim Probenprozess anwesend ist, aber als die Möglichkeit, als Erweiterung der Probenarbeit im Konzert noch Aspekte präzisieren zu können, die nicht in Worten auszudrücken sind."

Heute Abend gelingt es mit der *Jupiter*-Sinfonie in der Beurs van Berlage. Trotz der umfangreichen Besetzung ist die Aufführung glanzvoll und glasklar. Hinterher mache ich ihm Komplimente. Er guckt mich ernst an. "Ich habe aus didaktischen Gründen Mozart gewählt. Normalerweise mache ich das Stück mit dem Kammerorchester, aber das Sinfonieorchester hat die *Jupiter*-Sinfonie seit 10 Jahren nicht mehr gespielt, da erschien es mir als eine gute Übung." Und dann kommt er auf den Punkt, auf eine Art und Weise, die ich als die seine erkenne: "Aber ging es denn in dieser Besetzung?"
Es ging.

3 Der Musiker und sein Repertoire

"Der eine atmet mit dem Bauch - Sänger atmen ja nur mit dem Bauch, weil sonst können's nicht singen -, der andere muss halt die Atmung vom Bauch aufs Hirn verlagern. Das ist derselbe Vorgang. Da haben S' ja viele Lungen da drinnen, ein paar Millionen wahrscheinlich." - Thomas Bernhard

Intuition

In der Generalprobe zu Mahlers *Neunten Sinfonie* mit der Niederländischen Philharmonie unter Leitung von Hartmut Haenchen passiert etwas Merkwürdiges. Nicht, dass der erste Satz, was die Atmosphäre angeht, nicht zu dem musikalischen Testament passt, was die *Neunte* sein soll, und noch weniger, dass das ein Zeichen von zu wenig Vision wäre. Haenchen sieht das Licht, aber er weigert sich, sich an dem Feuer zu verbrennen und blickt zerstreut zur Seite, wenn es auflodert.

Es ist, als ob die strenge, unerbittliche Kälte dieser wunderlichsten aller Eröffnungssätze in den wichtigsten Augenblicken - Haenchens katastrophenartige Stellen - in bewusste Trennung oder unbewusste Enttäuschung umschlägt. Ich frage mich, ob ich die Partitur gut genug kenne, um mir meine eigenen Gedanken zu machen, denn das Gewissen schweigt respektvoll, aber das Gefühl sagt: matt.

Auch wenn Mahler sich mit heidnischem Schall gegen die Unwiderruflichkeit des Schicksals - seinem eigenen - aufbäumt, ist Haenchen ganz gelassen, und die Achtlosigkeit, mit der er sich ohne Wenn und Aber ergibt, überrascht mich. Die Musiker reagieren zögernd und gespannt.

Aber anscheinend will er es so. In Haenchens Analyse des Stückes werden Ausdrücke wie Kollage-Techniken "der auskomponierten Zerbrechlichkeit", der "zerrissenen Klangvorstellungen" und den "ziellos umherirrenden" Passagen gebraucht. "Mahler", verteidigt er sich, "hat kein perfektes Stück geschrieben. Er beendet in jeder Sinfonie etwas, aber selbst der Schluss wirkt immer etwas gewollt, weil er keine Schlussfolgerungen daraus ziehen kann, und seinen Erkenntnissen

sowieso keinen Ausdruck verleihen kann - das ist nun einmal unmöglich. Das Problem, welches das Finale der *7. Sinfonie* aufzeigt, kann nur mit Hilfe des Wortes benannt werden, und das kommt dann in der *Achten*. Und die *Neunte* handelt logischerweise von der beruhigenden Einsicht, dass die *Achte* keine Lösung bietet."

Begriffe wie Heterogenität und Gespaltenheit sind dann auch die Schlüsselbegriffe in Haenchens Beschreibung der *Neunten*, worin der gute Zuhörer gemahnt wird, den kranken Mahler zu hören, der mit Keuchen und Stoßen zur "neuen Wahrheit" einer "neuen Zeit" aufrückt. "Das", zitiert der Dirigent den Komponisten, "was ich von dieser Wahrheit, dieser neuen Realität bereits voraussehe und vorausfühle, das investiere ich in meine Musik." Haenchen schließt sich gesprochen wie schriftlich an dieses Zitat an. Die *Neunte*, folgert er, ist "das Dokument dieser neuen Wahrheit."

Aber nicht die ganze, nagt der Zweifel. Wir schreiben immerhin das Jahr 1909, der Komponist hat noch 2 Jahre zu leben und notiert mit feinem Instinkt für die Vergänglichkeit aus Vorsorge "Leb' wohl" über die fallende Sekunde in Takt 436 des ersten Satzes. Die Neunte ist noch kein Abschied vom Leben - der folgt erst später, in dem Manuskript der unvollendeten 10. Sinfonie, seinem Waterloo in Golgatha ("O Gott, warum hast du mich verlassen?") Aber der Komponist ist schon sehr weit. "Leb' wohl" ist sein letzter bitterer Gruß an seine Frau Alma, die ungefähr zur gleichen Zeit den Kater seines geistigen Lebens in den Armen unzähliger Liebhaber heilt und zu Hause seine hellseherischen Avancen dankbar als kleine Genugtuung für sein Versagen in den anderen ehelichen Pflichten wie für den Lebensunterhalt zu sorgen und der Treue bis in den Tod, anzuerkennen.

Mahler nimmt die Demaskierung der unmöglichen Verbindung von Körper und Geist vorweg. Man hört ihn mit dem wesenlosen, schrillen Geräusch heulen, mit dem er in seiner *Neunten* vom Erlöser das Patent bekommt; man sieht ihn auf der Spitze seines Könnens wanken, so nah beim Ziel und doch so weit davon entfernt. Es stimmt einen traurig, dass der Hochmut vor dem Fall auch die Heiligen trifft.

Es ist auch deine Trauer, die da gepflegt wird. Trauert Mahler nicht vor allem um den Verlust der alten Sicherheiten, die genauso vergänglich zu sein scheinen, wie der Mann, der

beschließt, sie zu hegen, bis die neue Wahrheit ihn von ihnen erlösen wird? Und waren das nicht auch unsere Sicherheiten?

Falsch. Noch am selben Abend, während der ersten und vielleicht besten Aufführung der Serie, erweckt Haenchen seinen Patienten wieder zum Leben, strömt wieder Wasser durch das verdorrte Flussbett und füllt die Musik sich mit der futuristischen Spannung , die er anscheinend bewusst bis jetzt versteckt hat. Das ist nicht die geduldige, passive *Neunte*, die wir kennen; Haenchen aktiviert das Ende. Mit seinen hoch aufgebauten Klangsäulen im ersten Satz und seinen Wasserwirbeln der Trauer im letzten Satz wird Haenchens Aufführung von Mahlers *Neunter* einer der wichtigsten Momente seit seinem Antritt 1986[8].

Die Kritiker sind so begeistert, dasssie dieses Mal nicht den gebräuchlichen Vergleich mit dem Concertgebouworkest machen. Und auch für die Musiker scheint es ein Meilenstein zu sein. Ensemblespiel von diesem Kaliber ist bei der Niederländischen Philharmonie nichts Neues mehr, aber das Selbstvertrauen, mit dem das Orchester seine Trümpfe ausspielt, und die Ausstrahlung, die die erreichte Perfektion bewirkt, sind neu.

"Ein Höhepunkt", sagt NedPhO-Direktor Jan Willem Loot Monate später noch immer mit einem Unterton der Erleichterung. "Denn ich sah die Kritiker schon vor mir, so schnell nach dem Mahler-Festival im Concertgebouw: "Senf" nach der Mahler-Zeit. Zum Glück ist das nicht passiert."

Da hat sich etwas ganz besonders abgespielt, sagt Haenchen ein paar Wochen später. Wenn es wahr ist, sagt er ja. Und er sagt es, ohne sich noch näher zu äußern. Ja, da passierte es, erinnert er sich. Punkt. Was Mahlers *Neunte* zu Haenchens Neunter machte, ist ein Geheimnis zwischen ihm und dem Stück. Darüber spricht er nicht.

Dieser Dirigent achtet auf alles. Wenn das erste Tripelforte in Mahlers *5. Sinfonie* in Takt 217 erscheint, hält er 216 Takte lang den Fuß auf die Bremse, weil es nicht zu früh erklingen darf. "Die Musik", sagt er dann,"braucht die Zeit, um sich zu

---

[8] in den Jahren 1999-2002 brachte Haenchen im Concertgebouw einen umfänglichen Zyklus „Mahler-Amsterdam-Wien“ zu Gehör. Dieser Zyklus ist im Buch 14 seiner 14-bändigen Serie „Mahlers fiktive Briefe“ ausführlich dokumentiert, die er zum Zyklus schrieb und die in Deutschland im Pfau-Verlag veröffentlicht wurden.

entwickeln. Und das ist für Dirigenten bei Mahler und auch bei Bruckner ein großes Problem. Wie verschieden die beiden auch sein mögen, bei beiden habe ich ein Zeitproblem: eine große Wellenbewegung, die in diesem Fall 70 Minuten dauert. Man kann mir unterstellen, dass ich am Anfang zu wenig gebe, aber es ist meine Aufgabe als Dirigent, den Zeitverlauf zu artikulieren. Es ist genauso wie bei *Salome* von Strauss: Der Höhepunkt kommt erst nach einer Stunde und 40 Minuten. Wenn ich da nicht gut vorweg denke, mache ich das Stück kaputt."

Dagegen kann man nichts sagen. Trotzdem gibt es in Haenchens Interpretation der *Neunten* viele Momente, von denen ich hinterher vermute, dass sie nicht wohlüberlegt zustande gekommen sind. Und gleichzeitig denke ich, dass er morgens bei der Generalprobe in der Beurs van Berlage zielbewusst die Standhaftigkeit seiner Musiker auf die Probe gestellt hat, um Platz für unvorhergesehene Probleme zu schaffen, auch wenn er selbst noch nicht genau weiß, wohin der Umweg ihn führen wird.

Ich kann es nicht beweisen. Ich habe ihn nicht gefragt, was zwischen der letzten Probe und dem ersten Konzert genau vorgefallen ist, und ich bezweifle, dasser die Frage beantworten könnte. Was ich aber begreife, ist, dass bei Haenchen die Intuition eine größere Rolle spielt als er selbst zugibt und dasses dumm wäre, diese Intuition als Blindgänger unter den Instinkten abzutun. Intuition ist ein noch nicht formulierter Gedanke, getarnt als sinnliches Bedürfnis. Das Atmen des Gehirns. Eine kreative Antwort auf ungeschriebene empirische Regeln. Oder einfach: Musikalität.

Und doch ist es mehr. Im Wesen ist Haenchens Musikalität ein Instinkt wie jeder andere. Aber dieser Instinkt ist bei ihm nicht eine unbesonnene Äußerung des - wie man im Volksmund sagt - Gemüts. Es fügt sich dem Willen des Werkes, äußert sich vorsichtshalber in der indirekten Rede - aus dem Munde von Dritten nämlich - erobert sich wieder im letzten Stadium der Anlaufstrecke und entlädt sich erst während der Aufführung mit einem Schlag.

Seine Bemerkungen über Authentizität verraten, dassPartituren für Haenchen keine Ikonen sind. Es steht doch nicht da, was da steht ("So viel Freiheit nehme ich mir schon"). Aber als Symbole einer Botschaft sind die Noten heilig, solange das Gegenteil nicht bewiesen ist. Haenchen respektiert seine Komponisten mit einem an Selbstverleugnung grenzenden

Wohlwollen. Wodurch für seinen Umgang mit den geliehenen Ausdrucksmitteln - den menschlichen Gefühlswerten - mutatis mutandis das gleiche gilt wie für Mahler und seine *Neunte* in dem Zitat von Arnold Schönberg: "Mahlers *Neunte* ist höchst merkwürdig. Der Komponist drückt sich in seinem Werk nicht mehr als Subjekt aus. Beinah sieht es so aus, als ob es von einem verborgenen Schöpfer, der Mahler nur als Sprachrohr benutzt hat, geschrieben worden ist."

Auch Haenchen spricht nicht selbst, sondern im Namen eines Anderen. Es sei denn, die Klangstruktur des Schöpfers und die des Interpreten passen so gut zusammen wie hier, und das ist, was die *Neunte* von vielen anderen ebenso niveauvollen Interpretationen von Haenchen unterscheidet. Haenchen hat in dieser Sinfonie seine eigentliche menschliche und religiöse Vorbestimmungen erkannt und daraufhin seine - für seine Verhältnisse - radikalen Schlussfolgerungen gezogen.

Er hat keine absolute Sicherheit bekommen, dass seine Auffassungen richtig sind, aber die braucht er auch nicht, er kann auch ohne sie leben. Er hat sich dieses Mal so vollkommen von dem Schock der Erkenntnis überwältigen lassen, dasssein Quellenstudium in diesem Fall viel von einer Rechtfertigung im Nachhinein hat. "Natürlich", sagt er eines Tages, "beschäftige ich mich sehr mit den biographischen Aspekten, auch wenn ich Mozart dirigiere. Ich möchte nur nicht, dass das Missverständnis entsteht, dass ich den Inhalt einer Interpretation an der Biographie des Komponisten festmache." Er spekuliert auch manchmal. Das ist eine Erklärung für seine Vorsicht bei der Generalprobe und die Kompromisslosigkeit, mit der er alle Grenzen hinter sich abbricht.

Bei Mozart ist die Chance, eine solche Symbiose zu erreichen, sehr gering. Eine Sinfonie von Mozart - und das gilt selbstverständlich nicht oder nur in geringem Maße für seine Opern - ist ein Kryptogramm; mehr Denkspiel als Gefühlsentladung und Aberglaube, aber als Äußerungsform ein bleibendes Rätsel. Eine Sinfonie von Mahler ist ein Aufschrei; in strukturierter und kondensierter Form zwar, aber nachempfindbar. Keine echte Biographie, aber auch kein offenes Buch, auch ohne Worte. Das ist sowohl ein Vorteil als auch ein Handicap. So klein wie der Abstand von Kunstwerk zu Ausführendem scheint, so hoch ist durch das menschliche Erkennen die emotionale Schwelle. Höher als bei Mozart. Der Dirigent betritt das Schlachtfeld nicht nur als Musiker, sondern auch als er

selbst, als Individuum. Er entblößt sich an der Blöße des Anderen. Das Schlimmste ist noch, dass nur der Dirigent das weiß, aber dass sie es nicht voneinander wissen.

Auf die emotionalen Hemmungen von Hartmut Haenchen ist oft hingewiesen worden. Das ist natürlich ein Schuss in den Ofen, denn er wird bestätigen, was jeder integere Dirigent mit genügend Selbsterkenntnis tun würde. Die Kunst entbrennt am Streit mit technischen und emotionalen Blockaden in allen Formen. Mozart verbindet sie oder deckt sie zu, aber Mahler zeigt sie, unverhüllt und unverschnitten. Musik geht um Hemmungen, Musizieren auch.

"Wenn ich Musik höre, und auch wenn ich dirigiere, höre ich deutliche Antworten auf meine Fragen - und bin vollkommen sicher. Oder besser: Ich merke deutlich, dass es gar keine Fragen sind." Dieses Zitat ist von Mahler, nicht von Haenchen. Aber es hätte von ihm sein können: ohne ihn von Mankos, die er mit jedem anderen Sterblichen teilt, freizusprechen, kann in diesem Zusammenhang gefolgert werden, dass Haenchen sich beim Artikulieren von Mahlers Problemstellungen sich selber nicht im Wege steht.

Am Anfang ist Mahlers *Neunte* für Haenchen ein Fragezeichen wie alle Werke auf seiner Repertoireliste. Die im 2. Kapitel besprochene Untersuchungsmethode konfrontiert ihn mit denselben technischen und stilistischen Problemen wie eine Sinfonie von Haydn oder Beethoven. Aber obwohl auf beiden Gebieten viele Fragen notgedrungen unbeantwortet bleiben werden, bietet die Partitur einem Dirigenten, derweiß, wovon er spricht, genügend Anknüpfungspunkte, um die schwersten Zweifel zu zerstören.

Das Unbehagen über das Hypothetische seiner Entscheidungen unterdrückt er mit einem unwiderlegbaren force majeure seiner Berufung; Mahlers Schicksal liegt in seinen Händen, das ist nun einmal so. Empirische Kenntnis ist in diesem Zusammenhang auch für Haenchen mehr Unterstützung als Hindernis; die absolute Sicherheit der relativen Sicherheiten garantiert ihm eine gewisse Bewegungsfreiheit.

Hemmungen können sich in Bezug auf den Inhalt eines Werkes auftun, wenn zum Beispiel die Emotionen höher auflaufen als die Aufführungsanweisungen suggerieren, und der Interpret im Dunkeln tastet, was die persönlichen Motive des Komponisten sind, oder er ist so nah an der Quelle, dass er sich vergreift. Solche Komplikationen gibt es hier nicht. Haenchen

weiß sehr viel über Mahlers *Neunte*, aber sein Wissen beschränkt ihn nicht. Er weiß um Mahlers Eheprobleme mit Alma, seiner 20 Jahre jüngeren Frau, und fühlt zwischen den Noten, wie sich das Paar langsam auseinanderlebt und findet den Beweis in der Orthographie des Stimmenverlaufs oder der Kombination mit den mit Mahlers Symbolik beladenen Zitaten. Wo Beethovens *Les Adieux* und Johann Strauss' *Freut euch des Lebens* zusammen mit liebestrunkenen Doppelschlagmotiven auftauchen, reicht dem Mahlerianer ein halbes Wort. Der "Ton" hat Beweiskraft. "Dass ich nur keine Gefühle zeige, wo sie nicht sind. Man merkt sofort, wenn etwas gespielt ist. Ich finde das nicht fair. Das ist für mich falsche Romantik; wenn es nicht wirklich von drinnen kommt, wenn es Schauspiel ist. Wenn ich das weglasse, ist esleer."

Hier nicht. Er ist zwar nicht Mahler, aber dessen Themen sind auch die seinen, und das macht den Zugang in dieses fremde Universum leichter. Haenchen ist kein Abtrünniger, aber er kennt sich in dem Weltbild moralischer und religiöser Dilemmata aus. Er ist zwar kein Schwarzseher, aber er hat genug von der Welt gesehen, um zu begreifen, was die Nihilisten fühlen, wenn sie noch zusehen. Und genau wie Mahler, will er sich äußern, ohne immer zu begreifen, wie. Ein Gefühl des Verstehens spricht aus jeder Zeile seiner geschriebenen Evaluation:
"In früheren Sinfonien versucht Mahler, mit Choral- oder Triumphbildern neue Welten zu erschaffen, ohne den Ausweg genau zu kennen, und das macht seine Finale auch so problematisch. In der *6. Sinfonie* ist seine Hingabe an die Verzweiflung das Gleiche, was in der *9. Sinfonie* zum Verstummen leitet."

Der Wahrheitssucher auf heißer Tat ertappt; in dieser bedeutungsvollen Musik ist es, als ob Mahlers Beichte seine eigene rechtfertigt, als ob sie zusammengehen. Wo sich neben musikalischen auch menschliche Identifikationsmöglichkeiten auftun, kostet es Haenchen anscheinend weniger Mühe, die Schwelle zu überwinden, er musiziert freier. Ästhetik und Ethik sind für Haenchen zwei Seiten einer Medaille, das muss sich das Publikum auch immer wieder vor Augen führen. Er sagt es nicht so direkt, aber Schönheit um der Schönheit willen sagt ihm nichts.

Er ist ein Konstruktivist, kein Schönschreiber. Die abstrakte Bequemlichkeit von Ravel ist ihm im wahrsten Sinne des Wortes fremd. "Ich möchte positiv anfangen: ich habe enorme

Bewunderung für Klangfarbe, Instrumentation und dem Umgang mit dem Material. Aber ich kann bei Ravel nicht die Idee, den menschlichen Beweggrund fühlen. Ich kann mir nicht vorstellen, warum Ravel solche Werke schrieb. Für mich ist das ein Problem. Bei Mahler, Janacek, Bartók kann ich es. Ich habe ein großes Repertoire, aber ich muss auch mir selbst gegenüber ehrlich sein.

Denn er ist ja auch noch da. Er muss wählen. Und jede Wahl ist ein Bekenntnis.

"Wie ich bereits sagte, es ist für mich sehr wichtig zu wissen, warum ich ein Stück machen will. Als Chefdirigent habe ich die Aufgabe, dem Publikum ein breites Spektrum zu bieten, aber ich muss nicht versuchen, ein Stück zu dirigieren, mit dem ich keine Affinität habe. Und ich muss vor mir selbst zugeben: im Moment habe ich nichts über dieses Stück zu sagen. Dafür gibt es dann hoffentlich andere. Ich habe darum auch immer gut aufgepaßt, was Gastdirigenten hier dirigieren, um zu vermeiden, dass das Orchester sich nur in eine Richtung entwickelt."

Entscheidungen

"Ich habe wahrscheinlich zuviel Schiller gelesen". - Hartmut Haenchen

Wenn ich mich nicht irre, sind christlicher Glaube und Arbeitsethos für Haenchen zwei Äpfel vom gleichen Stamm. Dieser Glaube, auch der Glaube an die Kunst, ist der Glaube an die Tugenden Ehrlichkeit und Bescheidenheit. Die Ehrlichkeit zwingt ihn wie ein kategorischer Imperativ, Entscheidungen zu treffen (Wagner, aber keinen Debussy), die Bescheidenheit zwingt ihn, die Fakten zu akzeptieren (denn Beethoven ist groß). Ehrlichkeit ist Respekt vor dem Schöpfer aus Verwunderung über die Unwiderruflichkeit und Unwiderlegbarkeit seiner Taten, Bescheidenheit ist das Gefühl der Ohnmacht gegenüber der höchsten Instanz und der Mut, die Konsequenzen dieser Ohnmacht zu akzeptieren, wenn es sein muss. Haenchen ist ein Gläubiger. Sein Glaube ist die Kunst, "ja" zu sagen, wenn er kann, und "nein" zu sagen wenn er muss. Seine Kunst ist der Glaube an die mitteleuropäische Musiktradition.

In einer Übersicht von im Ganzen 232 verschiedenen Orchesterwerken und 18 Opern, die Haenchen von 1986 bis 1996 beim NedPhO und NKO dirigiert hat, sieht man, wie

konsequent er über die Jahre an seiner Überzeugung festgehalten hat. Nicht wirklich überraschend fallen die statistischen Schwerpunkte mit den musikalischen Sternstunden der deutschen und im breiteren Sinn der mitteleuropäischen Musiktradition zusammen.

Natürlich schützt ihn diese selbstverständliche Affinität nicht vor blinden Flecken, so schien es, als er ein interessantes Angebot für eine Aufnahme mit Schumanns Sinfonien aus Unbehagen bei der *2. Sinfonie* ablehnte. "Ich finde mich mit dem Stück nicht zurecht. Ich verstehe es einfach nicht." Beim NedPhO dirigiert Haenchen bis heute nur die *Dritte* und *Vierte Sinfonie* - aus Ehrlichkeit und Bescheidenheit.

In Haenchens Macintosh-Computer, der auch diese Informationen beherbergt, sind in seinem Amsterdamer Repertoire so gut wie alle wichtigen deutschen und österreichischen Meister vertreten: Johann Sebastian Bach (5), Joseph Haydn (10), Wolfgang Amadeus Mozart (38), Ludwig van Beethoven (17), Felix Mendelssohn-Bartholdy (9), Franz Schubert (6), Johannes Brahms (12), Anton Bruckner (9), Richard Wagner (10), Gustav Mahler (10), Richard Strauss (11).

Mit diesen Männern, Haenchens Mitbewohnern im europäischen Palast der Künste, versteht er sich gut. In ihrem Kielwasser bringt er es zu den größten Leistungen. Er spricht ihre Sprache ("Ich höre es sofort, wenn ein Schumann-Interpret der deutschen Sprache nicht mächtig ist") und kennt ihre musikalischen Verhaltenscode. Genau wie er sind es fähige Architekten und Baumeister, die selbst die Pfähle einschlagen und immer weiter bis zum letzten Atemzug bauen: Note für Note, Stein für Stein.

Eine Sinfonie von Beethoven ist die Geschichte eines Gebäudes und seiner Bewohner: eine Rekonstruktion ihrer Geschichte. Der Bewohner ist der Protagonist in einer Geschichte mit einem Thema, einem Clou und einer befreienden Auflösung, so Gott will. Er arbeitet genauso; das verbindet sie. Aber er kennt als Vermittler seinen Platz im Haushalt. Er ist kein Butler, sondern eine Durchreiche der unvergänglichen geistigen Werte des Guten, des Wahren und des Schönen der Musik. Das zieht Verpflichtungen nach sich und zwingt zur Vorsicht.

Und doch kann man die Identifikation mit dem deutschen Oeuvre im Konzertsaal an der Energie seines Schlages und Zielstrebigkeit der Notenwiedergabe hören und sehen. Die Sache Mahler verlief nicht ohne Zwischenfälle. Auf vertrauten

Terrain trägt Haenchens Interpretation einer Bachkantate, eines großen Beethovens oder eines schweren Brahms immer seine Handschrift, auch wenn er in einem Barockprogramm die Klangdichte und den dynamischen Bereich des Niederländischen Kammerorchesters aus stilistischen Gründen innerhalb der theoretischen Amplitude zu einem fiktiven Ensemble aus dem 18. Jahrhundert komprimiert. Auch in diesem Fall gehorcht die gebundene Souplesse von Haenchens Phrasierung den Grundbegriffen von Gesang und Singbarkeit, und auch dann bleibt das Singen als melodische Komponente des gesprochenen Wortes ein rationaler Discours von Bogen, Komma, Punkten und Akzenten.

Bei aller Andacht, die er Satz- und Interpunktionszeichen zumisst, bleibt trotzdem noch der Bogen ein Bogen. Musikalische Prinzipien bleiben immer wichtiger als stilistische. Haenchen hat sich nie zu dem bekannten Artikulations-Telegramm-Stil der Barockspezialisten verleiten lassen (und dann ist schnell von Adjektiven wie romantisch und altmodisch die Rede). Der behutsame Haenchen kann im klassischen und romantischen Repertoire mit einem lyrischen Naturell überraschen, was bei seinen niederländischen Kritikern - selbst mit allen Wassern gewaschen - ernsthaftes Missverständnis über seine Kenntnisse in der authentischen Aufführungspraxis hervorrief. Sie fanden seine Haydns und Mozarts altmodisch. In Wirklichkeit waren sie vor allem nicht so nachdrücklich. "Mild ist das richtige Wort", nuanciert Haenchen, "mild im Tempo, mild in Struktur und Klang. Das finde ich so schön an Bruno Walter: die freundliche, einladende Haltung. Obwohl ich natürlich viel weiter gehe als er. "In den Spuren von Nikolaus Harnoncourt erklärt er: "Ich sorge immer für eine Dosis Hässlichkeit, um die Balance mit der Schönheit herzustellen. Wenn ich in meiner Interpretation nur auf Schönheit abziele, verschwindet die Schönheit."

Instruktiv für seine Auffassungen über Melos und Satzbau sind Haenchens Interpretationen der Sinfonien von Brahms. Die Beschaulichkeit von Brahms' musikalischer Prosodie - Schönberg sprach von "musikalischer Prosa" - sind nämlich die Probiersteine am Können des Interpreten. Und merkwürdigerweise habe ich gerade in diesem Repertoire zum ersten Mal seine Meisterschaft gespürt. Es war 1988 bei der *4. Sinfonie* von Brahms zur offiziellen Eröffnung der Beurs van Berlage, der ständigen Behausung des NedPhO.

In Haenchens *4. Sinfonie* umhüllt die zarte Wölbung des sich Schritt für Schritt aufbauenden Hauptthemas die Zäsuren wie ein weiter Mantel. Haenchen folgt ihrer Kurve aus Respekt vor der natürlichen Entfaltung des Melos, nicht aus Hörigkeit zum hypothetischen Stil des 19. Jahrhunderts. Der Klang verbindet sich mit dem Atem des Sängers und erhebt sich wie ein zart-gestammeltes Lied über den dunkel getönten Begleitungsfiguren. Musik ist eine unechte Natur, aber wenn man so damit umgeht, stört es niemanden.
Ich habe später verstanden, dass dieses Singen ein typisches Beispiel für Haenchens Sichtweise ist. Beethoven würde sagen: mit Andacht. Er nimmt sich Zeit, bleibt aber bei der Sache und vermeidet, außer wenn es nötig ist, aus Prinzip die Extreme sehr langsam oder sehr schnell, wodurch eine Sinfonie von Mozart an Gleichgewicht und eine *Neunte Sinfonie* von Bruckner an Lebendigkeit gewinnt.

Zu einem musikalischen Dialog passt ein Konversationstempo, das - je nach Art der musikalischen Mitteilung - beschauend sein kann oder gerade rau und unpoliert, aber es muss immer den Ansprüchen an die Verständlichkeit genügen. Haenchens Aufnahme der *5. Sinfonie* von Schubert mit seinem Berliner Kammerorchester entpuppt sich als animiertes Jubiläum von alten Vertrauten, und seine *3. Sinfonie* von Brahms wird ein liebevoller Einklang mit kultivierter, aber unüberwindbarer Überredungskraft, die nur großen Interpretationen vorbehalten ist.

Auch da ist ein Haenchen ein namhafter Mann, genauso wie bei der *Neunten* von Mahler. Beeindruckend ist, wie in diesem Repertoire die Persönlichkeit des Interpreten, der versuchte, sein Ego aus dem Notenbild zu verbannen, durch die Hintertür doch wieder die Bühne betritt. Und es ist nicht undenkbar, dass Haenchen in Beethovens *Fünfter* mehr von sich selber preisgibt, als ihm lieb ist, und sich in Gesellschaft des Komponisten zu den Freuden einer geteilten Wut mit der Botschaft bekennt: So machen wir Musik, denn ich finde, dass es so sein muss.

Die beeindruckende Repertoire-Übersicht der NedPhO-Periode ist übrigens nur ein Teil von Haenchens musikalischem Territorium. In der Länge wird es vermutlich vom Werkekatalog seines Berliner Kammerorchesters Carl Philipp Emanuel Bach

übertroffen[9], das unter Haenchens Leitung seit 1980 ein internationales Publikum mit Aufführungen und CD-Aufnahmen in einer enormen Vielseitigkeit von Barock bis Früh-Klassik an sich binden konnte, übertroffen.

Um Missverständnisse zu vermeiden, muss außerdem auf seinen Einsatz als Dirigent bei zehn Uraufführungen in seinem früheren Vaterland hingewiesen werden. Dazu kann man auch Harry Kupfers Inszenierung von Aribert Reimanns Oper *Lear* rechnen, die 1983 in der Komischen Oper ihre erste Berliner Aufführung erfuhr.

In seiner Amsterdamer Zeit lag die Uraufführungsquote durch die gespannten Bindungen mit der Vergangenheit notgedrungen etwas niedriger als damals in der DDR, aber auch hier erreichte er als Interpret zeitgenössischer Musik mit typischer Unauffälligkeit ein respektables Ergebnis. Aufführungen von Werken von Henk Badings, Gilius von Bergeijk, Willem Frederik Bon, John Borstlap, Alphons Diepenbrock, Rudolf Escher, Huub Kerstens, Tristan Keuris, Otto Ketting, Willem Pijper, Leo Samama, Johan Wagenaar und Unico Graaf van Wassenaer zeigen, dass es ihm mit der Beförderung niederländischer Tonkunst ernst ist[10].

Außerhalb der zentral-europäischen Keimzellen seines Repertoires scheidet Haenchen aus persönlichen und musikalischen Gründen die Spreu vom Weizen. Für die Russen, Franzosen, Italiener, Engländer, Ungarn und Tschechen ist in Haenchens Musikbibliothek relativ wenig Platz reserviert, wie auch diese Konstatierung auch für die verschiedenen Oeuvres seiner Landsmänner Schumann, Schönberg (*Frieden auf Erden* und *A Survivor from Warsaw*), Webern (drei Werke) und Berg (*Violinkonzert* und *Wozzeck*)gilt [11].

Es ist sicher nicht Unwillen, Unwissen oder der Angst vor dem Neuen zuzuschreiben, dass sich sein Verdi-Angebot auf *Don Carlos* (1987), *Requiem* und *Quattro pezzi sacri* beschränkt, denn die Interpretationen waren gut; die Auslese vollzog sich auf der Basis natürlicher Selektion.

---

[9] siehe das Kammerorchester-Repertoire auf der Web-Site www.haenchen.net

[10] in den Jahren bis 2002 wurden noch zahlreiche Werke aus der Taufe gehoben oder wie bei *van Gilse* wieder zum Leben erweckt.

[11] diese Feststellung trifft für den Zeitpunkt des Erscheinens des Buches für die Aufführungen in den Niederlanden zu. Insgesamt ist gerade der zweiten Wiener Schule durch Haenchen viel Aufmerksamkeit gewidmet worden.

Eine auffallende und vielsagende Ausnahme ist bei den Russen Schostakowitsch (7 Werke) zu finden, nicht zufällig ein Komponist mit vergleichbaren gesellschaftlichen Vorzeichen wie Haenchen und Schöpfer eines Oeuvres in dem Haenchen viele gemeinsame Nenner antrifft.

"Die Fragen, die in der Diskussion über Schostakowitsch gestellt werden, sind auch meine Fragen. Musste er aus der Sowjet-Union emigrieren? Musste ich emigrieren? Es betrifft mich persönlich. Angst ist bei Schostakowitsch selbstverständlich auch Angst vor dem Sowjet-Staat. Es ist die Angst, die ihn dazu verleitet hat, Kompromisse zu schließen."

"Die Angst kenne ich aus eigener Erfahrung, und es ist für mich unvorstellbar, wie man zum Beispiel die *14. Sinfonie* hören kann, ohne eine Vorstellung vom politischen Klima, in dem das Stück entstanden ist, zu haben. Damit meine ich vor allem das Vokabular an musikalischen Nuancen und Signalen, das sich unter dem Druck des totalitären Regimes entwickelt hat und also eigentlich aus der Not geboren ist.Es ist die Kunst, etwas auszusprechen, ohne dafür ins Gefängnis geworfen zu werden. Und für mich war diese Kunst der Grund, Musiker zu werden."

In der Saison 1995/96 leitete Haenchen das Niederländische Kammerorchester mit einer geladenen Aufführung der 14. Sinfonie. "Ich kann mich sehr gut in die Welt versetzen. Die Sinfonie ruft Assoziationen einer russischen Landschaft und russischer Mentalität hervor. Ich bin da oft gewesen und habe die totale Lethargie erfahren, die vielleicht auch durch die unendliche Weite der Landschaft hervorgerufen wird. Es ist ein Stillstand von Raum und Zeit: nicht sprechen, nicht bewegen, nicht denken. Kein Espressivo, wenn es nicht wirklich nötig ist. Es ist eine ganz andere Ruhe als bei Bruckner, der gerade so andächtig ist. Und es hat mich sehr überrascht, als ich mich vor einiger Zeit in Matthijs Vermeulen vertiefte: diese Bewegung! Schostakowitsch schweigt ganz einfach, und zwar nicht aus musikalischen Unvermögen. Seine Ohnmacht ist eine Ohnmacht gegenüber dem System, nicht gegenüber der Musik. Und dazu braucht man Mut."

Im Großen und Ganzen bestätigt die geographische Akzentverteilung die ersten Eindrücke in Bezug auf Haenchens Persönlichkeit. Haenchens Gefühl für Tschaikowski wächst, obwohl er als Tschaikowski-Interpret bis jetzt nur sehr wenig gezeigt hat (*Mazeppa, 5. Sinfonie, Violinkonzert* und die *Rokoko-Variationen*). Aber die Niederländische Philharmonie

spielte unter Haenchens Leitung niemals Prokofjew und Strawinsky (einer seiner wenigen echten betes noire), und die Aufführung von Rachmaninoffs *1. Klavierkonzert* 1987 war wahrscheinlich eine einmalige Sache.

Auch die Franzosen ziehen den Kürzeren. Ravel kommt gar nicht vor, der Name Debussy fällt nur einmal (*Six Epigraphes Antiques* in der Bearbeitung von Rudolf Escher). Bei den Opern tanzen nur Berlioz' *Damnation de Faust* und *Samson et Dalila* von Camille Saint-Saëns mit. In der Wahl für Berlioz wird das Faust-Thema als Urform der "condition humain" mitgespielt haben, bei der Wahl von Saint-Saëns vielleicht die Anziehungskraft der biblischen Aspekte in Kombination mit der Tatsache, dass dieser französische Apfel nicht weit vom deutschen Baum fiel: "Ein Pflichtgefühl', sagt er heute, "denn die Niederländische Oper hatte das Stück als Spielzeiteröffnungs-Premiere geplant; und ich fand, dass ich es tun musste, obwohl ich - ehrlich gesagt - wenig Affinität damit habe."

Doch wurde das Repertoire neben freiem Willen und Pflichtgefühl auch durch höhere Gewalt beeinflusst. Eine Jugend in der DDR hat viele Türen geschlossen, die für andere geöffnet blieben. "Mein Repertoire-Aufbau hängt auch mit nicht-künstlerischen Faktoren zusammen. Dass ich mich in der Musik von Debussy, Ravel und Berlioz weniger wohl fühle, hängt auch damit zusammen, dass man die Partituren in meiner Jugend nicht bekommen konnte. Während meines Studiums war es unmöglich, mit kleineren Orchestern Ravel oder Debussy zu machen. Nur die Top-Orchester hatten das Material im Haus.
Merkwürdigerweise galt das auch für die Musik von Schostakowitsch. Schostakowitsch stand auf der Liste mit Komponisten, die gespielt werden durften, aber weil die ersten 5 Sinfonien bei Boosey & Hawkes in London herausgegeben wurden, konnte man erst bei der *Sechsten* anfangen. Mit Schostakowitsch habe ich also später angefangen, und auch erst mit den späten Sinfonien. Sogar deutsch-österreichisches Repertoire war nicht im vollen Umfang zugänglich. Meine erste Sinfonie von Mahler, die *Erste*, dirigierte ich erst 1976. Die komplette Partitur von Wagners *Der Ring des Nibelungen* habe ich erst sehr spät bekommen können. Aber Sie haben recht: Wenn ich aus der nicht-deutschen Musik wählen müsste, dann würde ich eher Schostakowitsch als Ravel wählen."

Aber was nicht ist, kann ja noch werden. Denn auch Haenchen verändert sich, und er ist ehrlich genug, um auch einen Veränderungsprozess zuzugeben. Mit den frühen Opern von Richard Strauss hat er viel Affinität, aber das sinfonische Oeuvre hat er jahrelang negiert oder nur mit unbehaglichen Gefühlen zum Erklingen gebracht.

Eine nähere Untersuchung von Strauss' lärmenden Beiträgen an das Genre macht deutlich, warum. Strauss war ein Spieler. Mozart auch, aber der fällt seinen Zuhörern nicht damit auf die Nerven, das überlässt er seinen Biographen. Strauss spielt die Spielfreude mit einer Ungeniertheit aus, für die weniger spielfreudige Menschen sich an seiner Stelle schämen. Das Heldentum in *Ein Heldenleben*, die Behaglichkeit der auskomponierten Familienszenen in *Sinfonia Domestica*, der ungezügelte Musiziertrieb ohne die dramaturgische Rechtfertigung des Ideellen oder etwa der ideologischen Pointe: Es sind Ohrfeigen eines Mannes, der nach Gründen fragt, und als Antwort bekommt, dasser sich nicht so anstellen muss, weil doch schließlich die Noten immer ein Fest sind.

Anfang 1989 dirigierte Haenchen *Till Eulenspiegel*, einer von Strauss' leichtfüßigsten Beiträgen in diesem Genre. Es tat ihm sehr gut. Etwas später schleppt er das Niederländische Kammerorchester mit Erfolg durch die späten *Metamorphosen* für 23 Solostreicher. Ein Stück, das als letzter Gruß an die sterbende deutsche Kultur politisch nicht fleckenlos ist, aber als musikalische Synthese aus symphonischer Geste und kammermusikalischer Polyphonie über alles erhaben ist. Es ging wie von selbst, auch als er es 4 Jahre später auf CD aufnehmen ließ.

Ein anderes Hindernis war ideologischer Art. Strauss' Entschluss, zur Zeit Hitlers in Deutschland zu bleiben, wofür sich der Komponist mit dem Argument verteidigte, dass Kunst und Politik nichts mit einander zu tun hätten, stellte Haenchen vor ein unmögliches Dilemma. "Da habe ich über ihn gelesen, und brachte viele Dinge an die Oberfläche, die mich an meine Situation in der DDR erinnerten. Strauss stand immer unter Kontrolle und wusste das auch. Seine Briefe wurden konfisziert und erst nach dem Zweiten Weltkrieg in den Dossiers der Nazis wieder gefunden. Er war natürlich auch schon ziemlich alt. Er war jemand, der ruhig lebte. Er aß, trank ein Glas und spielte Skat. Aber er half auch halbjüdischen Familien und hat nicht versucht, sich der Verantwortung zu entziehen. Er hat den Mut

gehabt, seinen jüdischen Librettisten Zweig gegen die Anschuldigungen des Regimes zu verteidigen."

"Ich fand das schwierig. Er war kein Kämpfer, aber er war auch zu alt zum Kämpfen. Wenn er 50 gewesen wäre, dann hätte ich es nicht akzeptieren können. Aber der Mann war alt, er lebte in seiner Erinnerung. Und vergessen Sie nicht, dass ich auch in der DDR geblieben bin. Hätte ich emigrieren sollen? Ich frage mich manchmal: Wenn alle klugen Köpfe und Künstler die DDR verlassen hätten, wäre die Mauer dann jemals gefallen?"

In der letzten Spielzeit ließ Haenchen in *Also sprach Zarathustra* und *Tod und Verklärung* die letzten Reserven fallen. Dabei spielt es eine Rolle, dassHaenchen als Dirigent mit dem Einakter *Elektra* und *Salome* und dem kolossalen Musikdrama *Die Frau ohne Schatten* im Muziektheater Strauss' Sprache gelernt hat und damit den Griff auf die Dosierung der großen Spannungs- und Tempobeziehungen verstärkte.

"*Elektra* - das ist so unglaublich gut, wie Strauss auf den Höhepunkt zuarbeitet, der erst nach ein- und dreiviertel Stunden über einen äußerst raffinierten Tempoaufbau erreicht wird! Es ist schade, dassviele Dirigenten das nicht sehen und dann im falschen Moment beschleunigen oder langsamer werden, obwohl Strauss ganz deutlich jede Tempoveränderung angibt." Das erneuerte Kennenlernen der *Frau ohne Schatten*, dass Haenchen als "wichtigstes Dokument des Menschseins im 20. Jahrhundert" beschreibt, öffnete ihm die Augen für den Psychologen Richard Strauss. Danach schlug die Bewunderung für die strategische Vernunft von Strauss' Personenführung wie von selbst auf die instrumentale über.

Theater, entschied er, ist bei Strauss Theater, mit oder ohne Worte. "Wenn ich seine Briefe lese, frage ich mich, ob er wirklich so intelligent war. Er war sicher nicht der Philosoph unter den Komponisten. Wagner war in der Lage, eine Lebensphilosophie zu vertonen. Strauss kann das nicht. Wenn ich mir *Tod und Verklärung* ansehe, merke ich, dass ihm der Tod besser gelingt als die Verklärung. Der Kampf mit dem Tod, der letzte Streit, der Herzschlag des Sterbenden, das ist musikalisch alles unglaublich gut aufgefangen, doch auf dem Punkt der Verklärung hört es dann plötzlich auf."

"Da trifft er auf das gleiche Problem wie Mahler in der *2. Sinfonie*: Was ist Läuterung und Erlösung, was kommt nach dem Tod? Anscheinend ist Strauss in der Lage gewesen, die Situation, die sich ergibt, musikalisch genau wiederzugeben oder

eine Atmosphäre zu kreieren, die einem selbst die Möglichkeit gibt, Parallelen zu ziehen. Hier kommen wir zu einem Missverstand, der für mich der Grund ist, ihn immer mehr gegen Menschen zu verteidigen, die finden, dasser nur an der Oberfläche bleibt und eine Art Filmmusik schrieb.

"Es ist so viel unter dieser Oberfläche; so viel Kommentar, so viel Einsicht - im musikalischen Sinne des Wortes. Und in seiner psychologischen Interpretation der Leitmotive scheint Strauss noch viel weiter zu gehen als der späte Wagner, der ja auch schon so weit war."

"Doch gibt es Stücke von Strauss, die ich vermutlich niemals dirigieren werde." Mit einem verzogenen Gesicht: "Ich habe zu *Sinfonia Domestica* immer nein gesagt, obwohl ich mich oft gefragt habe, ob ich es vielleicht doch mache, auch mit anderen Orchestern als der Niederländischen Philharmonie."

Nachdenkend: "Ich kann mir nicht vorstellen, dass sich das ändert. Aber andererseits, und das klingt jetzt komisch: Ich kann mir beinahe vorstellen, in ein paar Jahren die *Alpensinfonie* zu machen, ein Stück, das mich vor ein paar Jahren absolut nicht interessierte[12]."

Ein anderer Grenzfall ist Tschaikowski gewesen. "Eigentlich ging es mir mit ihm genauso wie mit den symphonischen Gedichten von Strauss, aber der Tschaikowski-Fall ist anders."

"Ich habe in St. Petersburg die Gelegenheit gehabt, mit Jevgeni Mravinski und Arvid Jansons, dem Vater von Maris, an den Sinfonien zu arbeiten. Tschaikowski gehört nun einmal dazu, da kommt man als Dirigent nicht umhin.

"Aber was meistens mit Tschaikowski passiert, finde ich schrecklich. Es ist oft undifferenziert, ohne jeglichen Unterschied zwischen forte und Fortissimo und Tripelforte. Viel großer Effekt, viel Lärm, aber keine Sensibilität und wenig Farben, und kein bisschen Sorgfalt für die Beziehungen zwischen den Tempi, die Tschaikowski nun gerade so genau angibt."

"Ich nenne das schlechte Emotionalität. Einfach ordinäre Romantik also, wobei niemand mehr sieht, dass die klassische Struktur bei Tschaikowski eigentlich immer in Ordnung ist. Eine Analyse seiner Sinfonien ist nicht schwierig:

---

[12] Inzwischen legte Hartmut Haenchen eine hoch gelobte CD-Aufnahme der„Alpensinfonie“ vor.

Kompositionstechnisch sind sie genauso übersichtlich konstruiert wie die Sinfonien von Bruckner, beinahe akademisch."

"Aber was dann damit getan wurde, tat mir weh und ich fühlte mich nicht stark genug, um dagegen anzugehen. Jeder macht es anders als du, dachte ich, und vielleicht gibt es da Dinge, die du nicht verstehst, also lass es lieber. Man braucht Mut, um seinen eigenen Standpunkt zu verteidigen."

"Als Hugues Gall, der Intendant der Oper in Genf mich fragte, Tschaikowskis *Eugen Onegin* zu machen, habe ich nein gesagt und den Hörer aufgelegt. Danach rief er noch mal an, um mir zu erklären, dass ich ihn falsch verstanden hatte. Ich fragte, was er meinte. Er sagte: ich habe Verschiedenes von Ihnen gehört und ich möchte gern Ihren *Onegin* haben, weil ich denke, dass ich dann bekomme, was mir andere Dirigenten nicht geben können. Mit dem Gefühl, dassich unterstützt wurde, machte ich mich noch mal an die Partitur, und habe dann ja gesagt. Es war eine sehr positive Erfahrung. Das Orchestre de la Suisse-Romande konnte ich mitreißen und die Musiker waren letztendlich sehr froh. Wir haben natürlich auch viele Diskussionen geführt, es ging nicht ohne Streit, aber das Orchester fing langsam an, es zu verstehen."

Die Kritiken waren positiv. Doch sollte es noch Jahre dauern, bis Haenchen mit der Niederländischen Philharmonie die *Fünfte* dirigierte und das Opernpublikum im Muziektheater mit einer exzellenten Aufführung der selten aufgeführten Oper *Mazeppa* (1991, Reprise 1995) konfrontierte. Jetzt sind die ersten Schritte getan, und das brachliegende Terrain wird in Zukunft wahrscheinlich öfter betreten[13]. "Mit der *4. Sinfonie* habe ich immer noch Schwierigkeiten, aber das ist etwas ganz Persönliches. Die Wahl zwischen der *Fünften* und der *Sechsten* hatte mit dem Orchester zu tun. Ich finde die Sechste viel schwieriger für das Orchester, also habe ich beschlossen, die *Fünfte* zu machen. Aber ich habe auch so lange damit gewartet, weil ich wusste, dassdas Orchester die Sinfonie sehr oft unter Kobayashi gespielt hatte."

Es musste also sehr viel erklärt werden.

---

[13] Inzwischen liegt die *5. Sinfonie* auf CD vor, die 6. Sinfonie dirigierte er in seiner Abschiedsspielzeit und *Eugen Onegin* wurde in zwei Aufführungszyklen an der Niederländischen Oper herausgebracht.

Wahrheit und Wirklichkeit; eine Oper

"Moral muss man sich leisten können. Aber ich sage auch: Moral, die man bezahlen kann, ist keine Moral." - Hartmut Haenchen

Wien ist für Haenchen ein dankbares, aber schmerzvolles Thema. Da verlor er seine Unschuld. Ein kleiner Zwischenfall, über den weniger skrupelbeladenen Menschen vermutlich nur mit den Schultern zucken würden, besorgte ihm während seines ersten Besuchs in Wien den Schock seines Lebens, und ließ ihn für immer von seinem heiligen Respekt vor der musikalischen Hauptstadt von Europa genesen. Tonlos sagt er:" Als ich zum ersten Mal nach Wien kam, dachte ich, ich mache es wie die Österreicher. Also ging ich in ein Kaffeehaus zum Essen und ich hörte am Tisch neben mir Leute über Oper reden. Ich war begeistert. Da kommt man in ein Wiener Kaffeehaus und die Leute reden einfach so über Oper."

"Phantastisch", fand er das. Und so wienerisch. "Aber worüber sprachen sie? Nur über die Frage, wie lange der eine oder andere Tenor das hohe C gehalten hatte. Sonst nichts. Eine Art Sportplatzmentalität." Das war für mich ein Schock, dass Oper nur nach der Länge der hohen C's beurteilt wurde."

Seitdem wird er bei dem Land und seinen Bewohnern nervös, und Wien ist das Symbol eines Alptraumes von genussüchtigem Kunstkonsum.

"Ich bin in einer Welt aufgewachsen, in der hohe C's nicht wichtig waren. Oper war viel mehr. Theater bleibt für mich, und nicht nur für mich, eine ethische Instanz. Was ich an der Oper interessant finde, ist die Schwierigkeit, ein Geschehen auf der Bühne musikalisch zu verdeutlichen. Sie laufen nicht immer parallel, aber es ist schön, wenn Wort und Musik sich decken. Ich habe nicht die Illusion, dassdas Theater große gesellschaftliche Veränderungen hervorbringen kann, aber es hat eine Signalfunktion: es überträgt allgemein menschliche Probleme auf das Publikum. Für mich ist diese Botschaft immer sehr wichtig. Ich sagte bereits, dassich einen Grund brauche, um ein Stück zu machen. Für die Oper gilt das ganz sicher auch."

Die Oper genießt in deutschsprachigen Ländern ein viel höheres Ansehen als in den Niederlanden. Selbst in den königlichen Opernhäusern des 18. Jahrhunderts fanden Vorstellungen für die Bürger statt. Es waren große Theater; die Berliner Staatsoper wurde im 18. Jahrhundert gebaut und hat doch eine Kapazität von 1350 Plätzen. Natürlich war Oper

damals keine elitäre Kunst, sondern Unterhaltung. Vorstellungen dauerten viele Stunden, inklusiv Ballette und Intermezzi. Es wurde gegessen und getrunken und geliebt. Andererseits war der moralische Inhalt der Libretti meistens sehr hoch. Und so unglaubwürdig wie es klingen mag: Anscheinend bestand Nachfrage danach. Darum hat die italienische Oper im 18. Jahrhundert auch gegenüber den konkurrierenden Formen an Popularität einbüßen müssen. Das Publikum wurde nur noch für die Kadenz wach.

"Aber Wien hat das immer noch ein bisschen: das Betrügerische. Bei Mahler höre ich die Angst vor der österreichischen Gesellschaft durchklingen. Die scheinbare Freundlichkeit, wohinter sich so viel Scheinheiligkeit und Aggressivität verbirgt. Die Angst vor der Wirklichkeit hinter der Fassade. Ich verstehe jetzt, warum jemand zu Richard Strauss gesagt hat, dasser niemals den Posten der Musikdirektoren der Wiener Staatsoper annehmen darf, weil die Menschen da falsch und unehrlich seien. Strauss sagte damals: „Sie haben Recht, das ist überall so, aber in Wien lügen sie wenigstens mit Charme." Das ist eine ganz interessante Bemerkung."

Trotzdem hat er aus dieser Desillusion eine Lehre gezogen. Wien hat ihn gelehrt, Mozart mit anderen Augen zu sehen. "Ich muss zugeben, dass ich seit meinen Besuchen in Wien *Die Zauberflöte* besser habe verstehen lernen. Ganz Wien ist die spielerische Art wie Mozart in der Zauberflöte eine politische Botschaft verpackt und sich auf allerlei Manieren über gesellschaftliche Mißstände ausspricht. Er tut das nämlich wie man es da macht: sehr charmant und sehr freundlich. Aber gefährlich, auch im politischen Sinne."

Als Haenchen in den frühen siebziger Jahren in der DDR seine erste *Zauberflöte* dirigierte, war Wien für ihn noch terra incognita und der polnische Standort des Manuskriptes (Krakau) noch nicht bekannt, wodurch vage Vermutungen über die politische Stoßkraft von Text und Musik - "Ich glaube, dassich in die gleiche Richtung dachte" - noch Luftschlösser blieben. Bei den Vorbereitungen seiner letzten Produktion dieser Oper, die im Januar 1996 Premiere hatte, konnte er auf die wichtigsten fehlenden Glieder seiner Vision von damals zurückfallen: das Kaffeehaus und vor allem das Manuskript.

Die Schuppen fielen ihm von den Augen. Er sah Wien, soweit das Auge reichte. Und so wurde sein Artikel *Das Autograph von Die Zauberflöte, seine Geschichte und seine*

Folgen[14] ein zweideutiger Aufsatz über einerseits die Entdeckungsreise durch das 1977 aufgetauchte Autograph und andrerseits das Zeugnis des Schocks der Erinnerung bei seiner erneuten Konfrontation mit dem Äquivalent aus dem 18. Jahrhundert zur Sportplatzmentalität. Es war zu erwarten, dassdie Welt der *Zauberflöte*, wie Mozart und sein Librettist Emanuel Schikaneder sie im kaiserlichen Wien aufzeichneten, vom Dirigenten als verkappte Allegorie auf die Unterdrückung und den Widerstand im Sog der französischen Revolution aufgefasst wurde. Es geht zu weit, diese Überlegung mit ideologischen und gesellschaftlichen Fragen ausschließlich an seiner Abstammung aufzuhängen, aber es ist deutlich, dassHaenchen als ehemaliger DDR-Bürger die Zeichen des späten 18. Jahrhundert versteht wie kein anderer. Das Unrecht herrscht zu allen Zeiten. Dabei geht der Dirigent stillschweigend von der Unterstellung aus, dass die *Zauberflöten*-Thematik problemlos auf die isolierte gesellschaftliche Position des Komponisten als Freimaurer in einer feindlichen Umgebung (die vielen Hinweise zu den Freimaurerritualen), die Stürme der französischen Revolution (der heimatlose Prinz Tamino, das in der *Zauberflöte* gezeigte revolutionäre Ideal von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit) und die allgemein-gesellschaftlichen Fragen wie das Verhältnis zwischen den Geschlechtern (die frauenfeindliche Haltung von Sarastro und seinen Männern) übertragen werden kann.

Haenchen schreibt: "Unter dem aufklärerisch wirkenden Kaiser Joseph II bildeten sich nach vielen Verfolgungen und Verboten die Freimaurer in Österreich neu (ursprünglich waren die Freimaurer eine mittelalterliche Bruderschaft der Bauleute, die sich zu Beginn des 18. Jahrunderts in England als geistiger Elitebund - "lodge" - gründeten und wurden Träger nicht nur humanitären Denkens, sondern auch Handelns. Sowohl Mozart als auch Schikaneder (seit 2.10.1788) gehörten solchen modernen, ethische, pädagogische und humanitäre Ziele erstrebenden Bünden an, wenn auch nicht zu den gleichen. Auch wenn die Zauberflöte nicht etwa nur als Freimaureroper zu begreifen ist, ist dieser Aspekt und der Aspekt der anderen Quellen des Betrachtens wert, weil in dieser Oper wie ein Kompendium

[14] Beitrag zum Programmheft der Niederländischen Oper, Amsterdam.
In deutscher Übersetzung auf der Web-Site www.haenchen.net

wichtige geistige und theatralische Strömungen dieser Zeit hier vorgeführt werden und auf ungewöhnliche Weise miteinander verbunden werden."

Die Zauberflöte, Regie Pierre Audi, Dekor Karel Appel, Foto Ruth Walz

"Dass Mozart", schreibt Haenchen weiter, "es in seinen Werken so deutlich machte, dass er zu den Freimaurern gehörte, zeigt auch, wie wissentlich er sich in das Zentrum politischer Diskussion begab.
Die Freimaurer waren nach früheren Verboten ohnehin lange durch einen päpstlichen Bann belegt und schließlich galten die Freimaurer als die Urheber der französischen Revolution.
So verwundert auch nicht, dass die *Zauberflöte* in einer Wiener Geheimpolizei-Schrift 1795 als gefährliche "Allegorie auf die französische Revolution" angesehen wurde und ein Teil ihres Erfolges auch darin bestand, dass das Werk vom Publikum als

solche Allegorie verstanden wurde (bis zum11.1.1789 gab es allein in Wien 300 (!!) Aufführungen)."

Aus der Perspektive des Freimaurers bekommt jedes Motiv, jede Handlung und jede Personage eine allegorische Bedeutung. Der Name Tamino stamme mit großer Wahrscheinlichkeit aus dem Orden der Asiatischen Brüder. Man könnte es übersetzen mit "Perfekt in guten Eigenschaften". Die listige Schlange, Taminos Besatzer, die zu dem Ritual der weiblichen Adaptionsloge gehörte, wird als Symbol für die Königin und die drei Damen bezeichnet, der Vogelfänger Papageno als Opfer der weiblichen Neugierde, der man als Eingeweihter widerstehen muss; womit in einem Atemzug verständlich wird, warum Papageno seine Vögeln an die Damen und an die Königin der Nacht verkauft. Und selbst die orientalische Mise-en-Scene wird als Anspielung auf die Aktualität des 18. Jahrhunderts entziffert. " Noch deutlicher wird es, wenn wir wissen, dass 1786 bei der Aufhebung des fortschrittlichen freimaurerischen Illuminaten-Ordens in München eine Ordensschrift veröffentlicht wurde, wo jedes moderne europäische Land eine Verschlüsselung durch eine antike Tarnbezeichnung erhielt: Ägypten war die Chiffre für - Österreich. Und das Publikum hat die Anspielungen im Bühnenbild der Uraufführung wohl verstanden und entsprechend positiv darauf reagiert.
Im Großen und Ganzen ist Haenchens Text purer Gesang: sachlich, klar und auf den Punkt gebracht. Selbstverständlich werden - gegen eine inzwischen achtlose Routine - viele Missverständnisse über Tempofragen, Fermaten, Interpunktionen und Dynamik geklärt. Er korrigiert Notationsfehler, wie die Lage der 2. Klarinette in Monostatos Arie (eine Terz höher), aber zeigt auch neue Einsichten über die Länge der Generalpausen und leitet aus Mozarts Schreibweise ab, dass die überpunktierten Noten von Mozart nicht explizit angegeben werden, was drastische Konsequenzen für die Wiedergabe rhythmische Figuren hat: " Beim Studium der Partitur und vor allem des Autographs wird deutlich, dass wir uns noch in einer Übergangsphase der Notation befinden und Mozart nur einige Doppelpunktierungen angegeben hat und weitere von den Interpreten zu ergänzen sind."

Haenchen findet in Mozarts Handschrift auch die logischen und dramatisch sinnvollen Beziehungen zwischen Tempi, die später der Tendenz "schnelle Tempi" immer schneller und

"langsame Tempi" immer langsamer zu spielen zum Opfer fallen. Er findet die Anknüpfungspunkte für seine Rekonstruktion der 16 Takte umfassenden dreistimmigen Kadenz im Terzett der drei Damen - ein Novum in der Mozart-Praxis - und überarbeitet auf der Basis von close reading die gängigen dynamischen Verhältnisse zwischen piano und forte: " Schon in der Ouvertüre wird aus der Handschrift deutlich, dass die eingebürgerte Praxis der sforzato-piano Stellen falsch ist. Mozart schreibt eindeutig das Piano erst jeweils an den Beginn der neuen Phrase der Streicher, was bedeutet, dass die Streicher viel länger im Forte verweilen, als allgemein üblich." Aus den ursprünglichen dynamischen Korrekturen im Manuskript ist außerdem zu sehen, dassMozart für kleine expressive Details viel mehr Interesse hatte, als die meisten Aufnahmen und Aufführungen suggerieren.

Das ist viel, aber noch nicht die ganze Geschichte. Obwohl die musikalische Bedeutsamkeit seiner Entdeckungen über allem steht, liegt die Bedeutung von Haenchens Betrachtung trotzdem vor allem in der Einsicht, die sie den anderen, weniger sichtbaren Triebfedern des Dirigenten verschafft: als Illustrierung der Art und Weise, wie Quellenstudium, Analyse, Auslegung und Formen der Lebenserfahrung bei Haenchen miteinander verstrickt sein können. Es ist auch ein sehr persönliches, autobiographisches Dokument, in dem der Dirigent auf einer gleitenden Skala zwischen objektiver Analyse und manchmal sehr spekulativer Interpretation regelmäßig aus der Rolle des Vermittlers treten muss, um seiner Glaubwürdigkeit als Interpret willen. Ein interessantes Beispiel dieser ambivalenten Haltung ist seine Bemerkung über die rhythmische Struktur der berühmten Akkorde in der Ouvertüre: " Es beginnt mit den drei Akkorden. Formal sind sie ein Rudiment der französischen Ouvertüre und müssen wie diese scharf punktiert ausgeführt werden. Musikalisch-inhaltlich ist dies auch unbedingt notwendig, da die charakterisierte Situation der Freimaurerei bzw. von Sarastros Welt noch wirklich tätig und aktiv ist, denen inhaltslose Rituelle noch nicht eigen sind."

Ohne diese These bestreiten zu wollen, kann ich die Schlussfolgerung nicht anders sehen als den Versuch, konsequent zu bleiben in der Objektivierung subjektiver Eindrücke.

Es liegt auf der Hand. Diese Verbindung von weltanschaulichen und musikalischen Aspekten ist der Kern seiner Faszination für die Oper als Medium. Kunst reizt seinen sechsten Sinn für doppelte Böden und geheime Signale, das

Gottesgeschenk eines totalitären Regimes an seine Untertanen. Dabei ist die Frage, ob und in wieweit Haenchens Beobachtungen auf Wahrheit beruhen, zwar relevant, aber nicht von ausschlaggebender Wichtigkeit; genauso wenig wie bei der *Neunten* von Mahler. Es ist essentiell, dass man sie aus der Auffassung heraus verteidigen kann, dass der Wahrheitsgehalt des Lebens selbst a priori als Rechtfertigung für spekulative Entscheidungen im Bezug auf eine menschlichen Verhaltensmustern geweihte Kunstform gilt, auch wenn die Entscheidung durch Projektion entstanden ist. In diesem Licht gesehen verwundert es nicht, dassHaenchen den Erfolg der *Zauberflöte* in Wien Ende des 18. Jahrhunderts hauptsächlich der Situation zuschreibt, "die sich unter zahlreichen anderen politischen Verhältnissen wiederholte, nämlich, dass Kunstwerke- auch ohne wörtliche Anspielungen – für das Publikum als politische Botschaft wirkten und als solche vom Publikum gefeiert wurde, ohne dass die Zensur tatsächlich dagegen einschreiten konnte". Diese Bemerkung kann man nicht als Projektion abschreiben; sie ist eine "höfliche Erinnerung" an vergleichbare Situationen.

Die Premiere der *Zauberflöte* bei der Niederländischen Oper unter der Regie von Pierre Audi wurde ein großer musikalischer Erfolg. Haenchen trifft den Ton, den er sucht und das Niederländische Kammerorchester folgt entsprechend - mit dem spielerischen Ernst der Eingeweihten.

Haenchen sieht mit Genugtuung auf die Aufführungen zurück. "Die Zauberflöte hat natürlich so viele Facetten, dass es unmöglich ist, an einem Abend oder in einer Vorstellungsreihe alle Seiten zu beleuchten. Aber was ich sehr deutlich in der Musik wiederfinde, ist die Idee, sowohl das Spielerische als auch die Tiefe und den Ernst des Menschseins zu zeigen. Für mich ist das essentiell. Darum ist es für mich ein so wichtiges Stück und darum sage ich auch, dass in der *Zauberflöte* das sinnlose sinnvoll wird. Es ist auch eine Oper über meine eigene Empfindung von und meine Erfahrung mit Kunst."

Theater und Weltbild

"Gerade dem Unterschied zwischen Wagners Größe als Künstler und seinen Unzulänglichkeiten als Mensch entspringt die Quelle seines Vermögens, menschliche Ideale zum Ausdruck zu bringen". - Hartmut Haenchen

Für den Mann, der in seinem fünfzehnten Lebensjahr inoffiziell als Kantor im Dorf Cossebaude debütierte, ist die Oper eine relativ späte Bekehrung gewesen. Und eine mühsame; denn auch nach der Entdeckung dieses Genres sollte es noch Jahre dauern, bevor sich ihm - nach Fallen und Wiederaufstehen - der wahre Umfang seiner Berufung offenbarte.

"Ich war mit alter Musik aufgewachsen. In meiner Jugend habe ich alle Werke von Schütz vorwärts und rückwärts gesungen neben allen Monteverdis und Gesualdos und natürlich Bach." Haenchen sang im Dresdner Kreuzchor und komponierte - "leidenschaftlich, aber ohne das nötige theoretische Wissen" - Chor-, Orchester- und Klavierstücke, in denen die mondänen Liszt-Einflüsse von Schütz und Brahms in Grenzen gehalten wurden. Das geistige und soziale Klima seiner Jugend war eher nicht der ideale Nährboden für eine blühende Karriere im Theaterwesen und seine erste Opernerfahrung wurde eine tiefe Enttäuschung. "Es war *Orfeo* von Gluck. Ich glaube, ich war zwölf und erinnere mich, dass ich es entsetzlich langweilig fand. Darauf folgte *Tannhäuser*, den ich viel aufregender fand, danach Beethovens *Fidelio* und Mozarts *Cosi fan tutte.*"

Seine kategorische Ablehnung von *Cosi fan tutte* war nicht weniger streng als die Beurteilungen von Beethoven und Wagner, die fanden, dass Mozart sich vor seinen Nachkommen mit seiner scheinbar trivialen Komödie über Partnertausch und Untreue unsterblich blamiert hatte. Sie hielten sein Andenken gern in Ehre, wenn er bereit wäre, seine Menschlichkeit zu verbergen, so dassnichts seiner Seligpreisung im Wege stehen würde. Haenchen dachte genauso, gibt er zu. "Ich konnte nicht begreifen, warum jemand von einem solchen Thema eine Oper machen wollte. Jetzt verstehe ich *Cosi* besser, und ich finde, es ist ein prächtiges Kompendium der menschlichen Schwächen. Aber es hat lange gedauert. Selbst während meines Studiums, als ich viel öfter in die Oper ging und mich mehr und mehr daran gewöhnte, konnte ich den *Rosenkavalier* von Strauss nicht ertragen."

Die Erklärung für diese Abwehr ist nicht schwer zu finden. Die Bühne seiner Jugend bot einen vollkommen anderen Anblick als die Salons im Rosenkavalier. Haenchen war ein Junge in einer grauen Welt und in früher Jugend schon von den schwarzen Erinnerungen gezeichnet, die ihm das größte Kapital entrissen hatten: sein Vertrauen. "Als Zehnjähriger", erzählt er 1994 in einem Interview mit *Het Parool* - und nicht nur da -, "habe ich gesehen, wie während der großen Demonstration gegen das Regime von 1953 ein Panzer mit russischen Soldaten auf die Menge in Dresden zufuhr. In Peking passierte genau das Gleiche. Die Welt ist durch und durch schlecht." Diese Erfahrungen und die Weltanschauung, die daraus entstanden ist, sind eine schlechte Basis für einen felsenfesten Glaubenan die Tugenden der positiven Helden. Haenchens Entschluss, sich mit vierzehn doch noch taufen zu lassen, ist mit dieser bitteren Folgerung nicht ohne weiteres zu vereinbaren. Seine Entscheidung muss in einer Lebensphase gefallen sein, in der nur der Glaube an das Übernatürliche noch einen Schutz vor den Schrecken der Welt bieten konnte, und auch der größte Atheist kann verstehen, warum: als letzte Möglichkeit auf Hoffnung, auch wenn man es besser weiß.

So kam Haenchen zur Oper. Hoffnung ist Mitleid, und Mitleid ist Drama, und Drama ist Theater. Die Ironie des Schicksals wollte übrigens, dass gerade seine Erfahrungen als Musiker ihn lehrten, in der früher als wesensfremd verworfenen Figur des *Orfeo* die Verkörperung des latenten Interessenkonfliktes zwischen Menschsein und Künstlertum zu sehen.

"Orfeo von Gluck ist eine interessante Figur. Er ist Künstler und Musiker, aber was passiert dann mit ihm? Er entdeckt, dass er eine Frau braucht, um Kunst zu machen, Euridice. Er gebraucht sie, bis er das Höchste erreicht hat. Dann lässt er sie fallen."

"Ich denke, dass er weiß, was er tut. Und das gibt ein gutes Bild von der Beziehung zwischen Kunst und täglichem Leben. Warum steht das Leben eines Künstlers so oft in starkem Kontrast mit dem moralischen Inhalt seines Werkes?
Die Frage betrifft auch alles, was ich tue. Ich kann nicht sagen, dass ich der ideale Mensch bin und Wagner des Böse. Ich weiß auch, dass ich Menschen benutzt habe, um meine Kunst zu machen; es mir selbst möglich zu machen zu tun, was ich fand, dass ich es tun musste."

"Jeder Künstler tut das. Es ist natürlich enorm egoistisch. Aber wenn man es erkennt, kann man versuchen daran zu arbeiten und fühlt man plötzlich die positive Kraft der Kunst. Andere haben Opfer für mich gebracht und ich hoffe, dass ich in der Lage bin, den Opfern etwas Wertvolles gegenüberzustellen."

Haenchens Bekehrung zum Musikdrama wurde durch die Entdeckung der Konzeptionsoper in den frühen siebziger Jahren unter Einfluss von Felsenstein und seinem späteren Sparring-Partner Harry Kupfer beschleunigt. "Ich habe das lernen müssen. Während meines Studiums wurde mir nur das Handwerk beigebracht, was ich als großes Manko empfunden habe, denn ich habe mich immer sehr mit den inhaltlichen Aspekten beschäftigt. Aber damit ist der Schritt zu einer selbstständigen Interpretation noch nicht getan. Das war auch nicht die Voraussetzung, als ich 1972 *Boris Godunow* ohne Proben übernahm. Gefragt wurde nach einem Dirigenten, der das Problem lösen konnte, das eine kurzfristige Erkrankung mit sich brachte."

"Ich habe vor allem von der Zusammenarbeit mit guten Regisseuren gelernt. Kupfer ist der Mann, der mir gezeigt hat, was in einer Oper wie *Die Frau ohne Schatten* los ist. Er hat mir zum Beispiel deutlich gemacht, dass die Personen in der Oper Kunstfiguren sind; er lässt sie am Ende ihr Kleider ablegen zum Zeichen, dass das Theaterstück zu Ende geht.Manchmal ist das sehr demonstrativ, wodurch der Spielraum für einen selbst nicht groß genug ist, aber er ist jemand, der es einem großen Publikum möglich macht, diese Art Oper überhaupt zu begreifen."

Bei der drastischen Umkehr im Denken über Musiktheater hat auch die Entdeckung des Musikdramas des 19. Jahrhunderts eine wichtige Rolle gespielt. "Wenn ich die Musikgeschichte so überblicke, sehe ich, dass der negative Held in Mozarts Zeit nicht so gebräuchlich war. Don Giovanni ist ein Zweifelsfall - negativ oder positiv, das bleibt die Frage - aber Oper war in dieser Phase immer noch ein Medium von und für Kaiser und Könige. Und weil sie dafür bezahlten, wollten sie auch bestimmen, wie es sein sollte. Gluck fand das schon schwierig, habe ich später gelesen. Es scheint, als ob er in dem glücklichen Schluss von *Orfeo* wenig Gutes sah und lieber etwas anderes ausgesagt hätte, aber das war in seiner Zeit ganz einfach nicht möglich. Ich denke, dass sich die Oper später insofern verändert

hat, als es möglich wurde, die menschlichen Schwächen und deren Folgen zu zeigen. Und damit kommen wir eigentlich ein Stück näher an das,was ich selber suche."

"Ich muss natürlich aufpassen, wenn ich sage, dass die menschlichen Schwächen mein wichtigstes Thema sind. Das ist natürlich gefährlich, so etwas einfach zu behaupten, weil ich mich dann theoretisch auch für ein Stück wie *Rosa* von Louis Andriessen interessieren müsste, und da habe ich dann doch Probleme damit, denn das Stück hätte ich sicher niemals gemacht. Es sagt mir nichts. Für mich muss eine Oper musikalisch und inhaltlich interessant sein."

Daraus folgt, dass die Opern, die zum Kern seines musikdramatischen Repertoires gehören ohne Ausnahme Haenchens Forderung nach intensiver Beschäftigung mit allgemein-menschlichen Fragen genügen müssen. Für die hohen C's von *Lucia di Lammermoor* oder die Melodie von Rossinis *Barbier* ist in seiner Welt kein Platz. Inzwischen muss deutlich geworden sein, dass diese Feststellung auch auf seinen Umgang mit dem sinfonischen Oeuvre von Strauss, Mahler, Schostakowitsch zutrifft, in dem er langsam, über den Umweg des Biographischen und mit Hilfe des Identifikationsmodels seine eigenen moralischen Dilemmas in der Musik eroberte. Aber Musik allein ist nicht genug.

Es mag verwundern, dass der Mann, der sich selbst kaum in der Lage sieht, ein persönliches Gespräch über andere Themen als "das Fach" mit Dritten zu führen, als denkendes Individuum doch ständig auf der Suche dem Theatralischen im Menschlichen und dem Menschlichen im Theatralischen ist. Aber so ganz unlogisch ist das nicht. Die Oper versorgt seinen Bedarf an dramatischer Konkretisierung von Fragen des Seins, und dafür sind Sinfonien nicht das angewiesene Medium. Dafür sind Menschen notwendig und menschliche Konflikte und heftige Gemütsregungen, die zu Wahlen und Läuterung zwingen.

In der vagen Hoffnung, selbst besser zu werden - und selbstverständlich nicht aus finanziellen Gründen - hält Haenchen der Menschheit gern einen Spiegel vor. Das Musiktheater gibt dem "heiligen Müssen", das er sich selbst mit der Musik auferlegt hat, eine Form und begleitet ihn zurück zur Wirklichkeit, der er sich als Musiker entziehen muss, um zu werden, was er ist. Immer noch. Die Tragik dabei ist, dass er auf halber Strecke - auch der Bühne -, die den Weg zur Wirklichkeit sowohl öffnet als auch verbarrikadiert, stecken

bleibt. So pendelt er zwischen Schein und Wesen, wodurch ihm keine Möglichkeit bleibt, als sein unpathetisches Gefühl der Zerrissenheit als produktiven Faktor zu benutzen. Das wird sein Thema.

Von den zwanzig Opern, die Haenchen bei der Niederländischen Oper dirigierte[15], ist nicht eine diesem Ehrencode untreu, oder es müsste *La Boheme* von Puccini sein, was erklären könnte, warum Haenchen seine Notizen zur Oper mit der Bemerkung von Thomas Mann über das Sinnliche, das man "weder fürchten, noch schämen soll" beginnt. Aber am beeindruckendsten ist doch Haenchens musikalisches Porträtieren von Situationen und Figuren aus der Nähe seines eigenen Lebenspfades unter dem eisernen Himmel einer durch und durch verrotteten Welt. Sein *Wozzeck*, sein *Parsifal* und die Strauss-Zwillinge *Elektra* und *Salome* sind Outcasts in einer fremden, feindlichen Umgebung. Sie handeln mehr instinktiv als wohldurchdacht, *for better or for worse*. Aber Haenchen kennt ihre Motive oder bemüht sich, sie zu lernen.

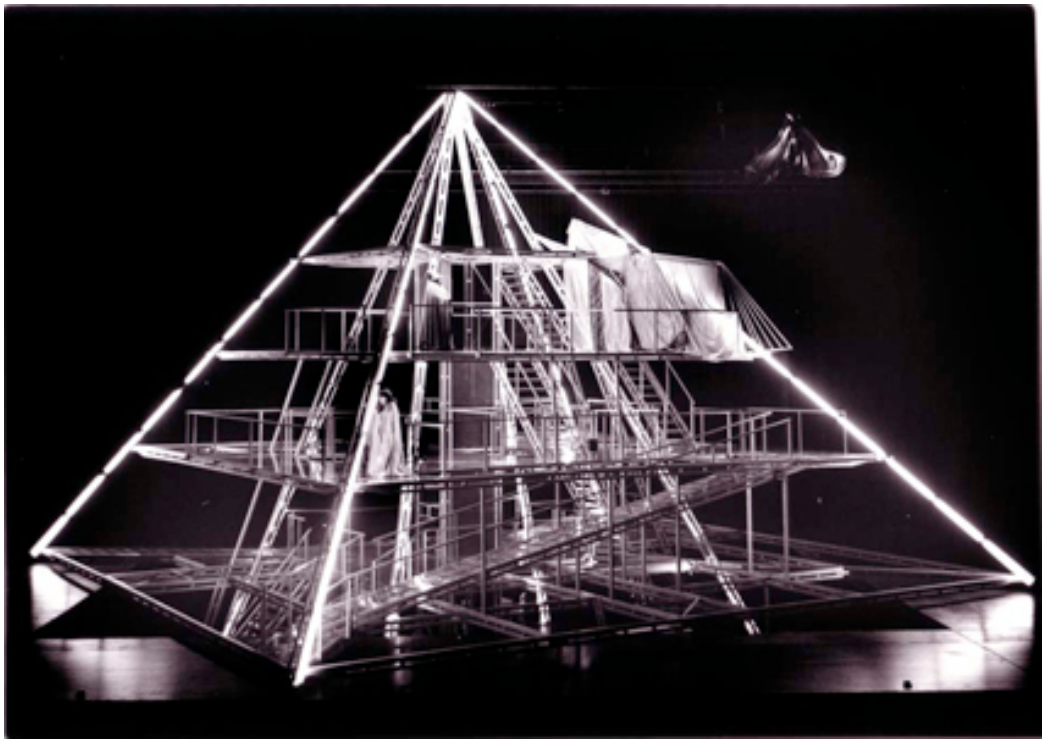
"Ich habe das Glück, das ich auch nach der Premiere von *Die Frau ohne Schatten* beinah täglich mit den Sängern probieren kann und in der Lage bin, an kleinen inhaltlichen Details zu arbeiten. Man braucht enorm viel Zeit, um sich mit Sängern über die Charaktere wirklich zu verständigen. Darüber wird intensiv gesprochen. Aber am Ende hat es Effekt.

"Während der letzten Produktion haben wir viel über die Partie der äußerst verbitterten Färbersfrau gesprochen und versucht, die Interpretation in bestimmten Punkten zu verändern, besonders kurz vor Ende des zweiten Aktes, und das hatte Effekt: Sie kam beim Publikum anders an. Ich habe versucht, die Figur der keifenden Frau näher an das Bild zu bringen, das ich von ihr habe. Das Problem ist, dass sie Barak, ihrem Mann, nicht erzählen kann, was sie eigentlich fühlt und was die Ursache ihrer Bitterkeit ist. Ihm gegenüber behält sie die Antihaltung.
Sie denkt: Ich bin diesem Mann ausgeliefert und ich weigere mich zu fragen, wer er ist.

"Er begreift natürlich auch gar nichts. Und trotzdem ist er eine gefährliche Figur. Das prächtige D-Dur ist irreführend. Ich höre so oft, dass er nur durch den Klang seiner Musik beurteilt wird.

---

[15] Inzwischen hat er an der Niederländischen Oper mehr als 50 Premieren dirigiert.



Die Frau ohne Schatten, Regie Harry Kupfer, Dekor Wilfried Werz, Foto Jaap Pieper

Er ist kein schlechter Mensch und tief in ihm verborgen sitzt das Streben, die miserable Situation, in der er sich zusammen mit seiner Frau befindet, zu verändern. Das ist sicher positiv zu bewerten. Aber hören Sie mal auf die Musik, die seinem Kommen vorausgeht, und was darauf folgt. Da höre ich im Orchester Leitmotive wie das Hassmotiv und das Angstmotiv. In ihm ist Hass. Obwohl er anscheinend gelernt hat, anders zu reden als er fühlt. Das kann man in der Partitur sehen. Und das ist, denke ich, das Problem der beiden. Erst als seine Frustration zur Explosion kommt, versteht sie plötzlich: Gott, er ist doch ein echter Mann. Darum geht es."

Um die unüberbrückbare Kluft zwischen den Geschlechtern, füge ich hinzu. "Vielleicht, vielleicht", sagt er. Eine direkte Antwort auf die Frage wäre auch zu voreilig.

„Wenn Unwissenheit Unschuld ist, enthebt es dich dann der moralischen Verantwortung? Das ist die Frage. Es kann auch Verdrängung sein. Ich würde gern sagen, dass Unwissenheit dich nicht von vornherein entschuldigt. Ich war an einer Spezialschule für Musik in Halle einmal Leiter eines Kinderchores. Mit diesem Chor wollte ich Bachs Motette *Jesu, meine Freude* aufführen. Das war im Prinzip erlaubt, denn es war Teil des Lehrplanes. Aber der Direktor der Schule verbot es mir und argumentierte damit, dass die Aufführung des Werkes zu einer starken kirchlichen Strömung an der Schule führen würde. Ich wurde vor die Wahl gestellt: Entweder ich akzeptierte das Verbot oder ich sollte die Schule verlassen."
„Ich habe Letzteres getan. Gut, ich bin also konsequent gewesen. Nur: Die Kinder des Chores, die nun alle in berühmten Orchestern spielen, sagen mir, dass sie meine Entscheidung wohl verstanden haben, aber sich durch meinen Weggang doch in ihren musikalischen Entwicklungsmöglichkeiten beschränkt gefühlt haben. Denn sie sangen nach meinem Abgang nur noch politische Lieder."

Leiden und Mitleiden. Wagners *Parsifal*

„ Parsifal schildert wie kein anderes Werk Erkenntnisprozesse."
– Hartmut Haenchen

Was Haenchen sucht, hat er in seiner allersaubersten Form in *Parsifal* von Richard Wagner gefunden. Seine Obsession für diese introvertierte und anfänglich passive Figur, die den verkommenen Rittern aus der mittelalterlichen Gralssage durch Tatkraft und Mitleid von ihren Leiden erlöst, inspirierte ihn nicht nur zu einer glorreichen Interpretation dieses Werkes bei der Niederländischen Oper, sondern gab auch den Anlaß zu einer seiner wichtigsten Publikationen: *Auf der Suche nach dem Neuen in Parsifal.*

Für Haenchen ist *Parsifal,* neben dem „Endpunkt als Zusammenführung einer musikgeschichtlichen Entwicklung von Monteverdi und Schütz über Bach und Mozart" auch eine Zusammenfassung seines Denkens über die Themen Schuld und Erlösung, Mitleiden und Barmherzigkeit, die gesellschaftlichen Verantwortlichkeiten des Individuums und die bindende Kraft

einer aufrichtig erlebten Religiosität. Es ist ein musikalisches Glaubensbekenntnis.

Das Verdienst des Autors ist es, dass es sich nicht so liest. Wer Haenchen nicht kennt, wird davon nichts merken. Seine Äußerungen sind sachlich im Ton und die Ich-Form wird konsequent vermieden, so dass die ausdrücklich moralischen Äußerungen schnell überlesen werden können.
"Als Folge einer Kombination von Faktoren (....)", beginnt Haenchen[16], "gilt das Werk als unerreichbar, unaufführbar, Theatergottesdienst, bei dem nur nach dem 2. Akt Beifall gezollt werden darf... " Das sieht er natürlich ganz anders. "Der tiefe humanistische Gehalt, die Frage der Verbindung von Geist und Tat, von Anerkennung der Frau, von Mitleid (im aktiven Sinn) als Teilvoraussetzung von Solidarität, blieb unberücksichtigt."

Die Aspekte, in denen Eingeweihte die Handschrift des Schreibers erkennen würden, erläutert er mit einem Zitat von Harry Kupfer: "In der *Zauberflöte* geht es um Machtmissbrauch und den richtigen Gebrauch von Macht zum Zweck der Humanisierung. Im *Parsifal* geht es um den Missbrauch von Ideologie." Und diese Wahl, meint Haenchen, wird Wagner durch dessen Erkenntnis des menschlichen Fehlverhaltens eingegeben, "weil Wagner in seinem Leben und seinem Verständnis der gesellschaftlichen Entwicklungen viele Schwächen hatte und seine schriftlichen Äußerungen z . T . weder von festem Charakter noch von wirklichen, tiefen Einsichten in politische und gesellschaftliche Probleme zeugen. Als genialer Künstler, dessen eigenes Menschsein nicht auf adäquater Höhe stand, war er aber besonders in der Lage, menschliche Ideale künstlerisch zu postulieren." Die handelnden Personen in *Parsifal* kommen durch Schaden und Schande zur Selbsteinsicht. Anfänglich hegen sie nicht den geringsten Zweifel an den Gesetzen und Hierarchien die sie an den status quo ihrer Marionettenrolle in einer erlahmten Gesellschaft ketten. In dem von Wagner inszenierten Konflikt zwischen Geist und Tat schicken sich alle in das Unvermeidliche. Sie stellen keine Fragen, verdrängen ihre Schuld und schließen Kompromisse – alles nach menschlichem Maß.

---

[16] Beitrag für das Programmheft der Niederländischen Oper, Amsterdam. Der Originaltext ist auf der Web-Site www.haenchen.net zu finden.

Parsifal, Regie Michael Grüber, 1990, Foto Deen van Meer

"*Parsifal*", betont Haenchen, "beschreibt ein Zusammenleben ohne Verpflichtung. Die ursprünglich idealistische und menschenliebende Gralsrittergemeinschaft ist in Wagners Musikdrama zu einer intoleranten Sekte verkommen, die sich aus religiösen Fanatismus in eine in Dogmatik erstarrten Glaubensüberzeugungsgemeinschaft verwandelt hat und durch den Verlust an positiver Macht mit Machtgehabe sich selbst entblößt. Während Nicht-Eingeweihte mit unchristlicher Abweisung ausgeschlossen werden, krampfen sich die Ritter am Strohhalm des Keuschheitsglaubens fest und an rituellen Handlungen wie der Enthüllung des Grals. Selbst wenn der böse Zauberer Klingsor ihre Standhaftigkeit erfolgreich mit der unwiderstehlichen Verführung des Fleisches auf die Probe stellt – seine Blumenmädchen, seine Dienerin Kundry – scheinen sie nicht bereit oder in der Lage zu sein, das unmenschliche und sinnlose ihrer Glaubensprinzipien anzuerkennen. Ihre prinzipielle

Ablehnung des Sinnlichen äußert sich in einer zunehmenden Abkehr von den Frauen. "

Danach stellt Haenchen die wichtigsten Personen des Stückes vor. Dieser Schritt ist übrigens nicht ohne Risiko. Die Verabsolutierung von Gewissensfragen hat bei Wagner zur Folge, dass die polarisierte Gegenüberstellung von Gut und Böse als dramaturgisches Stilmittel in Frage gestellt wird. Vor allem in *Parsifal* ist durch den Komponisten-Librettisten der theatralische, als „dramatisch" verstandene Wetteifer zwischen den Protagonisten den innerlichen Widersprüchen der einzelnen Personen ganz untergeordnet. Dadurch sind die zentralen Figuren in der Oper keine Versatzstücke in einer klar motivierten Konfliktsituation mehr, sie werden selbst die Verkörperung eines mentalen Konflikts, wovon sie sich, bevor Parsifal kommt, kaum oder nicht bewusst sind, oder woraus sie sich aus Hoffnungslosigkeit entziehen. Die Ambivalenz ist aus menschlichem Gesichtspunkt erkennbar, aber schwierig in Worten auszudrücken.

Dies gilt - nach Haenchen - im Besonderen für Kundry, die in ihrer Doppelrolle als Gralsbote und Handlanger von Klingsor zwei Herren dient und buchstäblich davon verrückt wird: "Bei Klingsor ist sie die Verführerin wider Willen und im Dienste Titurels ist sie die Gralsbotin wider Willen."

Aber nicht nur bei ihr findet Haenchen mildernde Umstände für zutreffend. "Klingsor", sagt Haenchen, "der einst Gralsritter werden wollte, hat an sich selbst erfahren, dass es ein Irrtum ist, Keuschheit diene der Abtötung der Sinnlichkeit und somit war sein verzweifelter Kampf gegen die Sinnlichkeit mit seiner Selbstkastration umsonst." Seine Rache besteht in einer gnadenlosen, aber begreiflichen Bestrafung der religiösen Selbstbefriedigung, die verständlich macht, warum in *Parsifal* das Gute ambivalent und das Böse akzeptabel wird, denn in Wagners Lesart steht der Größenwahn der Ritter in der Schuld nicht weit von Klingsors Nihilismus.

Amfortas, Hüter des Grals, hat sein Keuschheitsgelübde für die Verbindung mit Kundry gebrochen, wodurch er eigentlich in die gleiche Position verstrickt ist, wie Kundry im feindlichen Lager: Er wird ein *Outcast.* Das macht ihn zum "männlichen Gegenstück von Kundry", schreibt Haenchen. "So wie sie den "Sündenfall" des Lachens als Ursache ihrer Gespaltenheit hat, ist es bei Amfortas der "Sündenfall" der Begegnung mit Kundry, der ihn den Widerspruch des Gralsrittertums fühlen lässt. Indem er in

der Begegnung mit Kundry die unnatürliche Keuschheit der Gralsritter empfindet und seine Beziehung als Versagen sieht, dadurch nicht zu echter Liebe finden kann, verliert er das Symbol seiner geistigen Bestimmung: den Speer, für den man als symbolisches Wort auch "Tat" setzen kann."

Niemand hilft. Die Gralsritter sehen willenlos zu, wie der todkranke Amfortas sich durch seinen Vorgänger zum Hüter des Grals ausrufen lässt. "Er wird von den Gralsrittern zum alleinig Verantwortlichen für den Untergang der Gralsritterherrschaft gemacht und gerade darin liegt das inhumane Handeln der sich so elitär gebenden Gruppe. "

Parsifal, der "reine Tor", "steht als handelnde Person in der dramatischen Entwicklung zwischen dem Heiland und der Mutter einerseits und zwischen Kundry und Amfortas andererseits. " Klingsor schickt Kundry zu ihm, aber er widersteht ihren Verführungskünsten und bringt sie zur Einkehr mit einem Kuss. Seine Standhaftigkeit gibt ihm die Macht. "Ihm ist die entscheidende Entwicklung im Werk gegeben, weil er in der Lage ist, ohne Manipulation mit menschlicher Empfindung sich der Welt objektiv und in positiver Weise naiv gegenüberzustellen. Mit und aus dieser durch muttergewollten Grundhaltung ist er in der Lage, nicht durch ein Wunder, sondern durch Lebenserfahrung und Lebenskampf zu dem Mann zu werden, der ein neues Ideal verkörpern kann, weil er die hoffnungslosen Dogmen erkennt und sie zu ändern willens ist."

"Grundlage dieses Ideals", schreibt Haenchen, "ist das "durch Mitleid wissend", welches sich als hoher idealistischer Kern durch das Werk zieht." Er nuanciert diese Feststellung sofort: "Missverständnisse entstehen bei der Interpretation des Wortes "Mitleid". Hier ist es durchaus nicht in einem larmoyanten Sinn gemeint, sondern das Erkennen von Schuld des durch Dogmen manipulierten Menschen, der selbst nicht in der Lage ist, auszubrechen, weil er sich schuldig fühlt und nicht die Ursachen in seiner gesellschaftlichen Umwelt sieht. Dass es bei Parsifal nicht bei dieser Erkenntnis bleibt, sondern diese Erkenntnis in Tat umschlägt, unterscheidet ihn im positiven Sinn von allen anderen Wagner-Helden."

Haenchen nennt Parsifal einen Helden, weil er weiß "dass er fehlerhaft ist, es erkennt und nach persönlicher Vervollkommnung strebt und Taten statt Worte will."

Es ist seine Art zu sagen, dass es nützlicher ist selbst besser zu werden, als besser zu sein als andere. Eine schlüssigere Zusammenfassung von Haenchens Lebensphilosophie ist undenkbar. Und es hätte vor Hand gelegen, dieses Credo als Schluss des Buches zu benutzen. Aber das wäre zu einfach gewesen. Gerade war der Kreis geschlossen, da kam wieder eine Öffnung:

Eines Tages stellte ich Haenchen die äußerst unchristliche, weil höchst materialistische Frage: Ob sein Mitleid aus Schuldgefühl überhaupt ein so guter Ratgeber sei. In solchem Mitleid klingt der Unterton von Bitterkeit durch und zur Darstellung dieser Vermutung sprach ich ihn mit einer äußerst unchristlichen Problemstellung an:
Wer war eigentlich schuld, als 1953 die Sowjetpanzer in Dresden auffuhren? Die Russen oder der arglose zehnjährige Passant, der später Musiker werden sollte? Ich meine nur so. Er ist nicht Parsifal, der dem durch das Operngenie Wagner so weitgehend abstrahierte Zusammenleben noch „unbefangen" gegenübertreten konnte, aber der 53-jährige Dirigent Hartmut Haenchen. Der Dirigent hat mit dem Titelhelden von Wagners *Bühnenweihfestspiel* vielleicht eine Anzahl Eigenschaften gemeinsam, wozu die Einsicht der Fehlbarkeit gehört, die Einsicht, in den Sinn des Leidens oder die Bereitschaft, um vielleicht aus Schuldgefühl Verantwortung über seine Taten abzulegen, aber sicher nicht die Unbefangenheit und die Naivität, womit seine eigene durch und durch verrottete Welt kurzen Prozess machte, lange bevor sein eigener Bewusstwerdungsprozess seinen Anfang nahm. Deswegen stelle ich die Frage. Dann passiert etwas Merkwürdiges.

"Ja" sagt er, "es ist bitter. Aber ich muss auch sagen: Ich habe etwas Angst vor dem Begriff Mitleid. Ich weiß nicht, ob Mitleid im Niederländischen genau das Gleiche bedeutet wie im Deutschen, denn im Deutschen hat es einen Beigeschmack von "so-tun-als-ob", das Zeigen von Mitfühlen aus Pflichtgefühl, nicht aus dem wahren Gefühl, etwas unternehmen zu müssen."

Und zum ersten Mal sucht er nach Worten.

Lachend: "Jetzt wird es mir zu schwierig. Das muss ich jetzt in Deutsch sagen."

"Ich denke" sagt er dann in seiner Muttersprache, "dass auf dieser Welt niemand ist, die keine Schuld gegenüber anderen trägt. Davon bin ich überzeugt. Die Frage ist: Was tut

der Mensch damit? Der erste sehr schwierige Schritt ist, dieses Schuldgefühl überhaupt zuzulassen. Dann ist er schon einen Schritt weiter, wenn er erkennt, was er angerichtet hat. Und diese Einsicht macht es möglich, andere zu verstehen."

"Vielleicht ist das Mitleid. Ich weiß es nicht genau. Aber ich glaube wohl, dass die Machtlosigkeit von Mitleid am deutlichsten wird, wenn es sinnlos scheint. Ich habe sehr bewusst ein Patenkind gewählt, einen Jungen aus unserem Freundeskreis, das sehr stark gehandicapt ist. Wir kennen uns, er ist immer glücklich, wenn wir uns sehen, und er ist ein phänomenaler Hörer, der unglaublich gut Interpretationen von verschiedenen Dirigenten auseinander halten kann. Und er sagt, dass er meine Musik braucht."

"Aber das Unterhalten ist sehr schwierig. Ich verstehe inzwischen, was er sagt, aber es ist schwierig zu verstehen. Wir haben über die Musik Kontakt, aber es sind so viel andere Dinge in seinem Leben, denen ich hilflos gegenüberstehe, so dass ich gezwungen bin mich zu fragen, wie echt mein Mitleid ist. Ist es nicht nur eine Haltung von: Ach Gott, was wird wohl in dem Jungen vorgehen? Echtes Mitleid ist: Herausfinden, wo ich selbst etwas tun kann. Das ist es, was Leiden sinnvoll macht. Deswegen ist die Verbindung von Kunst und Moral so wichtig."

Jetzt versteh ich ihn. Haenchen hütet sein Schuldgefühl als produktive Kraft. Deswegen arbeitet er unentwegt, ist unzufrieden über eine vielversprechende *Fünfte* von Beethoven und macht sich die Mühe mir zu erklären, warum; er dirigiert deswegen Glucks *Orfeo,* Strauss' *Frau ohne Schatten,* Mussorgski's *Godunow,* Mozarts *Zauberflöte* – und Wagners *Parsifal.* Wagner schrieb dazu übrigens wundervolle Musik, wir vergessen es beinahe. Haenchen hat ein schönes, aber ein aalglattes Fach. Das Schicksal, die Schönheit, die Moral: Wer hat sie jemals vollständig in der Hand? Wer wird ihrer jemals Herr?

Nachtrag:

Sieben Jahre nach Erscheinen des Buches "Zweifel als Waffe" führte Bas van Putten ein weiteres Interview mit Hartmut Haenchen, welches am 3. Mai 2003 *De Groene Amsterdammer* erschien. Inzwischen hatte Haenchen die Chefdirigentenposition an der Niederländischen Philharmonie und am Niederländischen Kammerorchester niedergelegt, da 13 Stellen in seinem Orchester aus Einsparungsgründen gestrichen werden sollten und er nicht für den Abbau des Orchesters, welches er aufgebaut hatte, verantwortlich sein wollte. Hinter ihm lagen mit „seinem" Orchester inzwischen mehr als 25 CD-Aufnahmen, zahlreiche Tourneen über die Kontinente, mehr als 400 Konzerte mit seinem Orchester und ein überaus erfolgreicher Mahlerzyklus. Inzwischen hatte er 14 Bücher über Mahlers Werke und ein Buch über Wagners *Ring* veröffentlicht. Als Erster Gastdirigent der Niederländischen Oper hatte er sich mit seinem Orchester B.A.Zimmermanns Oper *Die Soldaten* vorgenommen.
Das Interview mit Bas van Putten:

Ich selbst halte mich nicht für einen verbitterten Menschen

Die Niederländische Oper führt in diesem Monat das berühmte Stück *Die Soldaten* des deutschen Komponisten Bernd Alois Zimmermann auf, der 1970 seinem Leben ein Ende bereitete. Hartmut Haenchen dirigiert das Monstrum auf eine Weise, dass der Nihilismus mit Orkankraft von den Dächern schreit. Ein Gespräch über eine theatralische Grenzerfahrung.

Wenn man ihm die Möglichkeit geboten hätte, dann hätte Hartmut Haenchen *Die Soldaten* schon vor 25 Jahren in der DDR aufgeführt. Die Oper passt zu ihm, zu einem Menschen mit Sendungsbewusstsein. Er ist ein Dirigent, dessen übergreifendes Thema "condition humaine" lautet – und das in seiner gesamten Bandbreite. So wie wir es des öfteren bei Intellektuellen aus ehemaligen Diktaturen sehen, ist auch er fasziniert von dem Verhältnis zwischen machtlosen Individuen und gnadenlosen Mächten, seien es nun Menschen, Götter oder das Schicksal selbst.

Das Schicksal führte ihn im Jahr 1986 zum Niederländischen Philharmonischen Orchester und sechzehn Jahre später zurück

nach Deutschland, wo er als Intendant der Dresdner Musikfestspiele antrat. Bei der Niederländischen Oper veränderte sich sein Status: vom Chefdirigenten zum Ersten Gastdirigenten. Ja, die Umstände haben sich verändert. Er selbst nicht. Er scheint der „alte" geblieben zu sein, so wie immer ohne Krawatte und in Schwarz, sein Willkommenslächeln undefinierbar melancholisch.

Ja, es gehe ihm gut. Aber Glück und Erfolg sind bei Haenchen auf Grund unvorhergesehener Ereignisse ein recht relativer Begriff. Sein Tonmeister hatte einen Fahrradunfall. In der Oper *Die Soldaten* ist der Tonmeister für die Geräuschbänder, die Aufstellung der Lautsprecher und die Lautstärkenregulierung zuständig, kurz gesagt für all das, was bei einer derartigen multimedialen Aufführung genau aufeinander abgestimmt sein muss.

Hartmut Haenchen: "Zimmermann hat genau angegeben, aus welchem Lautsprecher was kommen muss. Dessen waren wir uns bewusst und haben uns fast anderthalb Monate damit beschäftigt. Als der Tonmeister plötzlich ausfiel, standen wir vor dem Nichts. Es gibt zwar einen Tonmeister, der schon jahrelang die Produktion der *Soldaten* betreut, aber diesen hatten wir absichtlich nicht hinzugezogen, da wir fast alle Bänder neu aufgenommen haben. Ich war mit der Qualität des Materials, die vom Herausgeber der Partitur angeboten wurde, nicht zufrieden. Das Material stammte noch aus den 60er Jahren."

"Eine Katastrophe", so schien es zunächst. Inzwischen versuchen zwei Vertreter den Schaden auf ein Minimum zu beschränken. Es gibt aber auch gute Nachrichten. *Haenchen:* "Ich denke, wir sind das erste Theater, dass das komplette Orchester – so wie es Zimmermann auch beabsichtigte - in den Orchestergraben platziert. Wir haben den Orchestergraben vergrößert, so dass alle Musiker dort hineinpassen und keine Hilfsdirigenten mehr gebraucht werden. Das macht die Sache zwar nicht gerade leichter, aber meiner Meinung nach wird ein bedeutend besseres Klangergebnis erzielt. Normalerweise führt der Hauptdirigent Orchester 1 an und Orchester 2 spielt im Probensaal unter einem anderen Dirigenten und ist lediglich über Lautsprecher im Saal zu hören. Der Nachteil ist, dass Lautsprecherklänge niemals an die Qualität der Livemusik herankommen. Auch die Klangbalance zwischen Orchester 1 und

2 kann in der neuen Variante besser von mir austariert werden. Das ist ein enormer Unterschied zu vorigen Aufführungen."

Am Dienstag wohnte ich einer Orchesterprobe bei und hörte eine deutsche, romantische Oper.
Hartmut Haenchen: "Das verwundert mich nicht. Natürlich ist das serielle Musik. Wir bezeichnen eine Oper von Berg als Zwölftonmusik, dennoch ist es eine spätromantische Oper. Ebenso wie Berg komponierte Zimmermann keine Musik, die urplötzlich vom Himmel gefallen ist. Zimmermann griff wie Berg nicht nur auf die alten, traditionellen Formen zurück, sondern er hielt auch inhaltlich daran fest, und das ist gerade das Spannende. Trauert jemand, dann hört man einen Choral. Es ist niemals Zufall. Dramaturgisch ist es raffiniert gemacht."

Unser Gehör hat sich weiter entwickelt. Wir hören bei der Avantgarde der wilden Jahre Musik, keine Sequenzen.
"Davon bin ich überzeugt. Hinzu kommt, dass die von mir mitgestalteten Werke für die Niederländische Oper eine aufbauende Entwicklungslinie enthalten. Dafür haben wir uns sehr bewusst entschieden. Von Bergs *Wozzek* über Reimanns *Lear* bis hin zu den *Soldaten*: Es sind drei Opern, die zueinander gehören. Aber ich habe diese auch so aufgebaut, um eine gewisse Selbstverständlichkeit im Spiel zu befördern, die dazu führt, komplizierte Partituren – an der Grenze des Möglichen – doch noch spielbar werden zu lassen. Allerdings geht es in dieser Oper am allerwenigsten um Technik. Ich stelle mich nicht hin und verkünde, Ihr solltet alle hören, wie kompliziert die Oper ist. Enorme Emotionalität ist die eigentliche Grundlage für das Werk, eine Tragweite, die auch eine romantische Oper verkörpert und die hier für mein Gefühl einen Grenzpunkt erreicht hat. Sicherlich könnte man den 25 Schlaginstrumenten noch ein 26igstes hinzufügen. Aber einen Mehrwert würde man dadurch nicht erzielen."

Die Mannigfaltigkeit des Stücks sowohl im Hinblick auf Ton und Klang als auch im Hinblick auf die Besetzung ist vielleicht in erster Linie symbolisch: ein Appell an jeden, an seine eigenen Grenzen zu gehen.
"Betrachtet man den Inhalt, dann wird deutlich, dass es sich einerseits um Prozesse handelt, die von Massen ausgelöst werden und andererseits um deren Auswirkungen auf das

Individuum. Klang- und Menschenmassen sind hier parallele Größen. Darum geht es in dieser Oper: um die große Gefahr des Mitlaufens in der Masse oder des Widerstands eines Einzelnen gegen die Massen. Das Thema wird immer aktueller. So scheint es zumindest, wenn ich den vierten Akt mit den Bandaufnahmen von Flugzeuggetöse, marschierenden Soldaten und Menschengeschrei höre."

Die Emotionalität, die Sie bei Zimmermann heraushören, ist sie nihilistische Emotionalität?
Hartmut Haenchen: "Das versuche ich herauszufinden. Auf der einen Seite war Zimmermann gläubig, aber offensichtlich doch nicht völlig, sonst hätte er keinen Selbstmord begangen. So etwas tut ein gläubiger Mensch nicht. Anders ist dies nicht zu verstehen. Aber ich begreife und verstehe ihn aus seinem Werk heraus. Er hat ein Leben und eine Entwicklung durchgemacht, die zum Selbstmord führten. Sein letztes Werk *Ich wandte mich und sah alles Unrecht, das geschah unter der Sonne* habe ich vor nicht allzu langer Zeit in München realisiert. Außerdem habe ich eines seiner Frühwerke, *die Sinfonie in einem Satz*, dirigiert. Ich wollte die Spannung zwischen seiner letzten Komposition und seinem Frühwerk spüren. Höre und vergleiche ich das, dann ersteht vor mir das Bild eines tief depressiven Mannes. Ein Mann jedoch, der primär und vor allem in den *Soldaten* den Menschen mitteilen wollte, endlich ihre Augen zu öffnen und zu versuchen, diese Welt zu verändern! Und Sawallisch wies die Oper zurück. Es bleibt offen, ob Sawallisch dies aus Gründen der offensichtlichen Unspielbarkeit getan hat oder weil das Thema an sich in den sechziger Jahren ein Stolperstein gewesen wäre. Vielleicht dachten die Theaterdirektoren in jener Zeit: Mit so einem Stück gehen wir lieber nicht an die Öffentlichkeit, wir halten uns schön zurück. Man darf nicht vergessen, dass die *Soldaten* die Debatte zu der Frage, ob Deutschland wiederaufrüsten und eine neue Armee aufbauen solle, symbolisierte. Der Verteidigungshaushalt erhöhte sich von Jahr zu Jahr. Dagegen gab es in Westdeutschland ernormen Widerstand. Zimmermann probierte, dies in seiner Kunst zum Ausdruck zu bringen. Als sich dann herausstellte, dass die Oper in erster Instanz nicht einmal aufgeführt werden sollte, verlor er alle Mittel und Möglichkeiten, sich zu artikulieren. "

War das ein Wendepunkt?
"Das denke ich."

Was passierte dann?
"Zimmermann begann, seine christliche Gesinnung kritischer zu betrachten. In *Ich wandte mich* prallt ein Text aus *Prediger* auf einen Dostojewski-Monolog, der eigentlich ein Kommentar auf einen Bibeltext ist. Hier stellt Zimmermann die Frage nach dem Einfluss von Gott auf den Menschen. Seine Antwort muss damals gewesen sein: Ich sehe und habe keine Chancen mehr. Für Zimmermann war es eine tödliche Erfahrung."

Letztens sagte jemand zu mir: Die pechschwarzen, wozzeckartigen Stücke, die beherrscht der Haenchen meisterhaft. Das ist auch so. Und das sagt natürlich viel. Glauben ist Vertrauen. Haben Sie das?
Hartmut Haenchen: "Der Glaube wirft auch bei mir viele Fragen auf, das ist so. Aber man kann - so wie das Mahler getan hat - auch ein Werk komponieren über den Glauben und gleichzeitig Fragen offen lassen."

Aber Mahler kann sich den Formen der Glaubensextase völlig hingeben. Das sehe ich bei Ihnen nicht.
"Nein, das könnte ich auch nicht. Aber ich empfinde noch Glück. Nach einem harten *Soldaten*-Probentag bin ich todmüde und ausgelaugt. Dann finde ich es herrlich, am Abend die Mozartsche *Zauberflöte* zu dirigieren. Das ist ein Trost, die Sonne strahlt, das singt Sarastro auch. Ich kann umschalten. Ich kann die Freude im C-Akkord spüren. Ab und zu spricht man mich auf meine Haltung an. In den *Soldaten* wirkt ein guter Sänger und Schauspieler mit, intelligent, ein Mann, der sich mit Herz und Seele seiner Arbeit verschrieben hat. Er meinte: "Ich kann mit dem Stück so wenig anfangen und schon gar nicht damit umgehen. Ich bin glücklich, habe eine intakte Familie, uns fehlt es an nichts, meine Arbeit ist interessiert. Das Elend, ja, ich nehme es nicht wahr."
Und damit habe ich, der Dirigent, dann wiederum Probleme."

Sagen Sie ihm das dann auch so offen?
"Natürlich. Ich reagiere dann so: Sei froh, dass du glücklich sein kannst. Ich habe nichts dagegen, wenn jemand glücklich ist, aber

gerade in diesem Glück dürfen wir niemals vergessen, dass das Gros der Menschen ein solches Glück niemals spüren wird."

Vielleicht will Ihnen der Sänger lediglich mitteilen: Seien Sie doch etwas gelassener und naiver.
Das ist durchaus möglich. Niederländer haben mir dies bereits des Öfteren zu verstehen gegeben. Ich erinnere mich noch gut, dass jemand während einer heftigen, langen Diskussion mitten in der Nacht zu mir sagte: Ihr Deutschen, grübelt ihr mal schön weiter, diese endlose Grübelei bringt ja doch nichts ein.

Das war sicher gut gemeint. Aber Grübeln und Sinnieren kann auch kontraproduktiv sein. Das Risiko ist, dass die Schwere eines Stücks wie "Die Soldaten" durch seine Überfrachtung auch mürbe macht.
"Ja. Darum haben wir in dieser Inszenierung auf die Filmbilder verzichtet. Es ist genauso wie bei Richard Strauss: Die Partitur ist schon so komplex, das muss auf der Bühne nicht noch verstärkt werden. Wie immer bei Decker konzentriert sich diese Inszenierung auf das Wesentliche. Es sind enorme, beeindruckende Bilder. Aber diese Bilder sind keine Verdoppelung der Musik. Achten Sie mal auf das Bühnenbild, das die Amsterdamer Bühne – obwohl sie doch gerade für derartige, monumentale Stücke gebaut wurde - enorm reduziert sowohl in der Höhe als auch in der Breite. Es beginnt auch in der Höhe. Das Bild schwebt, zumindest wenn es gut beleuchtet ist, in einem Vakuum von Finsternis. Das macht es zeitlos und unwirklich. Erst im vierten Akt wird auf der Bühne wieder die Erde berührt und erreicht. Dies ist an sich schon ein überwältigendes Bild, da man sieht, wie die tote Marie im Boden versinkt."

Eine Art negative Himmelfahrt?
"Ja. Und wenn Menschen sensibel sind, mit der Musik mitgehen, dann erleben sie eine Grenzerfahrung. Das ist fürchterlich. Der Schluss von Lear hat vom musikalischen Standpunkt noch etwas Menschliches. Dieses Stück nicht. Obwohl *Die Soldaten* mit einer einzigen Note enden, nämlich mit dem langen „d“ , wird gerade der eine Ton von selbst wieder durch das Geschrei, das diesen Ton begleitet, entfremdet. Das ist ein solcher Zusammenprall. Eine schöne Note an sich, sehr rein und ohne Dissonanz. Dann das

Geschrei. Es ist eine Metapher. Sobald Marie versinkt, entschwindet die Musik."

Wie empfinden Sie den tönenden Kontrast zwischen denen von Bach hergeleiteten Chorälen und den modernen Zimmermannschen Idiom? Stoßen hier nicht zwei verschiedene Welten aufeinander?
Haenchen: "Am Anfang, wenn der Choral mit den seriellen Elementen zusammenprallt, schmerzt es tatsächlich. Ich höre (auf der einen Seite) vertraute Bach-Choräle, die nicht nur gestört, sondern verwüstet werden, als Erinnerung. Aber es macht Sinn. Der Choral erklingt im zweiten Akt, als Maries Großmutter ein altes Lied singt, in dem vorhergesagt wird, wie Marie eines Tages enden wird. Zimmermann macht etwas sehr Raffiniertes. Er holt ein Lied aus der Vergangenheit auf Choralmusik in die Gegenwart und gleichzeitig wird mit Hilfe der Vergangenheit etwas über die Zukunft gesagt. Das ist es, was Zimmermann als Kugelgestalt der Zeit bezeichnete, eine totale Erfahrung, in der drei Zeiten - Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit - aufeinander treffen. Das ist ein völlig anderes Theatererlebnis als wir es bislang gewöhnt waren."

Wenn Sie einen Bachchoral durchbrechen hören, hören Sie dann auch die gute, alte Zeit, die " heile Welt"?
"Ich nicht. Was bewirken Choräle? Sie berichten vom Leid, das Menschen ihren Mitmenschen antun. Wenn ein Choral in Zimmermanns Komposition zerbricht, habe ich nicht das Gefühl, das etwas zertrümmert wird, was mir heilig war. Es ist lange zerbrochen, der Choral berichtet bereits davon, es wird lediglich mit anderen Mitteln in unsere Zeit transportiert."

Das Tragische ist, dass die Erfahrung dieser Tragik gleichzeitig eine Erfahrung der Schönheit mit sich bringt. Man ist stark bewegt durch das Verdrießliche, durch etwas, das einen im moralischen Sinne nicht bewegen dürfte.
"Es ist eine alte Geschichte, womit wir Musiker uns in allen Interpretationen beschäftigen. Die Schönheit als ein selbständiges Phänomen existiert nicht. Was ist ein schöner Mensch? Das verändert sich doch auch ständig. Aber schön ist immer: schöner als etwas anderes."

Ich meine etwas anderes. Nämlich, dass wir heulen um das Schöne in der Verzweiflung und das auf Kosten der Verzweiflung selbst. Es ist verdorbener Genuss.
"Ja, das ist auch so."

Wenn man sich über diese Tatsache im Klaren ist, ist es dann nicht unheimlich schwer, nicht zu verbittern?
"Ja, es gibt viele Menschen, die mir vorwerfen, dass ich verbittert bin. Was ich Ihnen daraufhin sage? Ich selbst halte mich nicht für einen verbitterten Menschen. Aber wenn ich von anderen so gesehen werde, dann muss ich dies akzeptieren. Ich habe keine prinzipielle Möglichkeit, zu sagen: Ich bin ein enormer Optimist. Aber ich finde, dass ich niemals aufgeben darf. Ich hätte auch Bibliothekar werden können. Dann sind Enttäuschungen und Frustrationen kleiner. Und niemand sieht sie. Aber auch dann bleibt man, wer man ist."

REPERTOIRE EN DISCOGRAFIE VAN HARTMUT HAENCHEN MET HET NEDERLANDS PHILHARMONISCH ORKEST EN HET NEDERLANDS KAMERORKEST VAN 1986/87 TOT 1996/97

* Opname met het Nederlands Philharmonisch Orkest of het Nederlands Kamerorkest
§ Nog niet verschenen opname met het Nederlands Philharmonisch Orkest of het Nederlands Kamerorkest
‡ Opname met het Kammerorchester Carl Philipp Emanuel Bach

Carl Philipp Emanuel Bach
- *Symfonie in G-groot, Wq 183/4* ‡ (Capriccio)
- *Fluitconcert in d-klein, Wq 22* ‡ (Capriccio)
- *Magnificat, Wq 215* ‡ (Berlin Classics)

Johann Sebastian Bach
- *Ricercare (bew. Haenchen)*
- *3e Brandenburgs Concert* ‡ (Sony Classical)
- *Dubbelconcert in d-klein, BWV 1043*
- *Johannes-Passion*
- *Kantate Nr. 58 'Ach Gott, wie manches Herzeleid'*

Wilhelm Friedemann Bach
- *Sinfonia in d-klein (Adagio e Fuga)* ‡ (Berlin Classics)

Henk Badings
- *Symfonie Nr. 9 voor strijkers* §
- *Altvioolconcert* §
- *Harpconcert* §

Belá Bartók
- *Tanzsuite*
- *Hertog Blauwbaards Burcht*
- *Divertimento*
- *Concert voor orkest* §

Ludwig van Beethoven
- *Symfonie Nr. 4* ‡ (KOBA)
- *Symfonie Nr. 5*
- *Symfonie Nr. 8* * (Vanguard Classics)
- *Symfonie Nr. 9*
- *Pianoconcert Nr. 1*
- *Pianoconcert Nr. 2* ‡ (KOBA)
- *Pianoconcert Nr. 3*
- *Pianoconcert Nr. 4*
- *Pianoconcert Nr. 5*
- *Vioolconcert*
- *Coriolan Ouverture*
- *Egmont Ouverture*
- *Leonore Ouverture Nr. 2*
- *Fidelio Ouverture*
- *Mis in C-groot*

Die Geschöpfe des Prometheus
Scène en aria 'Ah Perfido'
Cantate 'Meeresstille und glückliche Fahrt', op. 112
Terzet 'Tremate, empi tremate', op. 116

Alban Berg
Vioolconcert
Wozzeck

Hector Berlioz
Ouverture Le roi Lear
La Damnation de Faust

Franz Berwald
Sinfonie singulière

Willem Frederik Bon
Requiem §

John Borstlap
Sinfonia

Giovanni Bottesini
Grand Duo Concertant

Johannes Brahms
Symfonie Nr. 1 * (Laser Light)
Symfonie Nr. 2 * (Laser Light)
Symfonie Nr. 3 * (Laser Light)
Symfonie Nr. 4 * (Laser Light)
Vioolconcert
Dubbelconcert voor viool, cello en orkest
Serenade in A-groot, op. 16
Hongaarse Dans in g-klein
Akademische Festouverture * (Laser Light)
Tragische Ouverture * (Laser Light)
Ein deutsches Requiem
Schicksalslied

Benjamin Britten
Sinfonia da Requiem
Simple Symphony ‡ (Sony Classical)

Max Bruch
Vioolconcert Nr. 1

Anton Bruckner
Symfonie Nr. 3 (1e versie)
Symfonie Nr. 3 (3e versie) * (Laser Light)
Symfonie Nr. 5 §
Symfonie Nr. 7 * (Laser Light)
Symfonie Nr. 9 * (Laser Light)
Ouverture in g-klein
Mis in f-klein
Te Deum
Requiem

Jan Bus
Quando salta fuori la tonica

Antonio Buzzolla
Introitus

Claude Debussy
Six épigraphes antiques

Alphons Diepenbrock
Hymne voor viool en orkest
Fünf Gesänge nach Goethe

Jan Ladislav Dussek
Harpconcert in Es-groot, op. 15

Antonin Dvořák
Symfonie Nr. 8 * (Vanguard Classics)
Symfonie Nr. 9
Romance voor viool en orkest

Rudolf Escher
Concerto voor strijkorkest

Christoph Willibald Gluck
Orfeo ed Euridice ‡ (Capriccio)

Orphée et Eurydice
Uit Orphée: Ballet des ombres heureuses ‡ (Capriccio)

Friedrich Goldmann
Veertien canons naar BWV *1087*

Georg Friedrich Händel
Wassermusik Suite Nr. 1 ‡ (Berlin Classics)

Karl Amadeus Hartmann
Symfonie Nr. 6
Kammerkonzert

Joseph Haydn
Symfonie Nr. 49 'La Passione' ‡ (Berlin Classics)
Symfonie Nr. 85 'La Reine' ‡ (Berlin Classics)
Symfonie Nr. 95
Symfonie Nr. 99
Ouverture l'Isola Disabitata ‡ (Berlin Classics)
Pianoconcert Nr. 4 Hob XVIII *in* G*-groot*
Celloconcert in D*-groot, op. 101* ‡ (Philips)
Trompetconcert in Es-groot
Sinfonia concertante voor viool, cello, hobo, fagot
Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze §

Michael Haydn
Trompetconcert Nr. 2

Johann David Heinichen
Concert voor 4 blokfluiten, strijkers, basso continuo ‡ (Sony Classical)

Charles Ives
The unanswered question

Leoš Janáček
Vioolconcert

Georg Katzer
Streichermusik 1

Huub Kerstens
De Megaliet

Otto Ketting
Adagio

Tristan Keuris
Drie Michelangelo liederen

Ernst Krenek
Symfonische Elegie

Edouard Lalo
Delen uit Symphonie Espagnole

György Ligeti
Ramifications

Franz Liszt
La Chapelle Sixtine * (Laser Light)
Dante Symfonie * (Laser Light)
Festklänge

Pietro Antonio Locatelli
Concerto grosso, op. 7 nr. 3 ‡ (Berlin Classics)

Witold Lutoslawski
Trauermusik für Belá Bartók

Gustav Mahler
Symfonie Nr. 1
Symfonie Nr. 2
Symfonie Nr. 3 §
Symfonie Nr. 4 * (Laser Light)
Symfonie Nr. 5 §
Symfonie Nr. 6 * (Capriccio)
Symfonie Nr. 7 * (Capriccio)
Symfonie Nr. 9 §
Das Lied von der Erde

Liederen uit Des Knaben Wunderhorn
Blumine * (Laser Light)

Alessandro Marcello
Concert voor 4 blokfluiten, strijkers, basso continuo

Frank Martin
Die Weise von Liebe und Tod des Cornets C. Rilke
Polyptique

Bohuslav Martinů
Lidice
Celloconcert Nr. 2

Felix Mendelssohn-Bartholdy
Symfonie Nr. 3
Symfonie Nr. 4 (1e versie)
Symfonie Nr. 4 (2e versie, eerste uitvoering in Nederland)
Ouverture Die Hebriden
Pianoconcert Nr. 1
Rondo brillant in Es-groot voor piano en orkest
Capriccio brillant in b-klein voor piano en orkest
Concert voor 2 piano's en orkest
Vioolconcert

Ignaz Moscheles
Concertante voor fluit en hobo

Modest Moussorgski
Boris Godoenov
Uit Boris Godoenov: Kroningsscène

Wolfgang Amadeus Mozart
Symfonie in C-groot, KV 208
Symfonie in D-groot, KV 320 * (Vanguard Classics)
Symfonie Nr. 34 in C-groot, KV 338
Symfonie Nr. 35, KV 385 'Haffner' * (Vanguard Classics)
Symfonie Nr. 36, KV 425 'Linzer' * (Vanguard Classics)
Symfonie Nr. 38, KV 504 'Prager' * (Vanguard Classics)
Symfonie Nr. 39, KV 543 * (Vanguard Classics)
Symfonie Nr. 40, KV 550 *‡ (Vanguard; KOBA)
Symfonie Nr. 41, KV 551 'Jupiter' * (Vanguard Classics)
Adagio en Fuga, KV 546
Mars Nr. 1, KV 335 * (Collins Classics)
Mars Nr. 2, KV 335 * (Collins Classics)
Mars in D-groot, KV 215
Divertimento in F-groot, KV 138 *‡ (Collins Classics)
Vier deutsche Tänze, KV 602
Drei deutsche Tänze, KV 605
Serenade Nr. 5, KV 204
Serenade (Notturno) in D-groot voor 4 orkesten, KV 286
Posthoornserenade, KV 320 * (Vanguard Classics)
Pianoconcert Nr. 9, KV 271
Pianoconcert Nr. 14, KV 449
Pianoconcert Nr. 17, KV 453
Pianoconcert Nr. 18, KV 456
Pianoconcert Nr. 20, KV 466
Pianoconcert Nr. 23, KV 488
Vioolconcert Nr. 3, KV 216
Vioolconcert Nr. 5, KV 219
Fluitconcert in G-groot, KV 313 ‡ (Capriccio)

Klarinetconcert, KV 622
Hoornconcert Nr. 2, KV 417
Sinfonia concertante in Es-groot, KV Anh.9/297b ‡ (Berlin Classics)
Concert voor fluit, harp en orkest, KV 299 ‡ (Berlin Classics)
Maurerische Trauermusik, KV 477
Kyrie, KV 341
Vesperae solennes de confessore, KV 339
Requiem, KV 626 (Reconstructie Haenchen)
Thamos, König in Ägypten, KV 345, 336a (2, 3, 4, 5)
Mitridate, re di ponto
Die Entführung aus dem Serail
Le Nozze di Figaro
Die Zauberflöte
Recitatief en aria 'Ombra felice. Io ti lascio', KV 255 ‡ (Capriccio)
Uit Mitridate: 'Va, l'error', 'Son reo', 'Venga pur' ‡ (Capriccio)
Aria 'Ah se in ciel, benigne stelle', KV 538 ‡ (Berlin Classics)

Alessandro Nini
Ingemisco

Arvo Pärt
Collage sur B-A-C-H
Cantus in memoriam Benjamin Britten

Krzysztof Penderecki
Agnus Dei

Giovanni Battista Pergolesi
Salve Regina ‡ (Berlin Classics)
Stabat Mater ‡ (Berlin Classics)

Willem Pijper
De Ariël Liederen

Camille Pleyel
Symfonie in C-groot

Giacomo Puccini
La Bohème
Uit Manon Lescaut: Aria

Sergei Rachmaninoff
Pianoconcert Nr. 1

Aribert Reimann
Concert voor viool, cello en orkest

Carl Reinecke
Fluitconcert in D-groot, op. 283

Joseph Rheinberger
Suite voor viool, cello en orkest, op. 149
Orgelconcert Nr. 2

Camille Saint-Saëns
Samson et Dalila

Antonio Salieri
Concert voor fluit, hobo en orkest in C-groot

Leo Samama
Afterthoughts, op. 22

Arnold Schönberg
Ein Überlebender von Warschau
Friede auf Erden
Strijkkwartet Nr. 2 met sopraansolo

Franz Schreker
Intermezzo

Franz Schubert
Symfonie Nr. 4 * (Vanguard Classics)
Symfonie Nr. 8 * (Vanguard Classics)
Symfonie Nr. 9 * (Vanguard Classics)
Der Tod und das Mädchen (Gustav Mahler) ‡ (Berlin Classics)

Entr'acte muziek uit Rosamunde Nr. 3
Wanderer Fantasie voor piano en orkest (Franz Liszt)
Mis in As-groot (Nr. 5)

Robert Schumann
Symfonie Nr. 3 'Rheinische'
Symfonie Nr. 4
Celloconcert

Dmitri Sjostakowitsj
Symfonie Nr. 1
Symfonie Nr. 8
Symfonie Nr. 9
Symfonie Nr. 14
Kammersinfonie, op. 110a
Prelude en Scherzo
Celloconcert Nr. 1
Requiem
Lady Macbeth of Mtsensk
De Neus
De executie van Stepan Razin

Alexander Skrijabin
Pianoconcert in fis-klein, op. 20
Promethée Le poème du feu

Bedřich Smetana
Uit Ma Vlast: 'Sarka', 'Uit Bohemens wouden en velden'

Johann Strauss
An der schönen blauen Donau
Unter Donner und Blitz Schnellpolka
Die Fledermaus
Ouverture Die Fledermaus

Richard Strauss
Also sprach Zarathustra * (Laser Light)
Don Juan §
Metamorphosen *‡ (Laser Light)
Till Eulenspiegels lustige Streiche
Tod und Verklärung *
Burleske voor piano en orkest
Hoboconcert
Hoornconcert Nr. 2
Vier letzte Lieder
Elektra
Die Frau ohne Schatten
Salome
Uit Die Frau ohne Schatten: Symphonische Fantasie *
Uit Der Rosenkavalier: Suite

Karol Szymanowski
Symfonie Nr. 3 'Das Lied der Nacht'
Vioolconcert Nr. 1

Pjotr Iljitsj Tsjaikovski
Symfonie Nr. 5 * (Vanguard Classics)
Rococo Variaties
Tempest Fantasie
Vioolconcert, op. 35
Uit Hamlet: Elegie en Aria
Uit Romeo en Julia: Duet en Fantasie
Jevgeni Onegin
Mazeppa

Giuseppe Verdi
Libera me
Quattro Pezzi Sacri
Requiem
Don Carlos

Matthijs Vermeulen
Symfonie Nr. 6
La Veille
Antonio Vivaldi
Concert voor 4 blokfluiten, strijkers, basso continuo, op. 3/10
Johan Wagenaar
Elverhoi, symfonisch gedicht
Ouverture Cyrano de Bergerac
Richard Wagner
Siegfried-Idyll ‡ (Sony Classical)
Die Meistersinger von Nürnberg
Parsifal
Ouverture Die Meistersinger von Nürnberg
Ouverture Tannhäuser
Uit Götterdämmerung: Suite (Versie Haenchen)
Uit Lohengrin: Vorspiel zum 3. Akte
Uit Tannhäuser: Ouverture en Bacchanaal *
Uit Tristan und Isolde: Vorspiel und Liebestod
Walkürenritt
Unico Wilhelm van Wassenaer
Concerto armonico Nr. 4
Carl Maria von Weber
Ouverture Freischütz
Anton Webern
Sinfonie, op. 21
Fünf Sätze, op. 5
Kantate Nr. 2
Alexander Zemlinsky
Lyrische Sinfonie
Bernd Alois Zimmermann
Sinfonie in einem Satz

AANVULLENDE DISCOGRAFIE VAN HARTMUT HAENCHEN

In dit overzicht zijn alle opnames van Hartmut Haenchen opgenomen die niet in de repertoirelijst staan vermeld. De uitvoeringen zijn opgenomen met het Kammerorchester Carl Philipp Emanuel Bach, tenzij anders vermeld. De labels staan tussen haakjes achter de composities vermeld.

Verklaring van de afkortingen:

J Ph	Janacek Philharmonie
KO Bln	Kammerorchester Berlin
odKO	Orchester der Komischen Oper Berlin
RSO	Radio-Sinfonie-Orchester Berlin
Staka Bln	Staatskapelle Berlin
Staka Schw	Staatskapelle Schwerin
Phil Slav	Slovenische Philharmonie

Anonymus

Sonata da caccia in C-groot (Eterna)

Carl Philipp Emanuel Bach

Symfonie in G-groot, Wq 173 (Berlin Classics)

Symfonie in C-groot, Wq 174 (Berlin Classics)

Symfonie in F-groot, Wq 175 (Berlin Classics)

Symfonie in D-groot, Wq 176 (Sony Classical)

Symfonie in e-klein, Wq 178 (Berlin Classics)

Symfonie in Es-groot, Wq 179 (Berlin Classics)

Symfonie in F-groot, Wq 181 (Berlin Classics)

Symfonie in G-groot, Wq 182,1 (Capriccio)

Symfonie in B-groot, Wq 182,2 (Capriccio)

Symfonie in C-groot, Wq 182,3 (Capriccio)

Symfonie in A-groot, Wq 182,4 (Capriccio)

Symfonie in b-klein, Wq 182,5 (Capriccio)

Symfonie in E-groot, Wq 182,6 (Capriccio)

Symfonie in D-groot, Wq 183,1 (Capriccio)

Symfonie in Es-groot, Wq 183,2 (Capriccio)
Symfonie in F-groot, Wq 183,3 (Capriccio)
Symfonie in G-groot, Wq 183,4 (Capriccio)
Sonatine voor 2 klavecimbels en orkest (Berlin Classics)
Celloconcert in A-groot, Wq 168 (Philips)
Fluitconcert in a-klein, Wq 166 (Capriccio)
Fluitconcert in B-groot, Wq 167 (Capriccio)
Fluitconcert in A-groot, Wq 168 (Capriccio)
Fluitconcert in G-groot, Wq 169 (Capriccio)
Orgelconcert in G-groot, Wq 34 (Capriccio)
Orgelconcert in Es-groot, Wq 35 (Capriccio)

Johann Christian Bach
Symfonie in g-klein, Op. 6 Nr. 6 (HypoArt)

Johann Sebastian Bach
Kantate Nr. 35 (Berlin Classics)
Kantate Nr. 49 (Berlin Classics)
Kantate Nr. 169 (Berlin Classics)

Wilhelm Friedemann Bach
Sinfonia in D-groot, F. 64 (Berlin Classics)
Sinfonia in F-groot, F. 67 (Berlin Classics)
Sinfonia in F-groot, F. 88 (Berlin Classics)
Sinfonia in D-groot, F. 91 (Berlin Classics)
Sinfonia in G-groot, F. 92 (Berlin Classics)

Johann Beer
Concerto a 4 in B-groot (Eterna)

Ludwig van Beethoven
Strijkkwartet, Op. 95 in f-klein (Gustav Mahler) (Berlin Classics)

Georg Anton Benda
Concert voor altviool en orkest (Berlin Classics)
Sinfonia concertante (Berlin Classics)

Antonio Bertali
Sonata Sancti Leopoldi (KO Bln) (Capriccio)

Luigi Boccherini
Sinfonia Pastorale Nr. 26 in c-klein (G 519) (Sony Classical)

Franz Ignaz Biber
Sonata a 7 (KO Bln) (Capriccio)

Reiner Bredemeyer
Hoboconcert (Staka Bln) (Berlin Classics)

Antonio Caldara
Sonata a quattro trombe (KO Bln) (Capriccio)

Arcangelo Corelli
Concerto fatto per la Notte die Natale, in g-klein (Sony Classical)

Paul-Heinz Dittrich
Cantus 1 voor orkest (Staka Schw) (Nova)

Giuseppe Ferlendis
Hoboconcert in F-groot (Capriccio)

Petronio Franceschini
Sonate voor 2 trompetten, strijkers en basso continuo (KO Bln) (Capriccio)

Christoph Förster
Concert voor hoorn en orkest in Es-groot (Eterna)

Frederik II 'De Grote'
Concert voor fluit en orkest in G-groot (Capriccio)
Concert voor fluit en orkest in C-groot (Capriccio)
Symfonie in G-groot (Capriccio)
Symfonie in D-groot (Capriccio)

Carl Heinrich Graun
Concert voor orgel en orkest (Berlin Classics)

Johann Gottlieb Graun
Concerto grosso (Berlin Classics)

Georg Friedrich Händel
Uit Alcina (HWV 34): 'Verdi prati' (Capriccio)
Dubbelkorig concert in B-groot (HWV 332) (Sony Classical)
Uit Giulio Cesare in Egitto (HWV 17): 'Va tacito e nascosto' (Capriccio)
Uit Giustino (HWV 37): 'Chi mi chiama' (Capriccio); *'Vom Altar des blanken Gottes'* (odKO) (Eterna); 'Meine Seele ist betrübt' (odKO) (Eterna)
Harpconcert in B-groot (J Ph) (Opus)
Uit Rinaldo (HWV 7a): 'Or la tromba' (Capriccio)
Uit Rodelinda (HWV 19): 'Vivi tiranno' (Capriccio)
Uit Serse (HWV 40): 'Ombra mai fu' (Capriccio)
Wassermusik Suite Nr. 2 (Sony Classical)

Joseph Haydn
Symfonie Nr. 22 'Philosoph' (Berlin Classics)
Symfonie Nr. 26 'Lamentatione' (Berlin Classics)
Symfonie Nr. 31 'Hornsignal' (Berlin Classics)
Symfonie Nr. 43 'Merkur' (Berlin Classics)
Symfonie Nr. 44 'Trauer' (Berlin Classics)
Symfonie Nr. 45 'Abschied' (Berlin Classics)
Symfonie Nr. 48 'Maria Theresia' (Berlin Classics)
Symfonie Nr. 53 'Imperiale' (Berlin Classics)
Symfonie Nr. 55 'Schulmeister' (Berlin Classics; KOBA)
Symfonie Nr. 59 'Feuer' (Berlin Classics)
Symfonie Nr. 60 'Il distratto' (Berlin Classics)
Symfonie Nr. 64 'Tempora mutantur' (Berlin Classics)
Symfonie Nr. 73 'La chasse' (Berlin Classics)
Symfonie Nr. 82 'Der Bär' (Berlin Classics)

Symfonie Nr. 94 'Surprise' (Berlin Classics)
Symfonie Nr. 103 'Paukenwirbel' (Berlin Classics)
Concert voor hoorn en orkest Nr. 1 in D-groot (Eterna)

Michael Haydn
Concert voor trompet en orkest in C-groot (KO Bln) (Capriccio)
Symfonie in G-groot, P. 8 (1785) (KOBA)
Symfonie in D-groot, P. 29 (1788) (KOBA)

Johann Wilhelm Hertel
Concert voor trompet, hobo en orkest (KO Bln) (Capriccio)

Johann David Heinichen
Pastorale per la Notte de natale, in A-groot (Sony Classical)

August Kerzinger
Sonata a 9 (KO Bln) (Capriccio)

Pietro Antonio Locatelli
Concerto grosso in f-klein, Op. 1 Nr. 8 (Sony Classical)
Concerti grossi Op. 7 Nr. 1–6 (Berlin Classics)

Gustav Mahler
Symfonie Nr. 4 (Phil Slav) (RTL)
Symfonie Nr. 6 (Phil Slav) (Digital Concerto)
Symfonie Nr. 7 (Phil Slav) (SF)

Francesco Manfredini
Sinfonia pastorale per il santissimo natale (Sony Classical)
Concerto grosso in f-klein, Op. 1,8 (Sony Classical)

Siegfried Matthus
Responso-concert voor orkest (Staka Schw) (Nova)

Felix Mendelssohn-Bartholdy
Symfonie Nr. 3 (Staka Bln) (Ars Vivendi)
Ouverture Die Hebriden (Staka Bln) (Ars Vivendi)
Jeugdsymfonie in b-klein (Sony Classical)

Johann Melchior Molter
Concerto pastorale in G-groot (Sony Classical)

Wolfgang Amadeus Mozart
Symfonie in g-klein, KV 183 (KOBA)
Andante voor fluit en orkest, KV 315 (Capriccio)
Concertone voor 2 violen en orkest, KV 190 (Berlin Classics)
Eine kleine Nachtmusik (Sony Classical)
Concert voor fluit en orkest in D-groot, KV 314 (Capriccio)
Concert voor hobo en orkest in C-groot, KV 314 (Capriccio)
Sinfonia concertante in Es-groot, KV 364 (Berlin Classics)
Uit Mitridate, re di ponto: 'Già dagli occhi' (Capriccio)
'Per pietá, bell'idol mio', KV 78 (Berlin Classics)
'O temerio Arbace', KV 79 (Berlin Classics)
'Ah, lo previdi', KV 272 (Berlin Classics)

'Misera dove son', KV 369 (Berlin Classics)
'Non piu… Non temer, amato bene', KV 490 (Berlin Classics)
'Bella mia fiamma', KV 528 (Berlin Classics)
'Chi sa, chi sa', KV 582 (Berlin Classics)
'Vado, ma dove', KV 583 (Berlin Classics)

Johann B. G. Neruda
Trompetconcert in Es-groot (KO Bln) (Capriccio)

Nicolo Porpora
Concert voor cello en orkest (Philips)

Aribert Reimann
Uit Lear: 'Mein lieber Vater' (ODKO) (Eterna)

Joseph Rheinberger
Concert voor orgel en orkest, Op. 137 (RSOB) (Capriccio)
Concert voor orgel en orkest, Op. 177 (RSOB) (Capriccio)
Suite voor orgel, viool, cello en strijkers, Op. 150 (RSOB) (Capriccio)

Franz Anton Rösler-Rosetti
Concert voor hobo en orkest in F-groot (Capriccio)

Johann Heinrich Schmelzer
Sonata per chiesa et camera (KO Bln) (Capriccio)

Franz Schubert
Symfonie Nr. 5 (HypoArt)

Johann Stamitz
Sinfonia pastorale in D-groot, Op. 4,2 (Sony Classical)

Georg Philipp Telemann
Concert voor 3 trompetten en orkest (KO Bln) (Capriccio)
Concert voor hoorn en orkest in D-groot (Eterna)
Concert voor hobo en orkest in e-klein (KO Bln) (Berlin Classics)
Concert voor hobo en orkest in c-klein (KO Bln) (Berlin Classics)
Concert voor hobo en orkest in f-klein (KO Bln) (Berlin Classics)
Suite in C-groot 'Ebbe und Flut' (Berlin Classics)
Suite in F-groot 'Alster' (Berlin Classics)

Pavel Josef Vejvanovsky
Sonata Italica (KO Bln) (Capriccio)

Antonio Vivaldi
Concerto Op. 3 Nr. 11 in d-klein (RV 565) (Sony Classical)
Concert voor hobo en orkest in C-groot (KO Bln) (Berlin Classics)
Concert voor hobo en orkest in a-klein (KO Bln) (Berlin Classics)
Concert voor 2 trompetten in C-groot (KO Bln) (Berlin Classics)

Carl Maria von Weber
Symfonie Nr. 1 (Sony Classical)

Hugo Wolf
Italienische Serenade (Sony Classical)

Index

Angelegt von Petra van Oort

Adorno, Theodor 29
Andriessen, Luis 99
    Rosa 99
Appel, Karel 92 (Abbildung)
Audi, Pierre 92 (Abbildung), 95
Bach, Johann Sebastian 5, 35, 59, 61, 63, 67, 79, 96, 102, 115
    Hohe Messe 59, 63
    Jesu, meine Freude 102
    Johannes-Passion 24
Badings, Henk 82
Bartók, Béla 17, 27, 61, 78
    Herzog Blaubarts Burg 27
Beer, Roland de 16 f,
Beethoven, Ludwig van 11, 25, 28, 30, 55 f, 67, 76, 77-81, 96, 108
    5. Sinfonie 28, 55 f, 81, 108
    8. Sinfonie 28
    4. Klavierkonzert 28
    Fidelio 96
    Les Adieux 77
Bekker, Paul 55
Bellini, Vincenzo 33
Berendse, Leon 58
Berg, Alban 5, 23, 27, 32, 82, 111
    Violinkonzert 82
Wozzeck 27, 32, 82, 100 f
Bergeijk, Gilius von 82
Berio, Luciano 23
Berlioz, Hector Louis 84
    Damnation de Faust 84
Bernhard, Thomas 71
Bernstein, Leonard 42
Bon, Willem Frederik 82
Borstlap, John 82
Boulez, Pierre 23
Brahms, Johannes 5, 7, 17, 24, 28, 30, 32, 79 ff, 96
    1. Sinfonie 24
    3. Sinfonie 5, 7, 32, 81
    4. Sinfonie 28, 80 f
Brendel, Alfred 52
Bruch, Max 17

Bruckner, Anton 23, 24 f, 28, 61, 74, 79, 81, 83, 88
3. Sinfonie 28
9. Sinfonie 81
Debussy, Claude 78, 84
Six Epigraphes Antiques (in der Bearbeitung von R. Escher) 84
Decker, Willy 114
Dessau, Paul 61
Diepenbrock, Alphons 82
Donizetti, Gaetano 33
Lucia di Lammermoor 99
Dostojewski, 113
Escher, Rudolf 82, 84
Felsenstein, Walter 36, 98
Floros, Constantin 29
Furtwängler, Wilhelm 52
Gall, Hagues 88
Gergjev, Valeri 42
Gesualdo, Don Carlo 96
Gluck, Christoph Willibald 27, 96 ff, 108
Orfeo 27, 96 ff, 108
Goldmann, Friedrich 13
Grüber, Michael 104 (Abbildung)
Hot 13
Gülke, Peter 56
Haitink, Bernard 48
Händel, Georg Friedrich 37 (Abbildung)
Messias 37 (Abbildung)
Harnoncourt, Nicolaus 50, 55, 80
Hasse, Johann Adolf 11
Haydn, Joseph 5, 12, 17, 23 ff, 76, 79 f
Sinfonie Nr. 95 24
Heine, Heinrich 32
Hierck, Hans 10
Hiller, Johann Adam 69
Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesang 69
Hoffmannsthal, Hugo von 45
Hulsing, Frank 6
Janacek, Leos 78
Jansons, Arvid 87
Jansons, Maris 87
Kagel, Mauricio 25
Karajan, Herbert von 52, 54, 67
Kerstens, Huub 82
Ketting, Otto 82

Keuris, Tristan 82
Kleiber, Carlos 56
Kobayashi, Ken-ichiro 88
Kupfer, Harry 44 f, 82, 98, 103
Lebrecht, Norman 8
Ligeti, György 23 f
Ramifications 24
Liszt, Franz 96
Lodder, Truze 32 f
Loot, Jan-Willem 10, 73
Mahler, Alma 77
Mahler, Gustav 5, 7, 17, 23 ff, 28, 31 f, 53, 61, 64, 71-80, 84, 86, 90, 95, 99, 109, 113
1. Sinfonie 17, 84
2. Sinfonie 86
5. Sinfonie 7, 24, 73
6. Sinfonie 28, 31, 77
7. Sinfonie 72
8. Sinfonie 72
9. Sinfonie 7, 23, 32, 64, 71-77, 81, 95
10. Sinfonie (unvollendet) 72
Das Lied von der Erde 53
Mann, Thomas 100
Masur, Kurt 12
Mauersberger, Rudolf 57 f, 63
Mendelssohn Bartholdy, Felix 23 f, 79
3. Sinfonie 24
Italienische Sinfonie 23
Messiaen, Olivier 23
Metzmacher, Ingo 33 Anm. 3
Monteverdi, Claudio 96, 102
Mozart, Wolfgang Amadeus 5, 11, 17 f, 24 f, 50 f, 61 f, 68 ff, 75 f, 79 f, 85, 90-94, 96, 98, 102, 108, 113
Cosi fan tutte 96
Die Zauberflöte 5, 51, 90 f, 92, 92 (Abbildung), 95, 103, 108, 113
Don Giovanni 98
Konzert für Flöte und Harfe 17
Maurerische Trauermusik 24
Nozze di Figaro 18, 50, 69
Sinfonie Nr. 40 68
Sinfonie Nr. 41 (Jupiter-Sinfonie) 70
Thamos-Musik 69
Mravinski, Jevgeni 87
Mussorgski, Modest 26, 48, 108

Boris Godunow 26, 48, 98, 108
Nederlandse Operastichting 10
Neuhaus, Rudolf 12, 39
Pijper, Willem 82
Prokofjew, Sergey 84
Puccini, Giacomo 100
La Bohème 100
Putten, Bas van 109
Orff, Carl 60
Carmina Burana 60
Rachmaninoff, Sergey 84
1. Klavierkonzert 84
Ravel, Maurice 77 f, 84
Reimann, Aribert 5, 64, 66 (Abbildung), 82, 111
Lear 64, 66 (Abbildung), 82, 111, 114
Reiner, Fritz 52
Röntgen, Juriaan 46 f
Rossini, Gioacchino 99
Barbier 99
Saint- Saens, Camille 84
Samson et Dalila 84
Samama, Leo 82
Sanderling, Kurt 53
Sawallisch, Wolfgang 41, 112
Scheibe, Johann Adolf 69
Abhandlung über das Recitativ 69
Schikaneder, Emanuel 91
Schiller, Friedrich 78
Schönberg, Arnold 11, 29, 61, 75, 80, 82
Frieden auf Erden 82
A Survivor from Warsaw 82
Schostakowitsch, Dmitri 7, 13, 28, 59, 83 f, 99
2. Sinfonie 13
6. Sinfonie 84
8. Sinfonie 59
14. Sinfonie 7, 83
Stepan Razin 28
Schubert, Franz 11, 17, 24, 35, 58, 61, 79, 81
5. Sinfonie 81
9. Sinfonie 58
Winterreise 11
Schumann, Robert 6, 24, 32, 35, 79, 82
2. Sinfonie 6, 79
3. Sinfonie 79

4. Sinfonie 24, 79
Schütz, Heinrich 5, 96, 102
Skrjabin, Alexander 24
Spohr, Ludwig 68
Violinschule 68
Stockhausen, Karlheinz 23, 25
Straatman, Franz 17
Strauss, Johann 77
Freut euch des Lebens 77
Strauss, Richard 6, 7, 10, 23, 25, 27 f, 31, 34, 44, 50, 62, 67, 74, 79, 85 ff, 90, 96, 99 f, 108, 114
Also sprach Zarathustra 86
Der Rosenkavalier 96 f
Die Fledermaus 50
Die Frau ohne Schatten 6, 24, 34, 42, 44, 62, 86, 98, 100, 108
Ein Heldenleben 85
Eine Alpensinfonie 87, 87 Anm. 12
Elektra 10, 34, 48, 86, 100
Metamorphosen 85
Salome 27, 74, 86, 100
Sinfonia Domestica 85, 87
Symphonische Gedichte 87
Till Eulenspiegel 85
Tod und Verklärung 7, 86
Strawinsky, Igor 60 f, 84
Suk, Josef 17
Telemann, Georg Philipp 69
Harmonischer Gottesdienst 69
Tennstedt, Klaus 12
Toscanini, Arturo 52
Tschaikowski, Peter Iljitsch 5, 17, 68, 83, 87 f
4. Sinfonie 88
5. Sinfonie 83, 88
6. Sinfonie 88
Eugen Onegin 88
Mazeppa 83, 88
Rokoko-Variationen 83
Violinkonzert 83
Van Gilse 82 Anm. 10
Verdi, Giuseppe 35, 82
Don Carlos 82
Requiem 82
Quattro pezzi sacri 82

Vermeulen, Matthijs 83
Waart, Edo de 9, 10, 16, 19 ff, 33 Anm. 2 und 3
Wagenaar, Johan 82
Wagner, Richard 5, 13, 27, 31 f, 78 f, 84, 86 f, 96 f, 102-105, 107 ff
Der Ring des Nibelungen 32 ff, 84, 109
Lohengrin 27
Parsifal 27, 39, 100, 102 f, 104 (Abbildung), 104 f, 108
Tannhäuser 13, 96
Tristan und Isolde 27, 39
Walter, Bruno 80
Walter, Johann Gottfried 68
Praecepta der Musikalischen Composition 68
Wand, Günter 41
Wassenaer, Unico Graaf van 82
Webern, Anton 82
Zimmermann, Bernd Alois 109-113, 115
Die Sinfonie in einem Satz 112
Die Soldaten 109-114
Ich wandte mich und sah alles Unrecht, das geschah unter der Sonne 112 f
Zweig, Stefan 86
Zweite Wiener Schule 82 Anm. 11