

Claudio Abbado  
Eine Sendereihe von Kai Luehrs-Kaiser

10. Folge: „Keiner wusste, was er will!“  
Claudio Abbado, der Proben-Revolutionär

Herzlich willkommen, meine Damen und Herren, zu einer weiteren Folge unserer Sendereihe über den Dirigenten Claudio Abbado.

Thema heute: „Keiner wusste, was er will!“ Claudio Abbado, der Proben-Revolutionär.

1	DG LC 00173 483 53 CD 42 Track 011	Richard Strauss "Morgen!" op. 27, Nr. 4 Christine Schäfer Berliner Philharmoniker Ltg. Claudio Abbado 12/1997	3'59
---	------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------

„Morgen!“ op. 27, Nr. 4 von Richard Strauss.

Christine Schäfer, Sopran, begleitet von den Berliner Philharmonikern unter Claudio Abbado.

Die Produktion stammt aus dem Jahr 1998 - ein Produkt der Reife sozusagen, nachdem die Ära Abbado weit fortgeschritten war und Abbados, wenn ich so sagen darf: Maßnahmen ergriffen, seine Geschichten größtenteils erzählt waren; wenn auch noch längst nicht alle.

Nicht lange nach der eben gehörten Aufnahme sollte Abbado seinen Rücktritt in Berlin erklären; was uns heute nur am Rande begegnen soll.

Heute nämlich geht es um den Weg hin zu dem eben gehörten Ergebnis.

Dieser Weg, das kann man hören, dürfte ein nicht ganz kurzer, vielleicht auch kurvenreicher gewesen sein.

Nicht nur die Wahl des schlank geführten Soprans von Christine Schäfer verheißt, dass sich hier etwas verändert hatte.

Noch wenige Jahre zuvor hatte man in Berlin eine Schallplatte mit Strauss' „Vier letzten Liedern“ mit einer Riesenstimme wie der von Jessye Norman zur Veröffentlichung vorbereitet (unter Leitung von James Levine).

Genau solch ausladende Stimmen wie die der Norman hatten auch bei Werken wie dem eben gehörten „Morgen!“ stilbildend gewirkt.

Also: Hier wurde von Seiten Abbados bewusst stimmlich abgerüstet. Und zwar radikal.

Und auch das Orchester, die Berliner Philharmoniker, haben bei Strauss kaum je schlackenloser, fettarmer und transparenter geklungen als hier.

In der heutigen Folge, meine Damen und Herren, werden wir uns mit der Probentechnik Claudios Abbados beschäftigen; soweit wir dies tun können, da wir bei diesen Proben natürlich nicht anwesend waren, sondern nur mit den Ergebnissen im Konzert und in Aufnahmen konfrontiert wurden.

Ich selber habe zwar Proben Abbados durchaus besucht; nicht aber in den hier in Rede stehenden Anfangsjahren in Berlin.

Dennoch kann ich hier vorausschicken: Bei dem Blick ins Innere der Probenarbeit eines Orchesters handelt es sich mitnichten um ein trockenes, abstraktes oder für Laien unverständliches Thema.

Ganz im Gegenteil!

Nicht nur begegnen wir hier den Gründen und den technischen Mitteln des wohl stärksten ästhetischen Umbruchs, der im Leben von Abbado zu verzeichnen war - und dessen Tatort sozusagen Berlin gewesen ist.

Nein, anhand dieses Umbruchs bekommen wir auch die Gründe dafür zu fassen, weshalb Claudio Abbado in Berlin ein Stück weit auch gescheitert ist.

An diesem Straucheln Abbados, das lange Zeit vor der Öffentlichkeit verborgen wurde, dürfte kaum ein Musiker der Berliner Philharmoniker, wenn er ehrlich ist, echte Zweifel anmelden.

Ich rede hier nicht von einem künstlerischen Scheitern - die Ära Abbados präsentiert sich im Rückblick musikalisch lupenrein und glanzvoll.

Nein, ich meine hiermit ein persönliches und arbeitstechnisches Scheitern.

Wir werden uns in dieser Folge unserer großen Abbado-Reihe der Tatsache stellen müssen, dass der Rückzug des Dirigenten im Jahr 2002 nicht ganz so freiwillig geschah, wie es nach außen hin dargestellt wurde.

Kurz: Die simple Frage nach der Probenpolitik Abbados nimmt im Handumdrehen fast schon Züge eines kleinen Krimis an.

Nun, übertreiben wir nicht!

Hören wir stattdessen ein Beispiel vom Beginn der Zusammenarbeit der Berliner Philharmoniker mit ihrem noch neuen Chef Claudio Abbado.

Die Aufnahme entstand 1991, mehr als eineinhalb Jahre nach Abbados Dienstantritt, und zwar im Berliner Konzerthaus (die Philharmonie war zu diesem Zeitpunkt renovierungsbedingt geschlossen).

Wir begegnen einer - im Vergleich mit der Strauss-Aufnahme von eben - ganz anderen Ästhetik.

Gleißend, beinahe spritzwütig und brillant, fährt hier eine blankgeputzte, hoch-PS-sige Limousine vor, die den Motor aufheulen lassen kann, so dass man erschrickt; die aber auch ruhig und geräuschlos dahingleiten kann, dass es eine Pracht ist.

3. Satz der Vierten: von Brahms.

<b>2</b>	DG LC 00173 483 53 CD 14 Track 005	Johannes Brahms Symphonie Nr. 4 e-Moll op. 98 III. Allegro giocoso - Poco meno presto - Tempo I Berliner Philharmoniker Ltg. Claudio Abbado 9/1991	6'26
----------	------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------

Allegro giocoso - Poco meno presto - Tempo I, so ist der 3. Satz aus der Symphonie Nr. 4 e-Moll op. 98 von Johannes Brahms überschrieben.

Die Berliner Philharmoniker 1991 unter Leitung von Claudio Abbado.

Das Werk wurde uraufgeführt 1885.

Von dem zuvor, zu Beginn dieser Sendung gehörten Lied von Richard Strauss („Morgen“) trennen es mithin neun Jahre.

Beide Werke sind, mit anderen Worten, kaum weiter voneinander entfernt als diese beiden Aufnahmen, in denen wir sie hörten.

(Diese sind sechs Jahre auseinander.)

Doch bei Abbado scheint während dieser sechs Jahre sozusagen mehr passiert zu sein als zwischen Brahms und Strauss.

Das Klangbild, zuerst blendend, fast prachtvoll gepanzert, sodann durchlässig und defensiv, ist in der Zwischenzeit vollständig umgekrempelt worden.

Das Orchester scheint geradezu ein anderes zu sein - ist aber doch dasselbe (auch wenn ein personeller Umbau und eine Verjüngung inzwischen stark fortgeschritten war).

Diese Entwicklung kann man schlicht und ergreifend nicht hoch genug veranschlagen.

Ein Orchesterklang nämlich ist gemeinhin einem Orchester eigen (und typisch) - oft über viele Musikergenerationen hinweg; Spieltraditionen werden vererbt und weitergegeben.

Die Berliner Philharmoniker mögen insofern ein Ausnahmefall von dieser Regel sein, als sie sich schon immer für Veränderungen durch einzelne Chefdirigenten offener gezeigt haben als vielleicht jedes andere Orchester.

Konkret gesprochen und am Beispiel illustriert: Das Chicago Symphony Orchestra, ebenso das Royal Concertgebouw Orkest und erst recht die Wiener Philharmoniker, blieben immer sehr stark sie selber - also klanglich mit sich identisch -, gleichgültig von wem sie nun gerade geleitet oder dirigiert wurden.

Die Berliner Philharmoniker dagegen, vielleicht weil sie etwas jünger sind als andere, waren nie so.

Sie klangen unter Furtwängler gänzlich anders als unter Karajan.

Sie haben sich unter Kirill Petrenko schon nach kürzester Zeit wieder verändert, nachdem Simon Rattle die Leitung abgegeben hatte.

Insofern war dieses Orchester für einen Umbauprozess, der bei Abbado mit einem persönlichen Selbstfindungsprozess augenscheinlich zusammenfiel, ganz außerordentlich prädestiniert und offen.

Man kann diesen Umbauprozess, dem eine veränderte Probentechnik entsprach, jedenfalls hören.

Und zwar noch deutlicher, wenn wir nun zwei Beispiele direkt vergleichen.

Möglich ist dies, da Abbado einige Stücke seines Repertoires immer wieder, egal wo er gerade arbeitete, aufs Programm gesetzt hat.

So hat er, wo immer er war, Werke von Prokofiev und Mussorgsky sogar für Schallplattenprojekte vorgeschlagen - und auf diese Weise reizvolle Doubletten erzeugt, die uns den Vergleich erleichtern.

Inmitten der, ich würde denken: ‚Umbruchphase‘ bei den Berliner Philharmonikern, also zu Beginn der 90er Jahre, als Abbado hier frisch angefangen hatte und man erst langsam miteinander warm werden musste, in genau dieser Umbruchzeit also nahm Abbado in Berlin einige unbekannte Stücke von Modest Mussorgsky auf - Werke, denen wir hier gelegentlich schon begegnet sind.

Doch weil die Deutsche Grammophon, bei der Abbado inzwischen unter Vertrag war, ein zugkräftigeres Stück dazu haben wollte, um damit auf dem Cover zu prunken, willigte Abbado ein, auch noch die notorischen „Bilder einer Ausstellung“ mitzuliefern.

Das Werk hatte er schon einmal, zwölf Jahre vorher, beim London Symphony Orchestra aufgenommen.

In Berlin entstand es relativ am Anfang, in London auf dem Gipfel der Zusammenarbeit.

Wir hören zwei Bilder im Vergleich.

„Samuel Goldenberg und Schmuyle“, ein Andante, und dann „Der Marktplatz von Limoges“, ein Allegretto vivo, sempre scherzando.

Zunächst: im Mai 1993 mit den Berliner Philharmonikern.

Gestählt, blitzend, fast überstrahlt: Heller als tausend Sonnen - aber doch schon wie mit einem leichten Sonnenfilter vor der Linse, um eine Überblendung zu mildern oder zu verhindern...

3	DG LC 00173 483 5312 Track 015, 016, 017	Modest Mussorgsky Bilder einer Ausstellung VI. Samuel Goldenberg und Schmuyle. Andante VII. Der Marktplatz von Limoges. Allegretto vivo, sempre scherzando Berliner Philharmoniker Ltg. Claudio Abbado 5/1993	3'34
---	---------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------

„Samuel Goldenberg und Schmuyle“, ein Andante, und dann „Der Marktplatz von Limoges“.

Die Berliner Philharmoniker 1993 unter einem brillant auftrumpfenden, alle Register ziehenden Claudio Abbado.

Er konnte sich, man hört es, auf die Virtuosität eines Orchesters, das dieses Werk gewohnt war, ohne weiteres verlassen.

(Es handelt sich um ein altes Schlachtross des symphonischen Repertoires, von vielen Dirigenten immer wieder dirigiert.)

Nun zum Vergleich die Aufnahme, die Abbado vom selben Werk fast zwölf Jahre früher in London machte; für dieselbe Firma, diesmal mit dem London Symphony Orchestra.

Erstaunlich zunächst, wie viel aggressiver, wie mit geballter Faust man hier musiziert.

Es wird ein viel gefährliches Machtspiel eröffnet und evoziert; etwa so wie man es aus Mussorgskys Oper „Boris Godunov“ kennt – eine Verbindung, auf die man bei den Berliner Philharmonikern gar nicht kommen würde.

Das Stück wirkt viel unbequemer, aufsässiger, radikaler.

Denn Abbado verlangt von seinen Musikern viel grellere Farben; viel schärfere, ja messerscharfe Konturen.

Es ist ein Klang: wie Peitschenknall.

Die Tempi sind nur eine Spur rascher.

Und doch: Es ist ein anderes Stück.

4	DG LC 00173 437 016-2 Track 010, 011, 012	Modest Mussorgsky Bilder einer Ausstellung VI. Samuel Goldenberg und Schmuÿle. Andante VII. Der Marktplatz von Limoges. Allegretto vivo, sempre scherzando London Symphony Orchestra Ltg. Claudio Abbado 11/1981	3'37
---	----------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------

Noch einmal: „Samuel Goldenberg und Schmuÿle“ sowie der „Marktplatz von Limoges“ aus den Bildern einer Ausstellung von Modest Mussorgsky.

Diesmal mit dem London Symphony Orchestra 1981 unter einem ungeahnt aufstachelnden, ja provokanten Claudio Abbado.

In dieser Art, meine Damen und Herren, haben wir Abbado in Berlin eigentlich nie erlebt und kennengelernt.

Da muss sich etwas verändert haben in der Zwischenzeit.

Und so war es wohl auch.

Die Aufnahme aus London präsentiert sich im Grunde genommen viel profilierter, viel entschiedener.

Allerdings - es ist nicht davon auszugehen, dass Abbado, nachdem er in Berlin angekommen war, einfach kleinere Brötchen backen - oder sich lieb Kind machen wollte.

Abbado hatte in Berlin ein Orchester zur Verfügung, das er nicht erst in dem Sinne erziehen und verbessern musste, als er ihnen Klang gleichsam hätte beibringen müssen; während die harte Arbeit, für die Abbado ursprünglich bekannt war, genau dem, also einer technischen und klanglichen Verbesserung des London Symphony Orchestra hatte dienen sollen.

Es ist, sage ich, nicht davon auszugehen, dass Abbado plötzlich bescheidener geworden wäre.

Sondern dass er sich auf dem Wege zu einem Ziel befand, welches erst langsam in Sicht kam - ohne doch schon in Griffweite vor uns zu liegen.

Abbado, so denke ich, hatte begonnen, einem Orchester nicht mehr die Richtung vorgeben zu wollen, so wie er es in London mit großem Erfolg getan hatte.

Sondern er wollte erreichen, dass ein Orchester sich selbst die Richtung gebe - mit ihm als *Primus inter pares*.

Aus späteren Jahren ist von Musikern der Berliner Philharmoniker und anderer Orchester vor allem eine Devise Abbados an seine Orchestermusiker überliefert: „Hört aufeinander.“

Spielt so, dass Ihr Euch gegenseitig noch hören könnt - und spielt miteinander.

Genau dies war durchaus eine Art Paradigmenwechsel.

Wir müssen ihn kurz erläutern.

Er ist von Bedeutung.

Auch in den Fotos, die von Abbado während des Dirigierens über die Jahre hin geschossen wurden, lässt sich dieser anscheinende Paradigmenwechsel gleichsam symbolisch nachzeichnen und abbilden.

In Abbados Berliner Zeit wurde eine bestimmte Geste berühmt und gleichsam ikonisch: eine Geste, die man tatsächlich auch im Konzert bei ihm immer wieder beobachten konnte.

Er legte den linken Zeigefinger senkrecht vor den Mund.

So als wolle er sagen: „Psst!“

Er drosselte die Dynamik.

Er dämpfte.

Er wollte mehr Ruhe.

Diese Geste wurde übrigens später von Simon Rattle auf Fotos oftmals kopiert - also von Abbado übernommen; was für eine nachhaltige Wirkung des Vorgängers sprechen mag.

In London dagegen, zum Beispiel auf der CD einer Abbado-Edition der Deutschen Grammophon, auf der die eben gehörte Mussorgsky-Aufnahme enthalten ist, sehen wir Abbado bei einer anderen, ebenso symbolisch wirkenden Geste.

Er legt den Zeigefinger nicht vor den Mund, sondern er öffnet die ganze linke Hand trichterförmig, indem er sie an den Mund legt, so als wolle den Musikern etwas zurufen.

Da haben wir den genannten Paradigmenwechsel auf einen Blick.

Abbado, als er in Berlin ankam, rief nicht mehr.

Und das war konstruktiv gemeint.

Bis man es auch begriff, sollte es eine Weile dauern.

Hören wir noch einmal Claudio Abbado in jenen Londoner Jahren, großartigen Jahren, aber auch auf andere Art: zu Zeiten, als er noch - sehr präzise - gerufen hat.

5	Decca LC 00171 478 5365 Track 602	Paul Hindemith Symphonische Metamorphosen nach Themen von Carl Maria von Weber II. Turandot. Scherzo: Moderato - Lebhaft London Symphony Orchestra Ltg. Claudio Abbado 1968	7'38
---	--------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------

„Turandot“ ist dieses Scherzo, ein 2. Satz, komponiert von Paul Hindemith, überschrieben, aus dessen Symphonischen Metamorphosen nach Themen von Carl Maria von Weber.

Hier 1968 mit dem London Symphony Orchestra mit einem noch vergleichsweise blutjungen Claudio Abbado am Pult.

Wir erleben dieselbe Aufsässigkeit wie in der Aufnahme davor; hier freilich kommt noch ein Maß an 'Nervigkeit' hinzu, ein gewiss absichtliches "An-die-Nieren-Gehen"-Wollen, das auch von mir hier nicht zufällig an dieser Stelle vorkommt und eingesetzt wird.

Denn die Anfangsjahre von Claudio Abbado in Berlin, wo er gleichfalls gern Hindemith aufs Programm nahm, und zwar in den Abonnementkonzerten der Berliner Philharmoniker, diese Anfangsjahre waren ja nicht nur für die Orchestermitglieder, sagen wir mal: gewöhnungsbedürftig.

Nein, auch das Berliner Publikum fremdelte, was man heute nicht mehr so recht weiß, zu Beginn zwar nicht mit dem immer freundlichen gutaussehenden Dirigenten; wohl aber mit einigen seiner Repertoirevorlieben.

Weshalb Anfang der 90er Jahre etwas eintrat, was es schon lange nicht mehr gegeben hatte: Abonnements der Berliner Philharmoniker wurden zurückgegeben und gelangten in Verkauf.

In früheren Jahrzehnten, zu Karajans Zeiten, waren diese Abonnements eifersüchtig gehütet und weitervererbt worden.

Jetzt, wo man in den Chefdirigenten-Konzerten offenbar dauernd mit sperrigen Werken wie denen von Hindemith oder gar von Luigi Nono rechnen musste, änderte sich diese Einstellung.

Es war, auch auf Publikumsseite, eine Übergangsphase.

Dann freilich gewöhnte man sich aneinander; die Programme wurden auch wohl wieder etwas populärer; denn Abbados wilde Jahre gingen ihrerseits ihrem Ende entgegen.

Nicht allerdings so in seiner Kommunikation mit dem Orchester.

Hier bestanden die Schwierigkeiten mit dem neuen Chef nicht nur darin, dass der ihnen das „Du“ angeboten hatte, und von der Anrede „Maestro“ nicht viel wissen wollte.

Schon das war man nicht gewohnt, und es sorgte für Irritationen.

Als problematischer wurde empfunden, dass Abbado während der Proben kaum sprach.

Das mochte auch sprachliche Gründe haben; doch wir haben in Interview-Mitschnitten hier schon gesehen (und gehört), dass Abbados Deutsch gar nicht so schlecht war.

Er konnte sich äußern; er wollte sich nur nicht äußern.

Und da stehen wir wieder an demselben Punkt einer beabsichtigten Änderung der Methoden, die ich hier vorher schon angedeutet habe.

Später, als Abbados Ära zu Ende ging und die Wogen sich längst geglättet hatten, habe ich mit diversen Musikern der Berliner Philharmoniker ausführlich über die Arbeit mit Abbado gesprochen.

Das war, genau gesagt, im Jahr 2002; lang ist's her.

Am ergiebigsten erwies sich dabei ein Gespräch mit der Geigerin Madeleine Carruzzo - der ersten, festangestellten Frau im ehemaligen Männerverein der Berliner Philharmoniker.

Madeleine Carruzzo nämlich war - noch zu Karajans Zeiten - die erste Musikerin gewesen, die ein Angebot zur Festanstellung tatsächlich angenommen hatte; nachdem ein Engagement der Klarinettestin Sabine Meyer bekanntlich schief gegangen war - und dann von dieser selber ausgeschlagen wurde (zugunsten ihrer Solo-Karriere).

Madeleine Carruzzo nun berichtete, eine gravierende Folge der Wortkargheit Abbados während der Proben sei die schlichte Unklarheit gewesen, was der Dirigent von dem Orchester überhaupt wolle - und im Einzelfall verlange.

Man spielte sozusagen vor sich hin - und wartete auf Instruktionen, die aber ausblieben.

Konstatieren wir dieses Problem kurz; bevor wir dann auflösen, worin - nach Auffassung von Madeleine Carruzzo - der konstruktive Sinn dieses Vorgehens für Abbado bestand.



Hier eine Aufnahme aus einer Zeit, in der dies Problem schon wieder der Vergangenheit angehörte: Denn wir wollen doch hören, wohin der turbulente Weg ging.

Wohin er führte.

In welcher Weise Abbados Saat sozusagen doch noch aufging, das hören wir in Gestalt einer berühmten Sternstunde.

Die Musiker hatten inzwischen offenbar verstanden, wie es ging.

Wie das möglich wurde, dazu gleich.

Claudio Abbado, live mit den Berliner Philharmonikern, dirigiert Beethoven - im ‚Jahr der Ernte‘ 2001.

6	DG LC 00173 483 5270 Track 301	Ludwig van Beethoven Symphonie Nr. 5 c-Moll op. 67 I. Allegro con brio Berliner Philharmoniker Ltg. Claudio Abbado Live, Rom 2001	7'23
---	-----------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------

Dieselbe Unruhe und provokante Eckigkeit, aber in viel stärkere Lebendigkeit und Flexibilität umgemünzt als beim Stil der Londoner Jahre...

Ein geformter, aber kein verstrahlter Klang (wie in den Anfangsjahren in Berlin).

Claudio Abbado 2001 bei einem legendären Gastspiel mit den Berliner Philharmonikern in Rom, hier mit dem 1. Satz: Allegro con brio aus der Fünften von Beethoven.

Und siehe: auch *con brio*, also mit Feuer gespielt, ist das.

Im Live-Auftritt, nachdem sich alle Anfangs-Schwierigkeiten verflüchtigt hatten, erzielt Abbado einen geradezu vulkanischen Klang mit den Berliner Philharmonikern.

Das Perfektionsideal seiner frühen Jahre ist eigentlich dahin; so mag man an der Intonation im Orchester das eine oder andere aussetzen haben bei diesem Zyklus.

Abbado hat sicherlich bewusst der Veröffentlichung zugestimmt.

Es ist ein Höhepunkt seines diskographischen Oeuvres ebenso wie der Zusammenarbeit mit den Berliner Philharmonikern insgesamt.

Übrigens: Auch umstürzlerisch wirkt dieser Satz nicht - ebensowenig wie der ganze Zyklus.

Vielmehr fügt er sich bruchlos an die früheren Beethoven-Zyklen der Berliner Philharmoniker unter Karajan, Cluytens und Furtwängler an.

Abbado hatte - mit dem Orchester gemeinsam - gleichsam ein Maß gefunden...

Dass dies nicht so einfach war, haben wir schon erklärt.

Wie man aus der Falle von Abbados Proben-Schweigsamkeit heraus kam, müssen wir noch nachtragen.

Nun, ganz einfach: Man kam heraus aus den sich wiederholenden Proben-Frustrationen: ...durch die Aufführungen, die folgten.

Die Proben mochten obskur, undurchsichtig und dunkel verlaufen.  
Im Konzert selber löste sich aller Nebel.  
Hier schien alles plötzlich ganz natürlich zu fließen - und zu stimmen.  
Und wirklich: Wohl erst in Berlin wurde Claudio Abbado zu jenem überragenden, ingeniösen Live-Dirigenten, als den wir ihn heute sehen.  
Er wusste den Augenblick zu ergreifen und zu gestalten.  
Es gab ein enormes, begeisterndes Maß an Spontaneität in seinen Konzerten.

Der Flötist Emmanuel Pahud gab dafür - aus der Sicht eines Orchestersolisten - die Erklärung ab: Abbado habe jedem Musiker, der sich z.B. durch ein Solo zu exponieren hatte, das Gefühl gegeben: „Jetzt kommst du“.  
Er öffnete dem Solisten eine Tür.  
Er gab musikalische Freiheit.

Und von diesen gloriosen Konzerterfahrungen her erschloss sich den Musikern nach und nach auch der Sinn von Abbados kryptischer Probentechnik.  
Madeleine Carruzzo hat es mir gegenüber so beschrieben:  
Abbado schien uns während der Proben zu beobachten - um zu wissen, wie er am Abend live im Konzert agieren müsse.“  
Das bedeutet: Abbado hatte den ursprünglichen Sinn des Probens im Grunde genommen hinter sich gelassen - oder sogar aufgekündigt.

Dieser besteht darin, dass ein Dirigent seine Musiker instruiert, wie sie zu spielen haben.  
Das unterließ Abbado.  
Er durfte es auch unterlassen, und zwar insofern, als er sich bei einem Orchester wie den Berliner Philharmonikern darauf verlassen konnte, dass die Musiker wissen, was sie tun.  
Und dass deswegen der Dirigent wissen muss... *wie* sie es tun.  
Proben also gewannen für Abbado den Sinn sozusagen eines Warmlaufens für den Ernstfall des tatsächlichen Auftritts.  
Das Wesentliche geschah am Abend.  
Und die glänzende Dirigiertechnik erlaubte es diesem Dirigenten, seinerseits flexibel auf den Augenblick zu reagieren - und das Spontane ‚ins Schlüssige hinein‘ zu verwandeln.

Hinzu kam noch eine mysteriöse Blick-Technik, die aber vielleicht nur auf der Fantasie der Musiker basiert.

Mehrere Orchestermusiker unter Abbado haben beschrieben, dass sich mitunter jeder einzelne Musiker von Abbado angeschaut und wahrgenommen fühlte.  
So war es dann also möglich, dass während eines Konzertes freier phrasiert, freier manövriert werden konnte als anderswo.  
Keine geringe Leistung.

Hier kommt Abbado als Mozart-Dirigent - live im Jahr 1998 mit den Berliner Philharmonikern.

Also Solistin hat er - versöhnungshaft wie nur was! - die Klarinettistin Sabine Meyer zurückgeholt.

<b>7</b>	EMI LC 06646 5 56832 2 Track 002	Wolfgang Amadeus Mozart Klarinettenkonzert A-Dur KV 622 II. Adagio Berliner Philharmoniker Ltg. Claudio Abbado 1998	6'34
----------	-------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------

Adagio, der sehr schöne 2. Satz aus dem Klarinettenkonzert von Mozart, hier live 1998 mit Sabine Meyer und den Berliner Philharmonikern unter Claudio Abbado.

Noch eine Bemerkung zur Schlag- und Blicktechnik Abbados beim Live-Auftritt. Die Mezzo-Sopranistin Eva Randová arbeitete mit Abbado schon in seiner Zeit an der Mailänder Scala zusammen.

Sie kannte ihn also ursprünglich als Dirigenten im Graben.

Abbado wollte sie als Lady Macbeth in der Oper von Verdi verpflichten, was sie aber ablehnte.

Stattdessen machte man „Don Carlo“, „Maskenball“ und anderes zusammen.

Randová berichtete mir, sie habe am Abend bei Abbado grundsätzlich auf die Hände nicht einmal geachtet, auch wenn Abbado über eine sehr präzise Schlagtechnik verfügte.

Sie habe bei ihm grundsätzlich nur aufs Gesicht geschaut: Daran habe man bereits alles erkennen und ablesen können.

Nun, wenn das stimmt, so unterschied sich Abbado in der mimischen Fähigkeit, Ausdruck zu schaffen und Zeichen zu geben, gewiss von den meisten seiner (zumindest früheren) Kollegen.

Karajan etwa dirigierte mit geschlossenen Augen; in dieser Hinsicht konnte man gar nichts ablesen.

Auch Generationskollegen wie Riccardo Muti neigten zu eher versteinerten Mienen. Davon ausgenommen sind Jansons und Rattle.

Auch da also mag, wenn man die etwas Jüngeren mitbedenkt, Abbado Schule gemacht haben: im Sinne eines sozusagen mimischen Tauwettlers.

Auch ohne in Tränen auszubrechen wie Bernstein, konnte Abbado, zurückhaltend wie er war, mimisch ein Maximum andeuten - und erreichen.

Er war wohl auch eben deswegen nicht nur ein guter Solisten-, sondern ein guter Sängerdirekt.

Und hatte er nicht auch die Fähigkeit, den Musikern zu folgen, anstatt ihnen alles vorzugeben, sogar in der Oper gelernt?

Wenn nicht schon in Mailand, so doch wenigstens im selbstbewussten Betrieb der Wiener Staatsoper.

Wo dem Orchester nicht so sehr wichtig ist, wer ‚unter ihnen‘ dirigiert.

Und wo Sänger, oft ohne große Proben, eine Vorstellung gestalten.

Hier kommt Claudio Abbado und lernt Rossini von seinen Musikern - hier unter anderem von dem großartigen Ruggero Raimondi (als Mustafà) und Agnes Baltsa - als Isabella.

In „L’italiana in Algeri“.

<b>8</b>	DG LC 00173 483 7884 CD 42 Track 007, 008, 009, 010	Gioacchino Rossini "Kaimakan! lo non capisco niente", "Ha un gran peso sulla testa" bis Cavatina ""Per lui che adoro" aus "L’italiana in Algeri", 2. Akt Enzo Dara, Bass (Taddeo), Agnes Baltsa, Mezza-Sopran (Isabella), Ruggero Raimondi, Bass-Bariton (Mustafà), Frank Lopardo, Tenor (Lindoro) Konzertvereinigung Wiener Staatsoperchor Wiener Philharmoniker Ltg. Claudio Abbado 1987	10'57
----------	--------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------

Szene und Kavatine aus dem 2. Akt von "L’italiana in Algeri", der Oper von Gioacchino Rossini.

Hier im Jahr 1987 mit Agnes Baltsa in einer ihrer großen Rollen (als Isabella), außerdem Enzo Dara als Taddeo, Ruggero Raimondi (Mustafà) und Frank Lopardo (Lindoro).

Es war - in der Inszenierung von Jean-Pierre Ponnelle - einer der großen Erfolge Abbados, als er an der Wiener Staatsoper war.

Wir hörten die anschließend entstandene Studio-Aufnahme mit den Wiener Philharmonikern und der Konzertvereinigung Wiener Staatsoperchor.

Nicht ganz so rosig gestaltete es sich zehn Jahre später in Berlin, als man dort bereits wieder über die Frage der Laufzeit des Vertrages mit dem Chefdirigenten der Berliner Philharmoniker nachdachte.

Abbado war etwa zehn Jahre im Amt.

Der Fall, dass über eine Vertragsverlängerung überhaupt nachgedacht werden musste, war damals keineswegs so üblich wie dies heute erscheinen könnte.

Noch unter Karajan waren Vertragssachen bloße Formsache gewesen.

Bei Karajan war es ganz klar, dass dieser ‚bis auf weiteres‘ bleiben würde - und er ist es ja auch selbst gewesen, der noch kurz vor seinem Tod in Berlin schließlich die Kündigung selber einreichte (nicht etwa umgekehrt).

Mit Abbado sah die Sache offenbar anders aus.

Zwar waren die Erfahrungen mit ihm grundsätzlich keine schlechten. Auch mit der diffizilen Probenpolitik dürfte man sich – angesichts der guten Konzertausbeute – allmählich angefreundet oder zumindest abgefunden haben. Immerhin ging ein gewisser Riss durch die Reihen der Berliner Philharmoniker, wie es ihn seither dort fast immer gegeben hat. Es gab eine Partei pro Abbado, und eine gegen ihn.

Wie die Situation am Kassenhäuschen aussah – also für wie abonnementträchtig Abbado angesehen wurde, wage ich im Rückblick nicht mehr wirklich zu beurteilen. Abbado war seit 1994 auch Leiter der Salzburger Osterfestspiele geworden – nachdem man dort (nach Karajans Tod) durchaus nicht sofort auf ihn umgeschwenkt hatte.

(Es gab in Salzburg vielmehr ein mehrjähriges Interregnum unter dem Dirigenten Georg Solti.)

Zu berücksichtigen ist aber auch – trotz dieser Stärkung von Abbados Position –, dass die Berliner Philharmoniker sehr früh den Rückgang und die Rezession im Bereich der CD-Verkäufe gemerkt haben dürften, welche dann in den 00er Jahre dramatisch zu Buche schlagen sollten.

Diese Empfindlichkeit, wenn man so sagen kann, hängt ganz natürlich zusammen mit der verwöhnten Situation des Orchesters, wie man sie unter Karajan erst erreicht hatte.

Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass Claudio Abbado zwar in vergleichsweise guter Form an die Erfolgsbilanzen der Karajan-Ära anknüpfen konnte – ohne doch eigentlich damit konkurrieren zu können.

Im Klartext: Wirtschaftlich mag Abbado nicht ganz das gehalten haben, was man sich von ihm versprach.

So kam es, wie Musiker der Berliner Philharmoniker vielfach unmissverständlich erzählt haben, dazu dass man bereits 1997 oder 1998 mit Abbado in Gespräche eintrat, die darauf hinaus liefen, dass man sich für die Zukunft eventuell anders orientieren wolle.

Und dass man ihm den Vortritt lasse, frühzeitig von sich aus seinen Rückzug zu erklären.

Das bedeutet klarerweise: Man ließ ihn wissen, dass man ihn nicht länger wolle; und war nur bereit dazu, ihm die missliche Situation zu ersparen, in der man dies öffentlich hätte aussprechen müssen.

Abbado, das folgt daraus, wurde in Berlin nicht mehr gewollt, und erklärte daraufhin 1998, vier Jahre im Voraus und nach ungefähr acht Jahren seiner Ära als Chefdirigent, deren Ende zum Jahr 2002.

Eine bittere Pille, wie sie noch kein Chefdirigent der Berliner Philharmoniker hatte schlucken müssen.

Noch 1996 war die folgende Aufnahme von Mendelssohns „Sommernachtstraum“ herausgebracht worden – auf dem protzigen, eigens kreierten Gold-Label der Firma Sony, wo man vorübergehend eine zusätzliche, neue CD-Heimat gefunden zu haben glaubte.

Man produzierte hier entlegene Hölderlin-Programme und muntere Doubletten - so als würden die Neuaufnahmen, was immer darauf enthalten sei, den Einzelhändlern buchstäblich aus den Händen gerissen.

All das spricht nicht gegen die folgende Aufnahme.

Und zeigt doch Feierlichkeitsgrade einer Beschwörung des eigenen Erfolges an, in denen der Sturz mit vorprogrammiert war.

9	Sony LC 06868 88697319882 Track 401	Felix Mendelssohn Bartholdy Ein Sommernachtstraum (Auszüge) I. Ouvertüre Berliner Philharmoniker Ltg. Claudio Abbado 1995	11'43
---	----------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------

Ouvertüre zu "Ein Sommernachtstraum" von Felix Mendelssohn Bartholdy.  
Claudio Abbado 1995 mit den Berliner Philharmonikern.

Wir wollen das Ende der Ära Abbados bei den Berliner Philharmonikern hier nicht voreilig abhaken - und mussten hier doch auf den Zusammenhang zwischen der erratischen Probenpolitik und dem vorzeitigen Ende dieser Ära zu sprechen kommen.

Ich denke, die ungewohnte Art und Weise, das Orchester während der Proben gleichsam auszuhorchen, gefiel nicht allen - und nährte, um das mindeste zu sagen, den Zweifel an einem Dirigenten, bei dem schon die Duz-Vorstöße nicht grundsätzlich auf Gegenliebe gestoßen waren.

Wie dem auch sein mag, so gibt es jedenfalls eine interessante Baustelle, die Abbado aufgrund des frühzeitigen Abbrechens seiner Zeit bei den Philharmonikern nicht mehr beenden konnte - und vielleicht auch nicht mehr vollenden wollte.

Sie scheint kaum jemandem aufgefallen zu sein.

Selbst in Wolfgang Schreibers sehr zuverlässiger Abbado-Biographie von 2019 nämlich wird der Mahler-Zyklus Abbados in Berlin als vollständig verzeichnet.

Das ist er aber nicht.

Ausgerechnet sein Paradestück, die 2. Symphonie von Gustav Mahler, hat Abbado in Berlin niemals auf CD aufgenommen.

Im Konzert hat er sie dirigiert.

Erschienen ist das auf CD mit den Berliner Philharmonikern nie.

Mit der pikanten Folge, dass es durch diese völlig unnötige Lücke nicht einen einzigen, von einem einzigen Dirigenten geleiteten Mahler-Zyklus mit den Berliner Philharmonikern gibt.

Und das Orchester in Mahler-Fragen gewissermaßen zurücksteht nicht nur hinter den Wiener Philharmonikern und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, sondern ebenso hinter dem Tonhalle Orchester, dem Niederländischen Radiophilharmonieorchester Hilversum und dem Utah Symphony Orchestra.

Absurd eigentlich angesichts eines Orchesters, das für Mahler als Komponisten doch nun wahrlich etwas geleistet hat.

Trösten wir uns damit, dass immerhin eine der besten Aufnahmen von Mahlers „Liedern aus Des Knaben Wunderhorn“ hier entstand - 1998, im Jahr der Rückzugserklärung.

Die Solisten der Live-Aufnahme sind Thomas Quasthoff und Anne Sofie von Otter.

10	DG LC 00173 459 646-2 Track 001, 002	Gustav Mahler Lieder aus "Des Knaben Wunderhorn" (I.) Revelge (II.) Rheinlegendchen Anne Sofie von Otter, Mezzo-Sopran Thomas Quasthoff, Bariton Berliner Philharmoniker Ltg. Claudio Abbado Live, 1998	10'32
----	--------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------

Revelge und Rheinlegendchen, die beiden ersten „Lieder aus Des Knaben Wunderhorn“ von Gustav Mahler, von Claudio Abbado dirigiert am Pult der Berliner Philharmoniker, live 1998.

Die Solisten: Anne Sofie von Otter und Thomas Quasthoff.

In dieser Folge unserer großen Abbado-Sendereihe auf rbbKultur haben wir jenen ästhetischen Umbruch betrachtet, den zumindest ich für wesentlich halte für die mittlere und späte Schaffensphase dieses Dirigenten:

Weg vom Drill des Perfektionismus, den man vor allem in den Londoner Aufnahmen Abbados antreffen - und bewundern - kann.

Hin zum freieren, offeneren Musizieren eines Orchesters als Solistenvereinigung.

Dass dies überhaupt möglich sei, dürfte Abbado erst in Berlin richtig aufgegangen sein.

Er beförderte deswegen ja auch stark alle Kammermusik-Bestrebungen des Orchesters.

Und hat die Idee des Orchesters als gleichsam ‚große Kammermusik‘ dann zum Modell des Lucerne Festival Orchestra gemacht, mit welchem er nach Abschluss der Berliner Phase kontinuierlich gearbeitet hat (bis zu seinem Tod 2014).

Dass die Berliner Philharmoniker auf die veränderte Probertechnik Abbados herzlich wenig vorbereitet waren, haben wir in dieser Folge beschrieben.

Abbado selber musste die Folgen sozusagen ausbaden.

Seine veränderten Proben begünstigten natürlich auch ein anderes Repertoire.

So glaube ich nicht, dass Abbado in späteren Jahren noch oft zu Werken wie dem folgenden zurückgekehrt wäre.

Ravels „Le Tombeau de Couperin“, dieses Werk machte für ihn doch wohl nur dann Sinn, wenn es dermaßen auf Kante, also hyperpräzise gearbeitet war wie hier, 1987 mit dem London Symphony Orchestra.

Berlin war damals gar nicht mehr so fern.  
Doch der Aufschlag, noch einmal: ein völlig anderer.

11	Decca LC 00171 478 4495 Track A06, A07	Maurice Ravel Le Tombeau de Couperin I. Prélude II. Forlane (EVT. + III. Menuet + IV. Rigaudon London Symphony Orchestra Ltg. Claudio Abbado 1987	8'32
----	----------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------

Prélude und Forlane, aus „Le Tombeau de Couperin“ von Maurice Ravel.  
Claudio Abbado 1987 mit dem London Symphony Orchestra.

Das Arbeitsgeheimnis des Claudio Abbado, das wir in dieser Folge sozusagen gelüftet haben, bestand darin, dass er ab einem bestimmten Punkt in seiner Entwicklung - locker- und losließ.

Er begann stärker auf das Orchester zu hören - eher als dass er umgekehrt vom Orchester verlangt hätte, auf ihn zu hören.

So formuliert, klingt es schon fast banal.

Der Unterschied indes ist kaum zu überschätzen.

Zum Schluss für heute noch ein paar Takte, die Laune machen.

Und die eine furiose Mitte bilden zwischen dem Hyperperfektions-Ideal des frühen Abbado - und dem ‚Loslassen‘ des Späten.

Die „Furioso“-Polka von Johann Strauß: Claudio Abbado live 1991 mit den Wiener Philharmonikern - denen man ja nur folgen *kann*.

In der kommenden Woche schauen wir, was diese Entwicklung für die Musiktheater-Aufführungen brachte, die Abbado in Berlin realisierte.

Dann geht es um: Abbado, den „Halbszenischen“.

Um Abbados ‚Erfindung‘ der konzertanten Oper in Berlin.

Manuskripte, Musiklisten und die Sendungen selber können Sie wie immer auf unserer Homepage [rbbkultur.de](http://rbbkultur.de) finden.

Mein Name ist Kai Luehrs-Kaiser.

Ihnen noch einen schönen Nachmittag und Abend.

12	DG LC 00173 431 628-2 Track 014	Johann Strauß II „Furioso“-Polka op. 260 Wiener Philharmoniker Ltg. Claudio Abbado 1991	2'01
----	------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------	------