

Über Celibidache und andere Dirigenten - Vermarktung und Aura

Interview mit dem Dirigenten Oliver Leo Schmidt 18. Oktober 2011

Katharina Stiebing: Wann und in welchem Rahmen haben Sie den Dirigenten Sergiu Celibidache kennengelernt?

Oliver Leo Schmidt: Das war erstmalig 1987 auf der Orchesterakademie in Salza u im Rahmen des Schleswig-Holstein Musikfestivals. Ich hatte gerade mein Klavierexamen gemacht und bin dann zu Celibidache auf den Dirigierkurs gefahren.

Katharina Stiebing: Wie würden Sie seine Persönlichkeit beschreiben?

Oliver Leo Schmidt: Er war eine sehr schillernde Persönlichkeit mit einem großen Spektrum an Farben. Eine Facette war, dass er den Menschen sehr zugewandt war. Als Dirigent war er sehr extrovertiert und konnte mit Menschen sehr ungeduldig und streng sein. Manchmal verbreitete er Angst, war aber auch andererseits ein großer Orchestercharmeur mit liebevoll-aufbauenden Seiten. Ich persönlich habe beide Seiten kennengelernt. Zum Beispiel konnte er sehr großzügig sein und bot mir seine Unterstützung an, falls ich zu ihm nach München käme: „Wenn du Geld brauchst, ich gebe dir Geld.“ Aber er hat mich auch schon vor versammelter Mannschaft rausgeschmissen, als ich einmal eine zweite Klarinettenstimme in Brahms' Zweiter nicht im Kopf hatte.

Katharina Stiebing: Celibidache ist dafür bekannt, dass er viel lehrte. Was hat er Ihnen, d. h. seinen Studenten, mit auf den Weg gegeben?

Oliver Leo Schmidt: Celibidache lehrte uns die Ernsthaftigkeit des Lernens. So durften wir nie mit Partituren in die Proben kommen, sondern mussten alles auswendig im Kopf haben. Beispielsweise hat er uns beim Dirigieren gefragt, wer was zu spielen habe. Dann hat er uns aufgefordert, ohne Partitur zu singen. Celibidache hatte ein sehr, sehr gutes Gedächtnis. Er sagte, es sei ein „musikalisches Gedächtnis“ – Das Produkt eines reinen Erlebnisvorgangs der Funktionen der Stimmen untereinander in der Vertikalen und Horizontalen, des Erlebens des Anfangs und des Endes eines Satzes zum Beispiel. In dem Moment, wo er eine Melodie „erlebt“ hat, formiert sie sein Gedächtnis. Anfang und Ende einer Phrase muss gewusst – bewusst – sein, ihre introverten und extroverten Momente.

Wie weit spannt sich die Phrase? In welchem Zusammenhang stehen die begleitenden Stimmen? Welche Stimmen ordnen sich unter, welche sind übergeordnet? Wie sind die harmonischen Felder beschaffen? Was resultiert aus der einen Erscheinung, wie gestaltet sie sich weiter, was setzt sie in Gang? Das Wissen um die Struktur war immer ein „erlebtes“ Wissen.

Katharina Stiebing: Und dieses „erlebte“ Wissen versuchte er Ihnen zu vermitteln?

Oliver Leo Schmidt: Ja. Er zeigte uns das, indem er an kleinsten musikalischen Phrasen arbeitete. Wie ist die Intervallik in einer simplen Melodie beschaffen, wo öffnet sich ein Intervall, wo schließt es sich? Manches schrieb er an die Tafel oder ließ es schreiben. Wir mussten sie dirigieren, teilweise singend phrasieren oder am Klavier spielen.

Die Phänomenologie im Musizieren basiert auf dem Erlebnisvorgang. Sobald wir denken, entsteht nichts. Wenn etwas entsteht, haben wir nicht gedacht. Das Erleben ist dem Denken vorgeschaltet. Er sagte, ihm sei Lieschen Müller unter der Dusche singend wahrhafter als so manch artifiziiell dargestelltes Stück eines Meisterinterpreten. Diese Momente lassen sich nicht wiederholen. In dem Moment, wo ich es musikalisch darstelle, ist es einzigartig. Und diese Einzigartigkeit ist nicht reproduzierbar. Das betreffend war er für uns junge Menschen ein ganz hell leuchtendes Vorbild. Und natürlich verweigerte er sich der Schallplattenindustrie als große „Reproduktionsmaschinerie“. Er lehnte sie rigoros ab. Er hasste sie.

Katharina Stiebing: Wie haben Sie Celibidache als Lehrer wahrgenommen?

Oliver Leo Schmidt: Als Lehrer war er ein schwieriger, kategorischer und teils dogmatischer Mensch. Wir hatten jeden Tag auf den Kursen, auf denen ich bis zu vier Wochen war, eine Stunde bei ihm persönlich Dirigierunterricht oder Schlagtechnik. Bestimmte Dirigiermuster mussten wir verschiedenartig dirigieren, die er genau kontrollierte und manchmal sehr streng kommentierte, teilweise auch durch seinen Assistenten Konrad von Abel. Es war auf jeden Fall immer sehr anstrengend und eine Herausforderung an Psyche und Intellekt. Man stellt sich nicht so einfach mal vor diesen übergroßen „alten Herrn“. Zumindest ging es mir so.

Erlebnisvorgänge, so lernten wir bei Celibidache, waren an Elemente wie Tempo und Geschwindigkeit gekoppelt. Bestimmte Strukturen, je komplexer sie sind, werden vom menschlichen Gehirn erst in einem bestimmten Tempo wahrgenommen. Und

meistens ist es so: je komplexer die Struktur ist, desto langsamer muss man die Vielfalt der Erscheinungen darstellen. Er sprach auch vom vertikalen Druck und horizontalen Druck eines Klangs. Das mitzuerleben, war für uns komplettes Neuland. Celi baute Tempi auf, die eine unglaubliche Spannung und Dichte hatten, die uns bannten. Wir selbst konnten diese Spannung und Dichte nicht herstellen. Und das war eigentlich das ganz große Problem bei uns Pimpfen. Denn es war ja nicht nur das Faktum, mal irgend etwas langsamer zu nehmen, nein, da war seine Person vorgeschaltet, sein Charisma und seine Art und Weise, wie er sich den verschiedenen Themengruppen, Melodiefragmenten und - natürlich – wie er sich den Orchestergruppen und einzelnen Musikern zuwandte. Das „Wie“ kann man nicht nachahmen.

Katharina Stiebing: Sie sprachen bereits die Reproduzierbarkeit von Musik und Celibidaches Ablehnung gegenüber der Schallplatte an. Wie kam es zu dieser Einstellung?

Oliver Leo Schmidt: Celibidaches tiefe, ja fast militante Abneigung gegenüber der CD als Reproduktionsmittel hing mit seinem „Leitsatz“ zusammen, Musik könne nur im Jetzt entstehen. Sie entstehe unter den spezifischen Bedingungen des gewählten Raumes, der Verfasstheit der Musiker, der Zeit, der Atmosphäre, sogar der Raumtemperatur. Wenn alle Bedingungen stimmten, und damit meinte er auch die in den Proben erarbeiteten Parameter, könnte es sein, dass Musik entsteht. In einem Moment, in dem quasi alle eins sind. Celi fragte dann immer mit einem Anflug von leichter Resignation: „Wie soll ich das wiederholen?“ Dann wartete er und schaute ins Plenum: „Das Jetzt gibt es nur einmal.“

Katharina Stiebing: Würden Sie bestätigen, dass er sich durch seine Anlehnung in gewisser Weise auch medial inszenierte?

Oliver Leo Schmidt: Ja, in einem bestimmten Punkt. Dadurch, dass er sich dem Konzertbetrieb und der Vermarktung seiner Aufführungen durch CD-Produktionen und Aufnahmesessions komplett entzog, hatte dieses wieder etwas von Inszenierung. Vielleicht ergibt sich diese Inszenierung zwangsläufig. Wer sich selten macht – zumindest eine solche Größe wie Celibidache – macht sich in der öffentlichen Wahrnehmung bedeutender. Mit seinem Orchester, den Münchener Philharmonikern, hat er explizit keine Aufnahmen gemacht. Er hat es verboten. Ich

erinnere mich, dass ich in den Proben teilweise ganze Passagen aufgenommen habe. Sein Assistent sagte, dass er mir eigentlich jetzt den Rechtsanwalt auf den Hals hetzen müsse. „Tu' das weg, sonst bekommst du Probleme.“ Ich habe dann so getan, als hätte ich es weggetan und habe natürlich weiter aufgenommen. Leider sind die Aufzeichnungen nichts geworden.

Katharina Stiebing: Können Sie mir ein konkretes Beispiel für die Entschlossenheit Celibidaches nennen, mit der er sich der medialen Welt verweigerte?

Prof. Oliver Leo Schmidt: Ja, Celibidache hat sich dem Medienrummel aggressiv verweigert. Es gab beispielsweise eine Situation auf dem Schleswig-Holstein Musikfestival, wo Justus Frantz – das war vor Celibidaches Orchesterphase – Leonard Bernstein zu Proben mit dem selben Orchester eingeladen hatte. Wir waren zu der Zeit auf dem Dirigierkurs bei Bernstein, und es gab ein großes Aufgebot an Kameras von ZDF und ARD, ich weiß nicht, wer alles noch da war. Es wurden gigantische Kameratürme und Beleuchtungsinstallationen aufgebaut – Bernstein dirigierte vielleicht deshalb mit Sonnenbrille – überall liefen bedeutende Menschen herum, die ihr Licht in Bernsteins Glanz noch etwas aufpolieren wollten. Ein Medienspektakel vom Feinsten, Cannes in Schleswig-Holstein, hinterm Hühnerstall, wirklich! Für uns war das total lächerlich. Vor allem: es war real. Es stank tatsächlich nach Hühnerstall, an manchen Tagen sogar ziemlich penetrant während der Proben. Als Bernstein nach zehn Tagen wieder abreiste – Bundespräsident Richard von Weizsäcker ließ es sich nicht nehmen, ihn aufzusuchen – kam dieser grauhaarige, alte Herr Celibidache. Es war meine erste Begegnung. „Das ist ja ein alter Indianerhäuptling“, dachte ich. Das lange weiße Haar, dieser tiefe Blick, die langsamen Schritte. Ich war dreiundzwanzig und tief beeindruckt. Celibidache sollte nun für vier Wochen auf dem Salzauer Schloß proben, unterrichten und lehren – als quasi „Nachfolger“ von Lennie. Er kam also in die Probescheune, ganz wackelig und gestützt von seinem Assistenten, sah die Kameratürme, schaute Justus Frantz an, zeigte mit dem Finger auf die Objekte und sagte laut: „Was ist das?“ - „Oh Maestro, das ist das deutsche Fernsehen. Wir werden alles aufzeichnen, die ganzen Proben und wie Sie mit den Jugendlichen arbeiten.“ Justus Frantz war ganz euphorisch und hatte sich dabei fast „in Rage“ geredet. Celibidaches Antwort kam knapp: „Ich reise ab, wenn das nicht sofort alles abgebaut wird.“ Und tatsächlich wurde innerhalb von ein paar Stunden alles abgebaut, was tagelang aufgebaut wurde. Danach kehrte

Ruhe in Salzac ein. Schlagartig war eine ganz andere Arbeitsatmosphäre entstanden. Der Rummel hatte sich verzogen. Die Presseleute auch. Sie wussten, bei Celibidache hatten sie einen schweren Stand. Er war als Interviewpartner gefürchtet und hat einmal in unserer Gegenwart eine NDR-Reporterin nach allen Regeln der Kunst zerfetzt. Nur ein einziger Fotograf – Konrad Müller – wurde geduldet! Aber der war ja der Beste. Er hatte die „Deutungshoheit“. Und später gab er einen beeindruckenden Bildband über Celi heraus. Vielleicht die Luxusvariante von fotografischer Inszenierung, wenn wir beim Thema bleiben. Wir Studenten durften allerdings viel und auch mit ihm zusammen – nach den Proben – fotografieren. Celibidache war nur dagegen, weil es die Proben störte. Er duldet nicht das kleinste Geräusch, auch keinen Zu-Spät-Kommer. Er wurde wütend, hörte er davon, dass jemand damit Profit machen wollte. Aber so ganz habe ich das nicht verstanden. Müller, „sein“ Fotograf, arbeitete lautlos im Hintergrund und störte nicht.

Katharina Stiebing: Sie erwähnten gerade, dass Celibidache wütend wurde, wenn jemand Profit machen wollte...

Prof. Oliver Leo Schmidt: ... Ja, die Festivalleitung nahm Eintrittsgelder für den Probenbesuch bei Bernstein. Als Celibidache davon hörte, dass man auch bei ihm 10 oder 15 DM Eintritt pro Person einnehmen wolle, antwortete er unerbittlich knapp: „Ich reise ab, wenn das nicht aufhört. Die Leute sollen kommen und nicht zahlen.“ Die Menschen kamen – sie strömten in die Proben und waren begeistert. **Sein Ziel war es, so vielen Menschen wie möglich Musik nahezubringen.** Sie sollten erleben können, was wir dort machen. Er hielt das manchmal sogar für wichtiger als das Konzert selbst. Natürlich war das Konzert immer ein ganz besonderer Moment, aber die Menschen sind zu Celibidaches Proben regelrecht hingepilgert, weil ihnen jede Probe Erkenntnis brachte und sie fesselte. Sie war alles andere als nervig oder langweilig. Bernstein wurde wie ein Rockstar gefeiert. Oftmals erschien es mir, als sei das Drumherum wichtiger als die Probe selbst.

Katharina Stiebing: Inwiefern unterschieden sich sie Proben von Bernstein und Celibidache?

Prof. Oliver Leo Schmidt: Die Proben mit Lennie Bernstein waren faszinierend, aber auch irgendwie anstrengend, ja fahrig. Nach einer Stunde war ich meist erschöpft vom Zuhören. Bei Celi verging die Zeit wie im Fluge. Wir saßen über Wochen täglich

mehrere Stunden in den Proben. Ich wurde regelrecht süchtig. Ich war taufrisch. Bernstein war ein ganz großer und schillernder Musiker, die Proben aber bei Celibidache hatten immer eine ganz besondere Ruhe, ja Intimität und Intensität. Vieles wurde von Celi mit unglaublicher Geduld erklärt, teilweise wieder durchexerziert und manchmal aber auch sehr publikumswirksam kommentiert. „Das klingt wie ein Wagenheber von Toyota!“, brüllte er und alle lachten. Wenn Phrasen nach zehnmaliger Wiederholung nochmals geprobt wurden, war es immer ein „Mehr“ und ein „Weiter“. Es ging immer tiefer in die Substanz. Jeder Anfänger und jeder Student wusste im Saal, worum es geht. Celi ließ alle daran teilhaben. Das war fantastisch. Wer so exzessiv arbeitet, kann nicht gleichzeitig Chef von mehreren Orchestern sein. Dieses Arbeiten erfordert eine ganz andere Zuwendung. Es braucht Zeit und Ruhe, um in Kontakt zu den Musikern und natürlich auch zur Materie zu kommen. Celibidache war das Gegenteil eines Jetset-Dirigenten. Er kannte alle Musiker. Wenn jemand Geburtstag hatte, bekam er ein Geschenk.

Katharina Stiebing: Können Sie mir etwas über das Verhältnis Celibidaches zu Karajan erzählen?

Oliver Leo Schmidt: Celibidache leitete über sechs oder sieben Jahre lang die Berliner Philharmoniker kommissarisch anstelle Furtwänglers, der sich noch im Entnazifizierungsverfahren befand und nicht arbeiten durfte. Als Furtwängler starb, wurde Karajan der neue Chefdirigent. Er war einfach der geschicktere Verkäufer, Diplomat und Pokerer. Celibidache hat das wohl zutiefst getroffen. Einmal fragte ich ihn recht naiv: „Was halten Sie denn von Karajan?“ - „Ach ja, Herbert von Karajan begeistert die Massen, Coca Cola auch.“ Er konnte ihn nicht ertragen. Seine Mozart-Interpretationen fand Celibidache grausam und bei Beethoven, so sagte er, sei alles eine große Soße, ein Brei. Wenn man Celibidaches Art des Phrasierens kannte, wenn man wusste, wie sich Phrasen spannen und entspannen, wie durchsichtig, ja kammermusikalisch alles bei ihm klang, wenn man wusste, dass bestimmte Intervalle mehr Zeit brauchen, andere weniger, und man darüber nicht zu schnell hinweggehen durfte, dann war der Unterschied zu Karajans Schallplattenproduktionen eklatant. Celibidaches Annäherung an den Klang stand in einem für uns damals sehr offenkundigen Kontrast zu Karajans musikalischen Bild. Karajan ging es immer um Perfektion, um - wie er sagte - „die Schönheit der Musik“. Es schien, als legitimierte sich die Perfektion durch das Diktat, „schön“ sein zu wollen. Ich wusste nicht, was

schön bedeutete. Und Celibidache sagte immer wieder: „Schönheit ist ein Köder!“ Er meinte, dass Schönheit nur ein Teilaspekt der Musik ist. „Die Wahrheit liegt nicht in der Schönheit“.

Karajan war ein ganz großer Technikfreak. Er fuhr die teuersten und schnellsten Autos, besaß einen Pilotenschein und ist teilweise selbst zu seinen Konzertstätten geflogen.

Ihn faszinierte natürlich auch die Wiedergabetechnologie, und so hat er sich damals in Japan bei Sony die neueste Technologie, CD und Bildplatte, zeigen und erklären lassen. Er war von der Idee so fasziniert, dass er sagte: „Wir machen nur noch auf diesem Medium Musik.“ Und tatsächlich wurde der Plattenmarkt schlagkräftig revolutioniert. Die CD-Industrie hatte einen riesen Boom, und es gab einen großen Nachholbedarf, auch die klassischen Werke wieder neu zu inszenieren und nicht nur als alte Aufnahmen wieder zu veröffentlichen. Besonders die deutsche und auch die ausländische Plattenindustrie haben sich dumm und dämlich verdient an diesen Neuproduktionen und Neupressungen. Celibidache verweigerte sich. Die Schallplatte oder später auch die CD waren für ihn „tönende Pfannkuchen“. Mit dieser Entwicklung der Verbreitung klassischer Musik über ein Massenmedium würde auch, so Celibidache, das Hören auf ein wiederholbares Maß „standardisiert“. Die Möglichkeit, dass ich Musik auf einem Gerät wiedergeben und wiederholen kann, ist per se eine Form von Normierung eines einzigartigen Vorgangs. „Wie kann man Musik auf einer CD wiedergeben, wenn sie doch als Moment der Aufführung einzigartig ist?“, fragt Celibidache. Für Celibidache war dies zutiefst verwerflich. Der Originalitätsanspruch, also der singuläre, unmittelbare Charakter der Musik wird durch eine Art Repetitionsmechanismus oder besser: durch die Möglichkeit, Musik immer wiederholen zu können, eliminiert. Gleichwohl gibt es unzählige Konzertaufnahmen von Celi, die nach seinem Tod, ich betone *nach*, veröffentlicht wurden. Mit sehr großem Erfolg.

Katharina Stiebing: Wann hat Celibidache den Zen-Buddhismus für sich entdeckt und welche Auswirkungen hatte er auf ihn?

Oliver Leo Schmidt: Seinen Erzählungen nach war das schon in der Zeit, in der er studierte - zumindest in seiner Berliner Zeit in den Dreißigern. Er hat die tägliche Meditation sehr intensiv geübt. So erzählte er. Seine phänomenologischen Ansätze, die er bei Edmund Husserl fand, hatten Berührungen zum Zen. Vielleicht verband er

auch beides: Husserls Phänomenologie, Transzendenz und den Zen-Buddhismus. Es geht darum, Anfang und Ende gleichzeitig zu erleben. Es geht darum, nicht zu denken, sondern Musik entstehen zu lassen im unmittelbaren Erleben und über sie zu transzendieren. In den Proben spielen die kognitiven Momente eine wichtige Rolle, die vielen „Neins“, wie er sagte, in denen man entscheidet, ob etwas zu leise, zu laut, zu schnell oder in falscher Balance ist. Vor allem am Abend muss das Musizieren von allem Denken und Wollen, von allem Ego und von allem Druck der Leistung und des perfekten Spielen-Wollens befreit sein. Häufig hat er während der Proben ins Orchester gerufen: „Nicht denken, ihr denkt zu viel.“ Dann hatte er gemerkt, dass da zu viel Ego war, ein Ego, das sich im Klangbild zu sehr selbst darstellen wollte und sich zu wenig dem gemeinsamen Spiel, des Eins-Seins, untergeordnet oder „eingeordnet“ hatte.

Die Münchner Philharmoniker waren eine eingeschworene Gemeinschaft. Sie haben ihn geliebt. Wenn man Celibidache am Abend mit den Musikern zusammen erlebte, merkte man, dass hier eine große Einheit über Jahre entstanden war. Heute ist es allerdings extrem schwierig geworden, über einen längeren Zeitraum Chef an einem Hause zu sein. Die Bedingungen des Konzertmanagements, des Betriebs und der Kommerzialisierung der Musik haben sich verändert. Es gibt wenig Zeit zu proben, alles muss sehr schnell gehen und daneben die schnelle Mark verdient werden. Die Konzertagenturen haben daran auch ihren Anteil.

Katharina Stiebing: Welche Rolle spielen Zeit und Geld heute?

Oliver Leo Schmidt: Die Orchester wollen eigentlich mehr arbeiten – ich meine, mit anforderndem Niveau. Außerhalb Deutschlands gibt es Orchester, die gekauft werden. Da entscheidet über die Realisierbarkeit eines Konzertes schon, ob vier oder fünf Proben mit einem großen Dirigenten überhaupt zu finanzieren sind. Günther Wand hat in Amerika immer fünf bis sechs Proben für Bruckner Sinfonien eingefordert, konnte diese Forderung aber manchmal nicht ganz durchhalten, weil er schon früher fertig war. Trotzdem waren die Musiker für bereits sechs Proben finanziert worden. Geld spielt also eine große Rolle.

Celibidache sagte, er könne mit anderen Orchestern gar nicht arbeiten. Denn er war der Meinung, dass es Zeit braucht, um sich gegenseitig beim Musizieren verstehen zu können. So arbeitete er beispielsweise sehr lang daran, den Musikern sein Verständnis einer Phrase, ihres harmonischen Drucks und ihrer Begleitung zu

vermitteln. Aus eigener Erfahrung weiß ich, dass er auf dem Schleswig-Holstein Festival für die ersten zwanzig Takte der 2. Sinfonie von Brahms fast 1 ½ Stunden gebraucht hat! Nur um zu erklären, wo etwas in den Stimmen liegt, wie sich die Stimmen untereinander verhalten, welches Detail mit dem anderen in Verbindung steht, worauf man hören muss, wie man etwas formuliert und ausspielt! Die meisten Dirigenten nehmen sich diese Zeit nicht. Und ich bin mir auch sicher, viele können es nicht, weil es ihnen schlichtweg nicht möglich ist. Für uns war Celibidache von daher ein ganz großer Lehrmeister. Er sagte zu uns immer, dass wir nur auf die Materie schauen sollten, nur auf das Detail, um dieses durch langes Reflektieren und Üben verstehen zu können.

Katharina Stiebing: Was fällt Ihnen zu Celibidache unter dem Stichwort *Aura* ein?

Oliver Leo Schmidt: Beide Dirigenten, Bernstein und Celibidache, waren ganz große Persönlichkeiten, die kompromisslos ihre Arbeit gemacht haben. Ein Satz Celibidaches, den er uns ständig predigte, war: „Nie Kompromisse eingehen.“ Zwar kann ich das heute nicht nachvollziehen, weil man viele Kompromisse eingehen muss, um überhaupt seine Ziele zu erreichen. Aber er sagte, dass nur das sein Ziel sei, woran er glaube. Diese Kompromisslosigkeit machte bei Celibidache auch sein Charisma, seine Aura aus. Seine Unbestechlichkeit, sein ganz starker Kritizismus gegen den Musikbetrieb, gegen Musikauffassungen und auch gegen renommierte Künstler, sein Spötteln auf hoher wie auf ganz niedriger Ebene. Zu Böhm, dem Dirigenten, sagte er einmal, er sei ein Kartoffelsack. Oder als ich einmal bei Abbado in Lübeck in einer Probe war und Celi davon erzählte, schaute er mich groß an und machte einen Fisch mit den Kaubewegungen des Mundes nach. Vielleicht machte ihn seine Unerbittlichkeit interessant, wenn er sagte, dass keiner phrasieren könne. Bei einem solchen Statement schauen doch alle erst einmal auf. Und vielleicht setzt man das dann mit Charisma und Aura gleich. Selbst Anne Sofie Mutter gegenüber äußerte er in einer Probe: „Hier lernen Sie erst einmal richtig zu phrasieren.“ Wir wissen, dass es nie zu dem Konzert gekommen ist zwischen den beiden.

Celibidache flirtete mit dem Orchester und mit den Zuschauern. Karajan war das beispielsweise sehr fremd. Er war wesentlich distinguiertes, wirkte ernster, fast schon verschlossen. Celibidache hingegen war – besonders in den jungen Jahren - ein Tänzer, ein Akrobat, ein leidenschaftlicher Musiker. Er war ein Musikant und eitel,

der sehr aufs Äußere Bedacht war. Ich glaube, der Zen-Buddhismus hat ihm später dann eine Art neue Hülle verpasst, die ihm wieder das Maß an Struktur gab, welche wir immer wieder in seinen Proben fanden und so bewunderten. Das hatte immer ein „Lot“. Er sagte, bis zu seinem 40. Lebensjahr etwa hätte er nicht verstanden, was er da macht. Auch da war er mal wieder krass in seiner eigenen Bewertung. Da kam sein alter Theorielehrer, der Tiessen, in seine Künstlerkabine und hat ihn wohl ziemlich fertig gemacht. Er hätte nichts von der Musik verstanden. Das hat ihn beeindruckt. Daraufhin hat er sich Barockmusik, kleine Formen, wieder vorgenommen, um sie zu verstehen, Telemann zum Beispiel. Er sagte: „Schaut euch die Tafelmusik von Telemann an, Concerti Grossi, oder die Streichersinfonien von Mendelssohn.“ Das mussten wir lernen. Ich war dermaßen überfordert, dass ich mich fragte, wie wir je zu Brucknerschen Formen kommen wollten.

Katharina Stiebing: Gab es Gesten oder andere Auffälligkeiten, die für Celibidache typisch waren?

Oliver Leo Schmidt: Er hatte Bewegungen, bei denen man heute sagen würde, dass er ein Showstar im Fernsehen hätte werden können. Irgendwo war er auch ein Star. Die Menschen pilgerten ja förmlich in seine Konzerte mit den Münchenern. Seine Erscheinung war stattlich. Ich sagte ja schon: da kam ein weiser, alter Indianerhäuptling auf's Podium. Lange, weiße, zurückgekämmte Haare. Früher waren sie lockig und schwarz und wirbelten herum. Um ein Forte zu bekommen, machte er bestimmte Posen und warf die Arme im Kreis. Und das bekam er dann auch. Das griff auch nach hinten ins Publikum. Ich weiß, dass ich ewig brauchte, um herauszufinden, welche Bewegungen ich selbst auch von ihm übernommen hatte. Aber das ist immer so bei solch einprägenden Menschen. Ich war damals ein schüchterner Anfänger, hatte keine Ahnung. Besonders beeindruckt hat mich immer seine Klarheit und seine Übersicht über die Dinge – vor allem seine Ruhe, in dem eine faszinierende Kraft lag.

Katharina Stiebing: Wie würden Sie den Einfluss Celibidaches auf Ihren Werdegang beurteilen?

Oliver Leo Schmidt: Manchmal muss man seinen eigenen Vater umbringen, las ich einmal, um von Vorbildern wegzukommen. Der Einfluss war damals sehr groß. Er war für mich ein Halbgott, wenn auch mit großen Macken, die ich vornehmlich

damals schon im Pädagogischen sah, in seiner Art und Weise, wie er uns junge Ahnungslose abservierte und Druck ausübte. Für meine Tätigkeit als Dirigierlehrer war das „anti-beispielhaft“. Da wollte ich nie hin, und das bin ich auch nicht. Es gab eine Zeit, in der ich mich von seinem musikalischen Einfluss zu lösen versuchte und in eine komplett andere Richtung ging. Aber mit etwa 40 Jahren, viel Abstand und einer doch recht großen Repertoireerfahrung merkte ich, dass das, was er gemacht hat, in Wirklichkeit ganz groß war. Sicher sehr prägend, weil sehr klarsichtig, war seine äußerst kritische Reflexion gegenüber dem, wie Musik vermarktet und vermittelt wird. Oder seine beißende Kritik gegenüber dem Machtstatus der Kultur- und Schallplattenindustrie, Kulturinstitutionen und der Agenten, die mit ihrem Einfluss doch sehr stark die Musikrezeption färbten. Die schulische Musikerziehung wurde bei ihm nie thematisiert. Wie auch? Da war er nicht firm und kam da vom anderen Stern. Mich prägte die Art und Weise, wie er mit den Menschen probte, seine Detailversessenheit und sein phänomenales Wissen um die Faktur eines Werkes, die er, wenn er herumbrüllte und so manchen als „Mörder“ bezeichnete, immer mit den Ansprüchen der Komponisten legitimierte. Das Tempo war ein Resultat der Vielfalt, nicht der metrischen Vorgaben. Das Verhältnis der Stimmen im Orchester zueinander bestimmte auch die Geschwindigkeit der Darstellung. Viele sagen, das sei bei ihm alles viel zu langsam. Wer aus seiner Sicht urteilen würde, hätte sofort ein anderes Bild. Er hatte immer hohen Anspruch in allem und hatte ein großes Arbeitsethos. Letzten Endes sagte er, dass nicht er, sondern die Musiker die Musik machen würden: „Ich bin es nicht, ihr seid es!“ Obwohl er im Mittelpunkt stand, hat er in den Proben immer größten darauf Wert gelegt. Er verstand sich immer als Vermittler. Für manche ist diese permanent offengelegte Bescheidenheit ein Indiz für seine große Eitelkeit. Mag sein. Mich beeindruckt es heute noch.

Wer bei Celi war, wird immer Schwierigkeiten haben, ins System zu passen. Es passt irgendwie nicht zusammen. Das hat meinen Werdegang doch sehr beeinflusst. Ein Freund sagte mal zu mir, ich sei versaut worden. Na ja!

Katharina Stiebing: Wie beschreiben Sie seinen Dirigierstil?

Oliver Leo Schmidt: Sein Dirigierstil hat sich mit den Jahren sehr verknüpft. Aber er war immer sehr klar, nahezu einfach und überzeugend präzise am musikalischen Material orientiert. Seine Schlichtheit war überragend, und sie wirkte bis in die letzten Reihen. Die Verkleinerung seiner Bewegungen hatte auch damit zu tun, dass er

eigentlich immer mehr zugehört hat und nur durch Blicke und kleine Gesten zeigte, wo es lang ging. Man spürte: jedes Detail war ihm bewußt, und dieses Bewußtsein gab er weiter. Alles atmete dieses Bewusstsein. Er war gar kein großer, helfender Koordinator, wie man ihn im Operngraben häufig braucht, sondern er hat es tatsächlich geschafft, das Stück so lange und so intensiv einzustudieren und zu verinnerlichen, dass er als Dirigent bei der Aufführung fast unwichtig wurde. Sie fragten mich eben nach typischen Gesten: sein Gestus war, die Geste zurückzunehmen, so paradox es klingen mag. Aber das machte seinen sogenannten „Dirigierstil“ aus. Es war kein Stil, es war authentisch und immer eng mit der vorliegenden Materie verbunden. Tja, wenig Ego.

Ein wichtiger Aspekt ist, dass Celibidache ein sehr großer Mann war. Ich bin ja auch relativ groß. Die dirigiertechischen Längenverhältnisse im Dirigierbild hängen auch von den Körperproportionen ab. Da war er mir aufgrund seiner Körpergröße näher als der kleine Bernstein. Ich versuchte damals, Bernstein zu imitieren. Es gelang mir nicht. Es wirkte nahezu lächerlich. Überhaupt sollte man lieber sein eigenes Original pflegen, als nur als Kopie herumzulaufen. Das führt zu nichts. Bei Celibidache haben wir, fast asketisch, jeden Tag eine Stunde nur Auftakte geübt, einfach nur kleine Auftakte. Und die sahen bei uns genauso aus, wie bei ihm. Nur war *er* der große Meister. Auf Körperaufrichtung, Körperbewusstsein und Atem achtete er sehr. Er lebte die Hingabe an die Partitur und forderte von uns eisern, die Partitur richtig intensiv zu lernen. Das war schon prägend. Ein Konzertprogramm einzustudieren, so sagte Celibidache, braucht immer ein Vierteljahr. Du kannst gar nicht so viele Konzerte geben als Anfänger, das ist viel zu viel Arbeit. Wenn ich sehe, wie jetzt andere, vornehmlich junge, Dirigenten - das sind sicher alles Superhirne - ihre hunderte Programme hinkriegen, natürlich sind sie alle bienenfleißig, und dann von einem Orchestertermin zum anderen fahren, jetsetten, dann frage ich mich schon, ob das dem nahe kommt, was ich bei Celibidache, bei Bernstein und auch bei meinen anderen wichtigen Lehrern an der Hochschule gelernt habe.

Katharina Stiebing: Wie stehen Sie selbst zur Reproduzierbarkeit von Musik?

Oliver Leo Schmidt: Die Aufnahmen, die von mir gemacht wurden, habe ich bisher nicht gehört. Es hat mich eigentlich nie interessiert. Und wenn, dann war ich meist enttäuscht und ärgerte mich über Details. CD-Aufnahmen haben mich fast immer gelangweilt. Celibidache sagte, das sei wie eine Photographie von einem Urlaub. Man

kann sich erinnern, aber man ist nicht mehr in dem Ereignis drin. Ich empfinde das genauso. Für mich als Musiker hat die CD eher einen dokumentarischen Wert, auch wenn manche schöne Stellen berühren können. Als pädagogisches Mittel sind Aufnahmen wichtig, um beispielsweise Berührungspunkte zu nehmen, auch zum Kennenlernen. Aber ich würde immer nur sagen: Geht in die Konzerte, erlebt die Musik vor Ort, dann könnt ihr gefesselt werden.

Katharina Stiebing: Wie bewerten Sie die Vermarktung von klassischer Musik?

Oliver Leo Schmidt: Es ist ganz einfach: Es geht schlichtweg um Geld. Denn man muss ja eine ganze Industrie finanzieren, die Technologie, die Menschen, die Künstler. Sie alle stehen im Brot, müssen überleben mit Hilfe der Musik. Das muss laufen, sonst stirbt alles. Per se hat klassische Musik nichts damit zu tun. Die Inhalte bestehen ja auch ohne ein Label. Das erscheint wie ein Widerspruch in sich selbst. Man sucht immer wieder neue Strategien, um diese Musik zu verkaufen. Irgendwann kann man dann Konzerte in 3D anschauen, vielleicht noch mit Geruchssensoren, um auch noch den Schweiß zu riechen. Aber was ändert sich? Wirkt der Inhalt dann stärker? Hinzu kommt, dass die Künstler in diesem Mechanismus immer jünger werden – ein Jugendwahn, der gerade wieder losbricht, besonders bei den Solisten. Man muss verschiedene Voraussetzungen – neben der Begabung – mitbringen. So brauche man einen fremd klingenden Namen, müsse von weit herkommen, gut aussehen, vielleicht noch eine besondere Lebensgeschichte mitbringen, um die Aura des Außergewöhnlichen publikumswirksam aufzubauchen. Das alles spielt heute eine große Rolle. Viele der jungen Geigerinnen beispielsweise könnten alle als Playmate des Monats auftreten, so werden sie dargestellt. Aber was hat das mit der musikalischen Phrase zu tun? Das ist eher Strumpfhosen-Ideologie als klares Bekenntnis zu einer Musik, die man eben nicht immer leicht goutieren kann.

Katharina Stiebing: Was halten Sie von Crossover-Produktionen, wie sie David Garrett macht?

Oliver Leo Schmidt: David Garrett spielt zwar ganz schön Geige, aber er spielt eben nicht auf höchstem Niveau. Als ich ihn letztens mit Beethoven im Fernsehen hörte, dachte ich, er müsse eigentlich mal wieder üben und sich wieder mehr Zeit für diese recht schwierige Materie nehmen. In Beethoven steckt mehr als das, was da fabriziert wurde – übrigens mit einem nicht gerade überzeugenden Dirigenten und

einem schlampig spielenden Orchester. Sicher stimmten aber die Gagen. Nun, ein Gutes hatte es vielleicht auch: es saßen sehr viele junge Mädels im Publikum. Und vielleicht konnte dann auch der olle Beethoven überzeugen. Ich mache auch Crossover-Projekte, um Jugendliche für klassische Musik – aber auch für zeitgenössische, was auch nicht leicht ist – zu gewinnen. Vielfach gehe ich in Schulen, mache Workshops oder halte kleine Einführungen. Im Gros bin ich mir nicht sicher, ob ich etwas bewirke. Diese Art von Musik erfordert besondere „Sprachkenntnisse“. Sie muss man einüben, bis sie überhaupt etwas gibt. Sie muss man kennen. Sie ist leise. Man muss stille sitzen und neben sich noch so grauhaarige Menschen ertragen. Aber klassische Musik aufzupeppen, damit sie besser goutiert wird, schlimmer noch: damit sie verträglicher wird und einigen Menschen zugänglicher, ist eigentlich Prostitution oder musikalischer Mord. Vivaldi mit Techno-Rhythmen und Lightshows unterlegen: so viel CD kann man nicht essen, wie man wieder kotzen möchte. Von Peter Bamm, einem Schweizer Schriftsteller, las ich irgendwo: „Früher rasierte man sich, wenn man Beethoven hören wollte, jetzt hört man Beethoven, wenn man sich rasieren will.“ Als Bild trifft das sehr schön auf das Phänomen zu: der Reduktion von Inhalten. Der Rahmen der Rezeption stimmt nicht mehr und damit nicht mehr der Inhalt. Das, was Garrett macht, wenn er Musik aufbereitet, ist für mich nicht Cross-Over. Es ist einfach Effekthascherei in einem Segment, wo sich musikalische Dummheit mit Geldgier paart.

Musik sollte so fesseln, dass man gefangen genommen wird und vielleicht nie mehr wieder los kommen kann. Warum dafür diese Musik umschreiben, wenn sie doch gut geschrieben ist? Fesseln können nicht nur gute Konzerte, Schule und Elternhaus haben eine noch viel wichtigere Bedeutung. Und ich habe bei Jugendlichen erlebt, dass Musik, die leise ist, gar nicht so akzeptiert wird. Die haben im Musikunterricht bei voll aufgedrehter Anlage die *Moldau* gehört und sagen nach dem Konzert zu mir: „Man, war das leise.“ Das ist das Problem dieser Musik: sie kommt aus der Stille, und sie geht wieder in die Stille zurück. In den Konzerten von Garrett wird Vivaldi genauso elektronisch verstärkt wie die Rockmusik. Es wäre doch für die Musik fatal, würde sich der Garrett-Effekt gegen sie umkehren. Ich meine, wenn begeisterte Garrett-Hörer dann tatsächlich mal in ein klassisches Konzert gehen, wo Vivaldi plötzlich keinen Beat und Subwoover hat, ist doch die Enttäuschung um so größer. - Und dann muss man noch diese Stille aushalten. Grauenhaft!