

„Es ist nicht die tote Note, sondern was wir daraus machen“
Georg Fritzsch über Adolf Busch und Wolfgang Rihm

Herr Fritzsch, Sie haben mit der Pianistin Annika Treutler und der Badischen Staatskapelle das Klavierkonzert von Adolf Busch aufgeführt. Es galt als verschollen, und jetzt wurde es rekonstruiert. Warum sollte man das einstudieren und anhören?

Bei mir ist es sehr persönlich: Ich bin in Dresden aufgewachsen, quasi im Schatten der Dresdner Staatsoper. Eins meiner großen Vorbilder war immer Fritz Busch. Er hat den Job des Generalmusikdirektors auf einzigartige Weise gelebt. Noch zu meinen Zeiten wurde erzählt, dass er im Prinzip den ganzen Tag gearbeitet hat. Die deutschen Opernhäuser vor hundert Jahren hatten alle etwa 25 Neuproduktionen, egal, ob Dresden, Coburg, Karlsruhe, Hamburg. Alle zwei Wochen war eine neue Premiere! Nur montags wurde nicht gespielt, sonst jeden Tag. Es wurde wenig geprobt. Man möchte sich nicht vorstellen, wie das geklungen hat. Aber was die Leute geleistet haben, das war gigantisch! Und Fritz Busch hat inmitten dieser Arbeitsfülle das Amt des Generalmusikdirektors mit Leben ausgefüllt, für die Menschen und für die Stadt.

Meine erste GMD-Stelle war 1998 in Hagen und Siegen, wo die Brüder Busch herkommen. Dort gab es auch den Brüder-Busch-Preis, dessen Initiator und Spiritus Rector Wolfgang Burbach ich sehr gut kannte. Schon in dieser Zeit habe ich angefangen, Musik von Adolf Busch aufzunehmen, für den Westdeutschen Rundfunk. Und ich habe Adolf Busch in Dresden wieder dirigiert. Wir haben 2002 dort mit der Staatskapelle die *Mozart-Variationen* von Busch wieder aufgeführt.

In Dresden wurde Fritz Busch von den Nationalsozialisten vertrieben; spielt das heute noch eine Rolle?



Die Wunde der Familie Busch ist heute noch offen und ist unverheilt. Dass das Orchester nur schwachen oder gar keinen Widerstand leistete, das ist eine Schuld, mit der man als der Staatsoper Dresden Verbundener irgendwie umgehen muss. Für mich war es etwas Willkommenes, mich dem Werk von Adolf Busch zu nähern. Durch Zufall habe ich gehört, dass das verschollene Klavierkonzert, das Fritz Busch vor genau hundert Jahren mit Rudolf Serkin in Dresden uraufgeführt hatte, wieder rekonstruiert worden ist. Da habe ich gedacht, wo hier in

Karlsruhe das Brüder-Busch-Archiv ist, da können wir das doch aufs Programm setzen! Übrigens habe ich dem Wolfgang Burbach damals auch geraten, das Archiv dem Max-Reger-Institut zu übergeben.

Kommen wir nochmal zu der Musik zurück. Es scheint ein ganz klassisches Klavierkonzert mit drei Sätzen zu sein. Wie nehmen Sie die Musik wahr?

Adolf Buschs Musik steht ein bisschen im Schatten des ohnehin im Schatten stehenden Max Reger. Diese Art von Komplexität in der Musik kommt unseren Hörern heute nicht mehr so entgegen. Unsere Hörgewohnheiten sind nicht so ausgebildet, dass wir uns mit dieser Musik auseinandersetzen wollen. Mein Lehrer Heinz Rögner war ein großer Reger-Versteher, und so bin ich sehr früh mit Reger in Verbindung gekommen. Und ich mochte diese gigantische Komplexität von Harmonik, von Form, von Dramaturgie. Das hat mich immer fasziniert. Mein Lehrer Rögner war auch ein harmonisch orientierter Mensch, der immer sagte: „Du und ich, wir kommen vom selben harmonischen Dorf.“ Und die Suche nach den besonderen Harmonien, das hab ich von ihm mitbekommen.

Steht Adolf Buschs Musik derjenigen von Reger besonders nah?

Natürlich ist Adolf Busch zunächst der große Geiger gewesen, das ist unbestritten. Vielleicht hat er selbst das nicht ganz so gesehen, und auch seine Zeitgenossen schätzten seine kompositorischen Fähigkeiten. Er war von Reger stark beeinflusst und von dem Geist, die Harmonie bis zum Exzess zu bringen. Aber er hat auch einen Sinn für Formen gehabt. Ich habe zum Beispiel neulich seine Variationen für zwei Klaviere gehört, das ist ein reizendes Stück, wenn man sich dieser Klangwelt hingibt. Vielleicht ist unsere Gesellschaft im Moment nicht so gemacht, dass wir uns auf solche Dinge freiwillig einlassen. Wenn man versucht, in dieser Welt zu Hause zu sein, dann wird man an vielen Stellen Ruhe finden, Punkte von Liebe, Punkte von Erregung, von Emotion. Aber man muss sich darauf einlassen, und es braucht eine gewisse Hörgewohnheit. Seine Musik ist sehr kompliziert, ist extrem verdichtet, manchmal fast zu dicht, sodass es auch dieses Verständnis der alten Spielweisen braucht, um diese Musik zu entschlacken.

An welche alten Spielweisen denken Sie?

Die Musiker zu Buschs Lebzeiten hatten viel schlechtere Bedingungen als wir heute: Die hatten schlechte Luft und extrem viel Dienst. Die hatten schlechtes Licht und schlechte Bestuhlung. Die Instrumente gingen nicht so leicht. Die Erwartungen an das Orchester waren gigantisch, was die alles an Noten fressen mussten!

Und die Spielart war dementsprechend: Ich habe 1983 in der Dresdener Staatskapelle angefangen und habe noch neben Kollegen gespielt, die quasi direkt nach dem Krieg ins Orchester gekommen waren. Die nahmen auf dem Cello keinen ganzen Bogen, die spielten immer mit halbem Bogen und sagten dann: „Wir spielen Strauss und Wagner mit leichter Hand, damit die Geigen nicht so drücken müssen.“ Das war eine Philosophie, die natürlich auch von der Besaitung kam. Wenn Sie Darmsaiten unter den Fingern haben, da können sie sägen, wie sie wollen, da kommt eben nur was Begrenztes raus. Unsere Aufgabe ist es jetzt, die Durchsichtigkeit der Musik, die durch die Spielart damals anders war, wiederzufinden.

Die Orchester heute spielen viel besser als die vor 50 Jahren und die vor 100 Jahren. Ich weiß, wovon ich spreche, ich habe die Entwicklung der letzten 45 Jahre bewusst mitbekommen. Unser Niveau ist ein anderes, wir proben auch mehr, und es wird mehr auf Gesundheit geachtet. Das hat alles Auswirkungen: Wir leben in einer Zeit der Perfektion.

Was bedeutet das ganz konkret für die Musik von Adolf Busch?

Die Aufgabe ist es, diese Musik aufzulichten, sodass sie in ihrer Komplexität annähernd durchhörbar wird. Wir müssen die Dynamik anpassen. Früher wurde viel weniger mit Klangmasse gearbeitet. Es wurde viel schlanker gespielt: Der Druck auf die Saiten war weniger, und auch der Druck in die Rohre der Blechblasinstrumente war nicht so hoch wie heute. Der Schalldruck war allgemein viel leichter, der Orchesterklang war insgesamt lichter. Damit müssen wir auch umgehen, wenn wir Stücke von Richard Strauss spielen. Was heißt Fortepiano, was heißt Piano? Strauss hat ja auch seine Art zu komponieren an die Orchester-Entwicklung angepasst über die Jahrzehnte hinweg.

Haben Sie das jetzt hier mit der Staatskapelle auch gemacht?

Ja, wir sind eigentlich ständig auf der Suche nach aufführungspraktisch orientierter Interpretation. Also wie war die Aufführungspraxis der damaligen Zeit? Und da müssen wir jetzt über „vor hundert Jahren“ reden. Da müssen wir darüber nachdenken: Wie hat das bei Fritz Busch geklungen, bei Reger oder bei Strauss? Und diese Erkenntnisse versuchen wir dann in unsere Arbeit einzubringen, um das Stück mit einer Lichtheit und Durchsichtigkeit erlebbar zu machen. Die es dem Hörer bei der Komplexität von Adolf Busch einfacher macht.

Und wie hat das konkret funktioniert? War es schwierig?

Es ging ziemlich leicht. Die Kolleginnen und Kollegen waren exzellent vorbereitet, und wir hatten mit Annika Treutler eine Pianistin, die sehr klangsinnlich spielt und die das vom Klavier aus vorlebt. Ich war ihr unglaublich dankbar, dass sie sich dem nicht so leicht zugänglichen Stück mit einer Freude, Intensität und Liebe gewidmet hat, sodass die vielleicht weniger zugänglichen, manchmal auch sperrigen Stellen dann in gewisser Weise charmant wurden. Und wir haben dieses Spielerische versucht aufzugreifen, um damit das Stück im Herz und im Ohr, in den Sensoren des Publikums auch noch leichter zu verankern, was von sich aus nicht ganz einfach ist.

Denken Sie, dass es gelungen ist, das Stück beim Publikum zu verankern?

Als wir das Stück das erste Mal mit dem Orchester durchgespielt haben, da dachte ich, „Oh, das wird ein harter Knochen, das wird ein hartes Stück Arbeit.“ Das ist aber eine Musik – und das ist bei Reger ähnlich –, die wird immer besser. Je mehr man sich damit beschäftigt, umso mehr steigt man ein in die Materie. Annika Treutler hat daran eine große Freude gehabt. Sie hat es mit einer großen Lust und überzeugender Freude studiert und hat das so liebevoll gespielt, dass es uns auch leicht gefallen ist, zu erkennen, welche Qualität die Musik hat und was man erfahren kann, wenn man sich mehr damit beschäftigt. Und das war tatsächlich auch für mich ein Aha-Effekt.

Im Juli ist Wolfgang Rihm gestorben, Sie haben im ersten Sinfoniekonzert sein Sostenuto für Orchester aufs Programm gesetzt, um seiner zu gedenken. Kannten Sie Rihm gut?

Ich hatte das Glück, dass ich in den letzten Jahren, auch in der Corona-Zeit, immer wieder mit Rihm zusammengekommen bin. Wir haben oft zusammengegessen. Ich habe ihn auch besucht, als es ihm nicht gut ging in der Pflegeeinrichtung. Ich habe es als großes Privileg empfunden, dass er sich gefreut hat, wenn ich kam und ein bisschen Kuchen mitgebracht habe, den er nur in sehr kleinen Teilen essen konnte. Es waren für mich extrem reiche Begegnungen.

Wie ist die Badische Staatskapelle mit Wolfgang Rihm verbunden?

In Corona-Zeiten war ich mit dem Orchester auf der Suche nach Stücken, und wir wollten ein Stück von Rihm aufführen. Ich sprach mit den Kollegen über das Stück und merkte, wie weit die in der Rezeption von Rihm waren. Sie hatten ein großes Verständnis für Rihm. Einer sagte: „Wir kennen Wolfgang so lange, er hat so viel für uns gemacht. Wir haben so viel von ihm gespielt, und wir wissen, wen wir hier haben.“ Auf dieses Kenntnis-Level musste ich erst mal kommen. Das kam erst in den letzten Jahren bei den Begegnungen mit ihm und seinen Partituren. Er hat mich auf Details aufmerksam gemacht, wir haben regelmäßig über Stücke von ihm gesprochen. Ich habe noch Noten von ihm zu Hause, die ich jetzt behalten darf, wie seine Witwe mir gesagt hat.

Hatten Sie vorher schon Musik von Wolfgang Rihm aufgeführt?

Ich wusste wohl um seine Größe, hatte aber vorher nicht viel dirigiert und hatte keine große Kenntnis seiner Werke. Und als er jetzt verstarb, war es natürlich ein Muss, den großen Sohn der Stadt Karlsruhe zu ehren und seiner zu gedenken. Ich hoffe, dass bald ein Platz in der Stadt oder wenigstens eine breite Allee nach ihm benannt wird. Er hat für Karlsruhe so viel getan, hat auf dem internationalen Kultur- und Musikmarkt so viel hinterlassen: so viel Geist, so viel geistige Keimzellen, die jetzt in vielfacher Auswirkung in Karlsruhe sprießen. Auf *Sostenuto* hat mich Rihms Schüler Markus Hechtle hingewiesen. Und ich habe mir die Partitur kommen lassen, habe eine Aufnahme der Uraufführung gehört und als ich dann gesehen habe, was er aus Klängen macht, was er aus Tönen macht, dann war sein Geist mir mit einem Schlag ganz nah. Das Stück passt auch sehr gut zu Adolf Buschs Klavierkonzert.

Was genau war die Bereicherung, die Sie bei den Treffen mit Rihm empfunden haben?

Es ist natürlich das Bewusstsein, so jemandem Großen gegenüberzusitzen, ihm zuzuhören, seine Geistesschärfe, sein extremer Intellekt, sein unglaublicher Humor seine Schlagfertigkeit, seine Verschmitztheit und dann seine Weisheit! Das alles in seiner Komplexität zu spüren, das war bereichernd. Und nur das Bewusstsein, mir hat ein Großer zwei Stunden geschenkt, und wir haben diskutiert über verschiedene Dinge. Das Bewusstsein, wirkliche Größe genossen zu haben, Erfahrungen und Erkenntnisse daraus mitzunehmen, Nachklänge mitzunehmen. Es war einfach das Zusammensein mit ihm, das war wirklich bereichernd im richtigen Sinne.

Ich habe mich übrigens mit Rihm auch über Reger unterhalten, das war unvergesslich. Ein ganzes Mittagessen lang haben wir über seine Kompositionsart, dieses Gigantomaniache geredet. Das Breitwandige auf der einen Seite, aber auch das extrem Kleinteilige. Und Rihm sagte einen Satz, warum Reger es dem Publikum nicht so leicht macht: „Seine Musik steht sich manchmal ein bisschen auf den Füßen.“ Das heißt, dass das Ohr die harmonischen Wechsel in ihrer Kompaktheit gar nicht mehr nachvollziehen kann.

Können Sie das dann auch mitnehmen in die Arbeit, also ins Dirigieren?

Ich fand die Aufnahme der Uraufführung viel zu hastig, zu lieblos, viel zu wenig dem Augenblick Zeit gebend. Ich wollte, dass der Geist von Wolfgang Rihm, abgebildet in den Partiturseiten, hörbar wird. Ich glaube, dass wir uns beide sehr mochten. Jedenfalls hat er immer gesagt, dass er sich freut, wenn ich komme. Ich erinnere mich noch an meinen letzten Besuch, wo ich nicht genau wusste, wie lange es noch geht. Das hat eine große Ernsthaftigkeit in sich. Und jetzt passierte Folgendes: Der Orchestervorstand rief mich an, der selber gar nicht in der Rihm-Probe gewesen war, und sagte: „Ich wollte Ihnen nur mitteilen, die Kollegen haben erzählt, sie hätten eine ganz großartige Probe zu *Sostenuto* gemacht. Es wäre so ernsthaft und innig und so reich gewesen.“ So etwas passiert einem Dirigenten nicht oft.

Sostenuto ist Rihms letztes vollendetes Orchesterwerk, spürt man das?

Es ist schön, wenn die Kolleginnen und Kollegen spüren, was es für eine Ernsthaftigkeit hat. Das Stück ist auch wirklich eine Art Schwanengesang. Es hat etwas Reflektives, etwas Stilles. Aber es hat auch diese Ausbrüche, die bei Rihm immer dieses Existenzielle haben. Und diese große Meisterschaft, mit Klängen umzugehen, Klänge verschmelzen, entstehen zu lassen, verschwinden zu lassen, enden zu lassen. Aber sie auch entscheidungslos zu halten. Also, das ist eine extreme Meisterschaft im Umgang mit dem Instrument Orchester. Dazu eine geistige und inhaltliche Größe, die uns einfach fehlen wird und die uns in den Partituren erhalten ist.

Wolfgang Rihm hat mal gesagt, für ihn entstehe Musik immer „als Antwort auf Musik, als Antwort auf die Welt“.

Das ist ja ein frühes Zitat und zeigt die Dimension seines Denkens schon als junger Komponist. Das hat sich natürlich bis zum Ende extrem verstärkt. Wir Musikerinnen und Musiker unterliegen oft der Hoffnung, dass Musik die Welt besser machen kann. Ich habe mit Absicht nicht Illusion gesagt. Wenn wir Hoffnung sagen, wissen wir, dass das vielleicht auch manchmal eine Illusion ist. Ich glaube, dass Rihm mit seiner Musik den Beweis erbracht hat, dass es so ist: nämlich einstehen für das, was man tut, einstehen mit der Ernsthaftigkeit, wie wir mit der Materie umgehen und damit Dinge hinterlassen. Es ist nicht die tote Note, sondern es ist das, was wir daraus machen. Und da hat uns Rihm mit seinem Werk, mit seinem Schaffen, mit seinen Idealen wirklich über 70 Jahre lang vorgelebt, was unsere Aufgabe ist. Da erkennen wir, was Musik bewirken kann. Das war auch Wolfgang Rihm! Ja, so habe ich ihn erleben dürfen, und es wird eine der ganz großen Begegnungen in meinem Leben bleiben.