

Giuseppe Sinopoli und Dresden (2019)

Eberhard Steindorf

Wenn Giuseppe Sinopoli von zu Hause aus Rom oder von irgendwoher aus der Welt in Dresden angereist war, federnden Schrittes, (meist) strahlenden Auges und freundlich lächelnd ins Büro trat und seinen Mitarbeiterstab mit einem herzlichen »Wie geht's?« begrüßte, schien der Raum sogleich erfüllt von der geistigen und körperlichen Präsenz seiner bezwingenden, kraftvollen Persönlichkeit. Man spürte ihm je länger je mehr ab, dass es ihm guttat, hier zu sein. Und gewöhnlich ging es dann, natürlich bei einem fürsorglich vorbereiteten Kaffee und der leider unerlässlichen Zigarette, ohne Umschweife »zur Sache«. Es war tatsächlich eine große, anregende Freude, mit ihm zusammenzuarbeiten – und selbstredend eine ständige, intensive Herausforderung.

Der Anfang

Zustandekommen, Verlauf und Art der Zusammenarbeit zwischen Sinopoli und der Sächsischen Staatskapelle Dresden waren in mancherlei Hinsicht eine ungewöhnliche Geschichte. Deshalb unterscheidet sich dieser, aus persönlichem Erleben des Autors verfasste Beitrag in Stil und Ton vermutlich von manch anderem Bericht über die Amtszeit eines Chefdirigenten.

Als Giuseppe Sinopoli erstmals zur Sächsischen Staatskapelle nach Dresden kam, galt er als einer der führenden Dirigenten seiner Generation, war seit 1984 Music Director des renommierten Philharmonia Orchestra London, seit 1980 Gast und schließlich designierter Generalmusikdirektor der Deutschen Oper Berlin, seit 1985 alljährlich Dirigent in Bayreuth, hatte vor fast allen bedeu-

tenden Orchestern der Welt gestanden und in vielen renommierten Konzertsälen und Opernhäusern Europas, Nordamerikas und Japans Erfolge gefeiert. Reiche internationale Anerkennung war ihm bis dahin zuteil- und allenthalben musikalische Perfektion von seinen musikalischen Partnern an die Hand gegeben worden. Und trotzdem blieb er, wie er später aufrichtig zugab, auf der Suche – auf der Suche nach dem Menschlichen nicht nur in der Musik, sondern vor allem auch im Musizieren. In diesem Sinne ist ihm jenes Zusammentreffen mit der Staatskapelle im September 1987 während einer Aufnahme von Anton Bruckners *Vierter Sinfonie* in der Dresdner Lukaskirche zu einem »ganz tiefen Erlebnis« geworden. Rückblickend bekannte er, das Orchester »ist gravierend in mein Leben eingetreten«; dessen »tiefer Umgang mit der Musik«, die »innige Art« und »der Ernst und der Enthusiasmus seines Spiels« haben ihm bewusst gemacht, dass »hier Musik als eine schon verloren geglaubte Insel bewahrt« werde, wo sie »noch eine Art von Ritualität ist«. Er nannte dies einmal »den ethischen Stil« der Kapelle. Jedenfalls, so Sinopoli, habe er sogleich mit den Musikern und ihrem Musizieren eine innere und äußere Übereinstimmung gespürt, in der er den Grundstein für seine künstlerische und menschliche Zukunft gelegt fand.¹

Die Mitglieder der Staatskapelle ihrerseits begegneten mit einem gewissen Grad von Neugier und Respekt diesem Charakterkopf, von dem viele wussten, dass sie allein wegen seines universellen geistigen Horizonts eine Ausnahmeerscheinung vor sich hatten. Natürlich, er stand als Dirigent vor ihnen, aber er war auch Komponist, promovierter Mediziner, er kannte sich in Psychologie, Philosophie und Geschichte ebenso aus wie in der Literatur von der Antike bis zur Neuzeit, beherrschte mehrere alte und neue Sprachen und verfolgte ambitionierte archäologische Ziele. Vor allem aber waren die Kapellkollegen in ihrem ureigenen Metier beeindruckt von seinem sofort spürbaren Einfühlungsvermögen in Art und Wesen ihres Spielens (in den »Dresdner Klang«), von einer Arbeitsweise, die Emotionalität mit dem Streben nach struktureller Klarheit verband, von der Akribie und Konsequenz, mit denen er seine Vorstellungen

umsetzte, von der Synthese aus musikalischer Besessenheit, Perfektion und intellektueller Durchdringung der Partitur.

Ein Bratschist erinnerte sich: »Wir sahen einen eleganten Menschen ohne Eitelkeit, seiner Überzeugungskraft sicher. Unsere Augen trafen einen offenen Blick, hingegen war sein Gesicht durch einen vollen Bart vor allzu tiefem Eindringen in seine Physiognomie geschützt. Wenige Worte fielen. Das Musizieren begann mit großer Energie, dabei tasteten wir einander ab. Alles war Ausdruck höchster Sensibilität und Gespanntheit, diente dem Eindringen in den Charakter des Orchesters, suchte dessen Musiziergeist, zeigte behutsam künstlerisches und menschliches Abwägen.«²

Ein Flötist fand von Anfang an »überzeugend, was Sinopoli an musikalischem Elan und künstlerischer Imaginationskraft, an Lauterkeit, Überzeugungskraft und Klangsinn ausstrahlte.«³

Wie selbstverständlich stellten sich demnach innerhalb weniger Tage nicht nur die für besondere musikalische Leistungen so unerlässliche Annäherung und Übereinstimmung her, sondern auch der Wunsch, sich bald nicht nur im Studio, sondern auch auf dem Podium künstlerisch näher kennen zu lernen. Absprachen darüber, zukünftige Aufnahmen mit öffentlichen Konzerten in Dresden zu verbinden, fanden im Sommer 1988 statt. Erste zielgerichtete Gespräche über eine festere Bindung gab es über die innerdeutsche Grenze hinweg, also noch zu Zeiten der DDR; konkreter wurden diese ab Sommer 1989 in den Wochen und Monaten um den »Fall der Mauer«, zum Beispiel in Hamburg und Wien. Im April 1990 dirigierte Sinopoli mit Schubert und Bruckner sein erstes Sinfoniekonzert im Dresdner Kulturpalast, nach dem zweiten Konzert mit Schumann und Strauss im Mai desselben Jahres wählte ihn das Orchester zu seinem Chefdirigenten. In nachfolgenden weiteren Konzerten stellte er sich u. a. mit Mozart, Schubert, Tschairowski, Schönberg und Webern vor. Im August 1991 spielte die Kapelle unter seiner Leitung bei den Salzburger Festspielen (Weber, Strauss, Schönberg). Im Februar 1992 unterzeichnete er seinen Vertrag, im darauffolgenden August leitete er im ersten Dresdner Chefkonzert Schönbergs *Verklärte Nacht* und Bruckners *4. Sinfonie*. Seither spielt

die Staatskapelle – eine von Sinopolis Vertragsbedingungen – ihre Sinfoniekonzerte nur noch in der Semperoper: Ein architektonisch schönerer und akustisch besserer Rahmen als hier, wo sie auch als Opernorchester ihr »zu Hause« hat, ist nicht vorstellbar.

So stand denn also nach etwa 150 Jahren wieder ein Italiener an der Spitze der Dresdner Kapelle. Diese Stadt, oftmals Elbflorenz genannt, hatte eine bemerkenswerte, jahrhundertelange Bindung an die Kunst aus Sinopolis Heimat: Galerien, Museen und Bauwerke zeugen auf vielfältige Weise davon, und – was hier von besonderem Belang ist – italienische Musik und Musiker prägten die Hofkapelle in entscheidendem Maße. Schon wenige Monate nach ihrer 1548 erfolgten Gründung engagierte der sächsische Kurfürst Moritz eine Gruppe italienischer »Instrumentisten«, unter ihnen den Posaunisten Antonio Scandello, der 1568 zum Kapellmeister aufstieg, und die Musiker und Maler Gabriele und Benedetto Tola, deren wunderbare, inzwischen wiederhergestellte Sgraffiti noch heute den Hof des Renaissanceschlusses zieren. Heinrich Schütz, der große Dresdner Kapellmeister des 17. Jahrhunderts, studierte in Venedig bei Giovanni Gabrieli und Claudio Monteverdi die Mehrchörigkeit und den »stile moderno«. 1650 kam Giovanni Andrea Bontempi, vielseitig tätig als Sänger, dann als Kapellmeister; er schrieb für Mitteldeutschland die erste italienische Oper, die fortan als Gattung allein die Dresdner Hofbühne bestimmte. 1717 bis 1719 stand Antonio Lotti an der Spitze glanzvoller Aufführungen. Und zu jener Zeit hatte bereits der Geiger Johann Georg Pisendel, späterer Konzertmeister der Kapelle, als Schüler Antonio Vivaldis eine enge Verbindung zum venezianischen Meister geknüpft, als deren Folge dieser u. a. ein *Concerto per l'orchestra di Dresda* komponierte. Johann Adolf Hasse, in Italien als »il caro sassone« gefeiert, machte über mehr als drei Jahrzehnte die sächsische Residenz zu einem europäischen Zentrum der »Opera seria«. 1802 nahm Ferdinando Paer seinen Dienst als Hofkapellmeister auf, bis ihn 1807 Napoleon gleichsam nach Paris entführte. Von 1810 bis zu seinem Tode 1841 wirkte Francesco Morlacchi als bis dahin letzter italienischer Kapellmeister in Dresden. – Daneben bestimmten aber auch eine

Vielzahl hochkarätiger italienischer Musiker und Sänger das Niveau in Kapelle und Oper. Verwiesen sei u. a. auf die Geiger Carlo Farina, Francesco Maria Veracini und Antonio Rolla oder die über 70 Jahre andauernde Oboen-Dynastie der Besozzis. Zu herausragenden Sängerpersönlichkeiten zählten zum Beispiel die Primadonnen Santa Stella, die Gattin Lottis, Faustina Bordoni, die Gattin Hasses, oder Francesca Riccordi, die Gattin Paers, sowie die Kastraten Francesco Bernardi, genannt Senesino, und Filippo Sassaroli. – Nachdem 1817 am Dresdner Hofe unter Leitung Carl Maria von Webers auch ein »Deutsches Departement« der Hofoper gegründet worden war, fand 1832 die »Italienische Oper« nach etwa dreihundert Jahren konkurrenzloser Dominanz als Institution ihr Ende. Morlacchi aber blieb, und italienische Oper wurde natürlich weiter gespielt – Rossini, Bellini, Donizetti, Cherubini, Spontini, seit 1849 auch Verdi; und dies permanent auf hohem Niveau: Als Puccini zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine *Bohème*-Vorstellung in Dresden besuchte, bezeichnete er deren musikalischen Leiter Ernst von Schuch als »Maitre incomparable«, und Toscanini reiste in den 1920er Jahren nach Dresden, um Fritz Busch als Verdi-Dirigent zu sehen.

Wir müssen hier an eine schwierige, immer ungewisser und aufgeregter werdende politische Situation seit Herbst 1989 erinnern, als sich das Staatsgebilde der DDR in zunehmender Auflösung befand. Aber die Ost-West-Problematik spielte erstaunlicherweise bei allen damaligen Treffen mit Sinopoli überhaupt keine Rolle: Es ging allein um »die Sache«, um Ziele und Ausgestaltung der beabsichtigten künstlerischen Zusammenarbeit, ganz gleich, wie sich die Dinge im Osten Deutschlands entwickeln würden. Offiziell bekannt gegeben wurde die Übereinkunft zwischen dem Dirigenten und dem Orchester im Sommer 1990 auf einer internationalen Pressekonferenz während der Bayreuther Festspiele, obgleich noch keinerlei vertragliche Fixierung vorlag, für die im Übrigen zu jenem Zeitpunkt ohnehin weder die Ostberliner Regierung noch irgend eine staatliche Stelle in Dresden hätte Verantwortung übernehmen wollen oder können. Bezeichnenderweise bohrten westdeutsche

Journalisten sofort nach, welche Regelungen denn für die Finanzierung dieser Position zu erwarten seien, und man unterstellte der Kapelle, sie habe sich mit dem Engagement Sinopolis »noch vor der Wiedervereinigung [Deutschlands] den Ausbau des zukünftigen Westgeschäfts sichern« wollen. An »Geschäfte« jedoch hatte ebenso keiner gedacht wie bis dahin über Sinopolis im Osten zu erwartende Honorierung gesprochen worden war. Auf diesbezügliche Fragen antwortete der Maestro zur allgemeinen Überraschung – und überhaupt nicht passend zum allgemein üblichen, internationalen »Musik-Business« – mit beinahe naiver, doch überzeugender (wenngleich trotzdem vielfach belächelter) Seriosität: »Bei einem Orchester, das mit solcher Innigkeit spielen konnte, das eine Art von Gefühlen auszudrücken vermochte, die mich auch bewegten, von dem ich spürte, wie es mit der Musik umging, spielte das Geld (›auch Ostgeld‹), keine Rolle. ... Die Frage der Honorierung war sekundär, weil ich mein Herz an das Orchester gegeben habe.«⁴ Dass die Gehälter seiner Musiker noch auf Jahre hinaus weit unter denen ihrer Kollegen in gleichrangigen Orchestern des Westens liegen würden, wollte er nicht ignorieren, deshalb reduzierte er, als das Thema seines Gehalts konkret wurde, entsprechend den Dresdner Gegebenheiten nicht nur seine eigene, international übliche Gage, sondern legte konsequenterweise zugleich auch für Gastdirigenten und Solisten der Konzerte durchaus unübliche, allerdings von diesen dann stets verständnisvoll akzeptierte Honorar-Limits fest. Die Entgelte für die Rundfunkübertragung seines ersten Chefkonzertes spendeten er und das Orchester demonstrativ den Pensionären der Kapelle, deren Bezüge außerordentlich niedrig waren; so übernahm er von Anfang an politische und soziale Verantwortung für seine Musiker. (Es sei darauf verwiesen, dass schon von Sinopolis Vorgänger, dem bereits erwähnten Francesco Morlacchi, 1826 eine Pensionskasse für die Mitglieder der Königlich musikalischen Kapelle und deren Witwen und Waisen gegründet worden war.)

Kaum hatte Sinopoli sein Amt in Dresden angetreten, war nach einem Konzert in der Alten Oper zu Frankfurt/Main zu lesen, da habe sich »eine der glücklichsten Verbindungen der jüngsten Zeit«

präsentiert: Es seien Nuancierungsfähigkeit und Strahlkraft, Spielkultur und Präzision, Glanz und Sinn für Poesie und Klang, solistischer Anspruch und Ensemblespiel, Disziplin und Fantasie in einer »phänomenalen Hundertschaft« zutage getreten, die »virtuos und souverän« dirigiert worden sei.⁵ In Wien »empfahlen sich die Dresdner [...] als Nummer eins in Deutschland. Der traditionsreiche Klangkörper hat die schwierigen Zeiten nach der [politischen] Wende offenbar unbeschadet überstanden.«⁶ Der Ausgangspunkt für gemeinsame Taten war also fixiert. Und es ist schon ein nicht allzu häufig zu beobachtendes Phänomen, dass – wie hier – auf solcher Grundlage im Laufe der Jahre das Verhältnis zwischen einem Orchester und seinem Chef immer enger, verständnisvoller, herzlicher werden konnte. Später bekannte Sinopoli, dass er in Dresden tatsächlich das gefunden habe, was er sich erhofft hätte: tiefes gegenseitiges Verständnis, menschliche Wärme im Klang und im persönlichen Umgang. Auch nach mehr als zehnjähriger Kooperation verschwendete wohl keiner je einen Gedanken an Trennung, sondern alle blickten – weit über den engeren Kreis der Musiker hinaus – erwartungsvoll auf das Jahr 2003, in dem Sinopoli Generalmusikdirektor der Dresdner Oper werden sollte, um auch diese zu der internationalen Höhe und Anerkennung zu führen, die er mit der Kapelle längst erreicht hatte.

Sinopoli legte von Anfang an größten Wert auf eine volle Identifikation zwischen Staatskapelle und Chefdirigent. Das Orchester hatte zwar dank seiner Leistungsfähigkeit schon immer hohes internationales Ansehen genossen (allein die Liste der Dirigenten seiner Aufnahmen belegt es), aber in der Zeit der DDR haftete ihm im Westen mitunter fast etwas »Exotisches« an, manchmal sogar ein bisschen herablassend Belächeltes: halt das Orchester »from behind the iron curtain«, wie es auf einem Plakat stand.⁷ Nun, von den Fesseln des untergegangenen, bisher alle Aktivitäten bindenden und lenkenden Staates befreit, konnte es sich »auf dem offenen Markt« behaupten (Sinopoli nannte es »kompetitiv« sein). Dafür war es unerlässlich, die enge Verbindung zwischen Chef und Kapelle auch nach außen deutlich zu machen durch Sinopolis Tournee-

Exklusivität in einer Reihe von Ländern in Europa, Übersee und Fernost, feste Aufnahmeverträge mit ausgesuchten, renommierten Firmen und ein bestimmtes, charakteristisches Repertoire.

Interpretieren und Dirigieren

Was faszinierte: Seine absolute Hingabe an die Musik, die Intensität bei der Erfüllung der Aufgabe, die Entschlossenheit, sich einer Interpretation total hinzugeben und dabei alle mitzunehmen, der hohe Maßstab an sich und andere, die Konzentrationsfähigkeit, »auf den Punkt genau« da zu sein (»ich bin organisiert«, pflegte er manchmal zu sagen, bevor er auftrat), die stets spürbare enge Verbindung zwischen Intellekt und Musizierfreude. Er verstand es, dem Orchester Strahlkraft abzufordern und poesievoll feinste Nuancen zu entlocken, Disziplin einzufordern und Fantasie anzuregen. (Dabei fiel es ihm anfangs durchaus nicht immer leicht, beim Musizieren »die Zügel« auch einmal etwas locker zu lassen.) Die konzentrierte musikalische Arbeit in den Proben ergänzte oder vertiefte er gerne, wie eine Geigerin rückschauend schrieb, durch »die Vermittlung seiner überaus reichen, geistig durchdachten inneren Welt, die von viel Gefühl durchpulst war, allerdings ein größtmögliches Maß an Aufmerksamkeit, Verständnis und Aufnahmevermögen erforderte.«⁸ Anfangs empfand manch einer seine Zeichengebung hie und da etwas »unorthodox« – einige nannten sie auf sächsisch auch »gewöhnungsbedürftig«, was bald in gegenseitiger Annäherung keine Rolle mehr spielen sollte.

Sinopoli bekannte, für ihn sei eine Aufführung gut »nicht dann, wenn alles stimmt« (dass Intonation, Artikulation und Zusammenspiel intakt sein würden, setzte er voraus), »sondern wenn sie mir etwas sagt. Wenn sie mir zu denken gibt. Und dafür gebe ich alles, selbst wenn es auf meine physischen Kosten geht.«⁹ Dies nahmen auch Konzertbesucher wahr, was der damalige sächsische Kulturstaatsminister, regelmäßiger Konzertbesucher und häufiger Gesprächspartner Sinopolis, in seiner Gedenkrede mit den Worten