

# EIN LEBEN MIT BACH

*Helmuth  
Rilling*

*Gespräche  
mit Hanspeter  
Krellmann*



Bärenreiter  
HENSCHEL



# HELMUTH RILLING

Ein Leben mit Bach

*Gespräche mit Hanspeter Krellmann*

Bärenreiter  
HENSCHEL

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

epdf-Version 2015

2. Auflage 2013

© 2013 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel, und Seemann Henschel  
GmbH & Co. KG, Leipzig

Umschlaggestaltung: [+CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN](#) (Foto: Holger Schneider)

Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel

Korrektur: Daniel Lettgen, Sankt Augustin

ISBN 978-3-7618-7020-4

DBV 108-01

[www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com)

# Inhalt

## *Zur Einführung*

### **Erfahrungszuwachs** **9**

---

#### Das Alter und das Altern

»Wie ein Dirigent sich bewegt, ist ausschlaggebend für seine Ausdrucksfähigkeit« ■ »Jedes Stück muss ein neues Stück sein« ■ »Für ein Gesprächskonzert vor jungen Musikern gewinnt man mich fast immer« ■ »Als Interpret muss ich hinter dem stehen, was die Musik verlangt« ■ »Bequem wollte ich nie sein« ■ »Ich schreibe in meine Partituren, was ich denken muss«

## *Kapitel 1*

### **Kindheit und Jugendzeit** **21**

---

#### Lebensbeginn, Wachstum

Musikalisches Erbe ■ Der Vater, zwei Mütter ■ »Ich komme mit jedem ins Gespräch« ■ »Musik ist mit Arbeit verbunden« ■ Interesse an Theologie ■ Die christliche Familie

## *Kapitel 2*

### **Der Weg zum Berufsmusiker** **34**

---

#### Studium in Stuttgart und Rom, Begegnung mit Bernstein

Germani und »die römische Ölung« ■ Ein Stuttgarter in Rom ■ »Unglaublich, aber typisch für mich« ■ »Das Geld blieb die leidige Frage« ■ Dirigiervolontariat ■ Studium durch Zusehen ■ Vorbild Leonard Bernstein

## *Kapitel 3*

### **Kirchliche Chorarbeit, freier Dirigent** **51**

---

#### Kantatengottesdienste, Orchestergründungen, Einspielung aller Bach-Kantaten

»Ich will kein Missionar sein« ■ Freies Repertoire ■ Festivalgründung Oregon ■ Kantatengottesdienste ■ Edition Bach-Kantaten

## Kapitel 4

### **Sicheres Handwerk und künstlerische Gestaltung** 63

Ensemblearbeit, Aufführungspraxis, Lernprozesse

»Die Musiker müssen sich eingeladen fühlen« ■ »Bach spricht von der Re-creation des Gemüths« ■ Evangelische und katholische Kirchenmusik ■ Partiturstudium ■ Orchester- und Choraufstellung ■ Auswendig dirigieren ■ »Rezitative sind der Motor des Stücks« ■ »Die Gächinger können alles« ■ Aufführungspraxis ■ »Es geht um die Wertschätzung des Einzelnen« ■ »Drei Arten, Bach zu musizieren« ■ Sinnggebung der Musik

## Kapitel 5

### **Bach als Herzstück des Repertoires** 102

Von Schütz bis zu zeitgenössischen Auftragskompositionen

»Bach ist der Lehrer aller Musiker« ■ Sonderfall Weihnachtsoratorium ■ »Händel hat auf mich wie ein Berg gewirkt« ■ Die Zeit vor Bach ■ »Meine Grundfrage: Ist das ein gutes Stück oder nicht?« ■ Das Wunder Mendelssohn ■ Die Zeit nach Bach ■ »Es geht bei Reger kaum um Deutlichkeit« ■ Neue Chormusik und Fragmentergänzungen ■ Bachs Kompositionsästhetik und das 19. Jahrhundert ■ Der authentische Interpret

## Kapitel 6

### **Zentrum Stuttgart mit weltweiter Ausstrahlung** 129

Grundlagen nationaler und internationaler Tätigkeiten

»Objektive Bach-Pflege im freien Westen« ■ Private und öffentliche Förderung ■ Praxis und Wissenschaft in Wechselwirkung ■ Konzertwesen national und international ■ Oratorienpflege in Deutschland heute ■ Stuttgarter Bachwoche und Musikfest Stuttgart

## Kapitel 7

### **Der Künstler, Pädagoge und Anreger** 146

Nachwuchsausbildung, internationale Kulturarbeit, Gesprächskonzer-  
te

Hochschularbeit und internationale Kurstätigkeit ■ Bachakademien in Leipzig, Prag, Moskau ■ Vierzig Jahre Oregon Bach Festival ■ Arbeitsbedingungen als Gastdirigent ■ Junges Stuttgarter Bach-Ensemble ■ »Ich wollte das Publikum mit den Ausführenden verbinden« ■ Kammermusik auf der Schwäbischen Alb

## *Kapitel 8*

### **Erfüllung in Beruf und Privatleben** **168**

---

Zunehmende Verantwortung für künstlerische Arbeit

Der Reiz der Fliegerei ■ »Kein Verlass auf Intuition« ■ »Das Alleinsein mit dem Komponisten, mit seinem Werk, empfinde ich als etwas ungemein Schönes« ■ Partiturrektüre bis zum Konzertbeginn

## *Beschluss*

### **Veränderungen im Stetigen** **180**

---

Tradition und Fortschrittlichkeit zur Einheit gebracht

## *Hanspeter Krellmann*

### **Vertrauen** **187**

---

### **Anhang** **196**

---

Chronik ■ Diskografie ■ Dank (Helmuth Rilling) ■ Dank (Hanspeter Krellmann) ■ Biografie Hanspeter Krellmann ■ Abbildungsnachweis



# *Zur Einführung*

## Erfahrungszuwachs

### *Das Alter und das Altern*

Herr Rilling, das Alter beschäftigt unsere heutige Gesellschaft sehr. Mögliche Folgen des allgemeinen Alterungsprozesses werden ignoriert oder mit Sorge erörtert.

Fragen zum Alter betreffen alle Menschen. Für die Gruppe, zu der wir beide gehören, werden sie ständig aktueller und auch bedrängender. Für mich persönlich enthält das Älterwerden ein Positivum: Ich blicke dankbar zurück auf das, was ich in meinem Leben machen durfte, auf die vielerlei Möglichkeiten, die sich mir geboten haben und sich mir weiter bieten. Meine Gesundheit ist einigermaßen stabil, und so habe ich die Kraft, um wichtige und vor allem für mich persönlich bedeutende Dinge zu bewältigen. Was ich allein innerhalb des Jahres 2010 und bis 2012 weltweit machen durfte, erfüllt mich mit großer Dankbarkeit – und ich muss sofort hinzufügen, dass mit dieser Dankbarkeit ein Pflichtgefühl einhergeht.

| 9

Pflichtgefühl gegenüber wem?

Gott hat mir, so empfinde ich es, Gesundheit in meinem Alter nicht dafür gegeben, dass ich mich zur Ruhe setze, sondern damit ich mit der mir verfügbaren Kraft lebenslang gesammelte Erfahrungen weitergeben kann, sogar weitergeben muss. Das erkenne ich als Pflicht. Dieses Weitergeben verläuft in zwei Richtungen: Einerseits präsentiere ich die von mir aufgeführte Musik einem Publikum, das meine Konzerte schätzt. Das schließt die Ensembles mit ein. Mit denen erarbeite ich

eine handwerklich-sachliche Voraussetzung für die zur Aufführung anstehenden Werke. Darüber hinaus versuche ich, heute vielleicht noch bewusster als früher, sie zum Verständnis des jeweiligen Werks hinzuführen, indem ich den Sinn des Stücks erläutere. Ich lade Publikum und Ausführende ein, zu verstehen, was der Komponist gewollt haben mag, wie man seiner Musik gerecht werden kann. Die zweite Ebene, für die ich dieses Pflichtgefühl empfinde, und das ausgesprochen stark, betrifft die Weitergabe meiner Erfahrungen und Einsichten an jüngere Menschen.

Sie meinen junge Musiker.

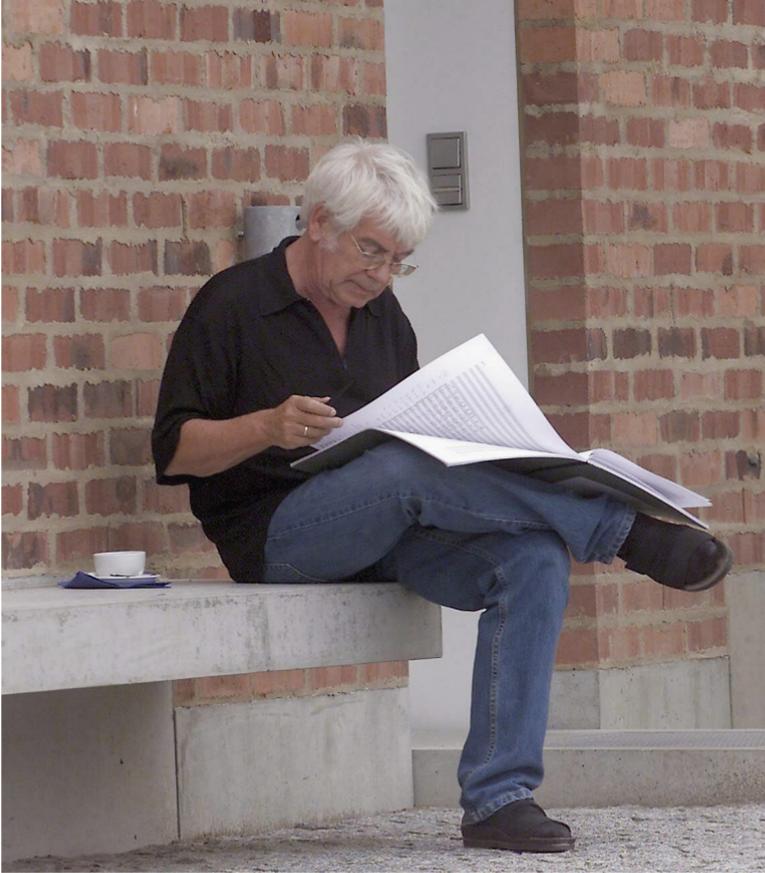
Hauptsächlich, ja. Wenn ich zum Beispiel auf das Jahr 2010 zurückblicke, dann gab es sehr viele Orte, an denen ich unterrichtet habe. Ich denke an Meisterkurse in Taipeh mit Bachs *Johannes-Passion*. Ich denke an das Oregon Bach Festival, bei dem die Meisterkurse zum Alltag gehören, und an viele weitere Situationen. Die Weitergabe von Erfahrungen, bei denen es nur am Rande um die Dirigiertechnik geht, die sich aber mehr auf das grundsätzliche Verständnis von Musik beziehen, empfinde ich als vorrangig wichtig. Das ist die zweite Ebene, wo meine Dankbarkeit eine Verpflichtung beinhaltet.

*»Wie ein Dirigent sich bewegt, ist ausschlaggebend für seine Ausdrucksfähigkeit«* 

---

Auf den Erhalt der Gesundheit kann man sich ohne eigenes Zutun kaum verlassen. Sie beziehen sich auf die göttliche Gnade. Der Beruf des Dirigenten gilt dank des notwendigen Bewegungsaufwands seit jeher als Altersberuf, und er wird für gesundheitsfördernd gehalten.

Das stimmt. Ein wirklich vitaler Dirigent gebraucht und nutzt seinen gesamten Körper. Wie er im Konzert dasteht und sich bewegt, das ist ausschlaggebend für seine Ausdrucksfähigkeit. Dabei ist der Körper im Ganzen beschäftigt. Freilich dirigiert man nicht jeden Tag. Aber ich stehe bei immer noch rund hundert Konzerten im Jahr jeden dritten, vierten Tag irgendwo am Dirigierpult. Hinzu kommen Proben, bei



Helmuth Rilling beim alltäglichen Partiturstudium – in jeder Situation und überall. Hier in Überlingen 2003.

denen ein zurückgenommener gestischer Einsatz in der Regel ausreicht. Das entspricht allgemeiner Erfahrung, deckt sich zudem mit meiner Zielvorstellung, dass das Konzert immer besser sein soll als die beste Probe. Außer dem Dirigieren tue ich sehr wenig für meine Physis. Ich schwimme ziemlich regelmäßig. Aber das ist es auch schon. Ertüchtigungsmaschinen besitze ich nicht und bin dankbar, dass ich sie momentan nicht brauche.

Aus dem Arbeitsprozess ausgeschiedene Menschen behaupten immer mal wieder, im Alter reifer geworden zu sein, reifer zu sein vor allem als die jüngeren Menschen um sie herum. Zumindest aber glauben sie, im Laufe ihres Lebens gelassener geworden zu

sein. Älteren Künstlern wird Reife in Bezug auf ihr produziertes oder reproduziertes Werk bestätigt. Sind Sie reifer geworden?

Ich würde dieses Wort für mich kaum anwenden wollen. Reife heißt ja auch – und da scheint mir ein Missverständnis möglich –: Alles ist geklärt, es gibt nichts Neues mehr.

Ich finde vieles in unserem Alltag außerordentlich bewegend. Argumente, die nicht die meinen sind, prüfe ich auf ihre Haltbarkeit. Dank meiner internationalen Tätigkeit erlebe ich die Probleme anderer Länder, die mich beschäftigen und auch bedrängen. Zu denen würde ich niemals vom Standpunkt der sogenannten Reife aus Stellung beziehen. Dazu beschäftigen, ja erregen sie mich viel zu sehr.

Im musikalischen Bereich verhält sich das genauso. Ich pflege, wie bekannt, einen gewissen Kanon permanent: Das sind die Oratorien des 18. und 19. Jahrhunderts. Bei meiner Vorbereitung auf diese Werke

*»Jedes Stück muss ein neues Stück sein«* \_\_\_\_\_

verlasse ich mich nie darauf, dass ich sie seit Jahrzehnten kenne, verlasse mich nie auch nur auf ein oberflächliches Gefühl der Reife. Ich gehe zurück zu meinen Partituren und entdecke in ihnen oft Details, die mir bisher nicht aufgefallen sind. Für mich gilt: »Das ist jetzt ein neues Stück.« Das Stück, das ich aufführe, muss immer ein neues Stück sein – als wäre es die erste Aufführung, die es erfährt. Das ist eine notwendige Herausforderung!

Hat sich diese Einstellung bei Ihnen mit zunehmendem Alter verstärkt?

Ich glaube, nein, ich weiß, dass ich schon immer so gedacht habe. Vielleicht ist mir mit der Zeit noch bewusster geworden, dass diese Haltung nicht selbstverständlich ist. Hinzu kommt wohl verstärkt eine pädagogische Tendenz im Umgang mit jungen Musikern. Das betrifft auch junge Solisten, die mit mir vorher nie gearbeitet haben. Die müssen lernen, dass – nur ein Beispiel – Rezitativ nicht gleich Rezitativ ist, das einfach nur schnell heruntergesprochen werden kann. Ein händelsches

Rezitativ kann man vielleicht schnell durchsingen, weil es nur eine Brücke zum nächsten Satz ist, eines von Bach nicht.

Sie bemühen sich, Musik verständlich zu machen, und das mit einem rastlosen persönlichen Einsatz. Bedeutet Ihnen der Begriff »Gelassenheit« trotzdem etwas?

Das Wort »Gelassenheit« bedeutet mir, im Gegensatz zu »Reife«, eher etwas. Das betrifft vorrangig Problemsituationen. Die gibt es immer wieder. Das bezieht sich auf Menschen, mit denen man zusammenarbeiten muss. Oder auf Menschen, die man lange kennt und die sich plötzlich und unerwartet anders verhalten, als zu erwarten war. Man glaubt, mit jemandem befreundet zu sein, und erkennt plötzlich eine Reaktion, die keine Freundestat darstellt. Dann wird das Phänomen »Gelassenheit« wichtig, weil sich unter seinem Einfluss Situationen perspektivisch verändern lassen. Es gehört Gelassenheit dazu, in solchen Fällen auf Freundschaften verzichten zu müssen.

Über körperliche Defizite haben Sie nicht zu klagen?

Jeder kennt das: Im Alter funktioniert manches nicht mehr so, wie man das sein Leben lang gewohnt war.

12 | 13

Die Frage ist, ob einen das beeinträchtigt.

Man muss solche Defizite hinnehmen. Dafür geht anderes besser.

Sie müssen jedoch abgestimmt werden mit dem anstehenden Arbeitspensum. Das hat sich bei Ihnen, wie es scheint, in den letzten Jahren nicht reduziert. Hundert Auftritte im Jahr ...

Es müssten aus meiner momentanen Sicht nicht unbedingt so viele sein. Aber es liegt ja an mir, ich kann ein Angebot akzeptieren oder ablehnen. Die Qualität der Angebote ist dafür ausschlaggebend. Manche Anfrage betrachte ich auch als ehrenvoll und nehme sie aus dem Grund an, und dann will ich sie auch gut bewältigen.

Sie werden Ihre Dirigiertermine auch nach dem an Sie herangetragenen Literaturwunsch auswählen ...



Werkeinführung: Helmuth Rilling in einem Gesprächskonzert, Stuttgart 2011.

Man muss, was im Grunde unnatürlich ist, mindestens zwei Jahre im Voraus Terminanfragen zusagen oder absagen. Sagt man zu, kann man eine danach aufkommende Abneigung gegen die Begleitumstände oder eine Skepsis gegenüber dem vorgesehenen Werk nicht mehr berücksichtigen. In der Beziehung bin ich bei Anfragen vorsichtiger geworden. Eine Rolle spielt für mich die Qualität der Ensembles und

*»Für ein Gesprächskonzert vor jungen Musikern gewinnt man mich fast immer«* \_\_\_\_\_

ob pädagogische Aufgaben daran hängen. Für einen Meisterkurs irgendwo auf der Welt oder für ein Gesprächskonzert vor einer Gruppe junger, interessierter Musiker gewinnt man mich fast immer sofort. Aber Händels *Messias* in irgendeiner amerikanischen Großstadt zu dirigieren – das lass ich gleich absagen. Es gab mal eine Anfrage der New York Philharmonic für fünfmal *Messias* im Lincoln Center, in

der Avery Fisher Hall. Da habe ich zugesagt, weil ich mit meiner Gä-chinger Kantorei kommen konnte, und das habe ich nicht bereut.

Es gab – ein weiteres Beispiel – Ihre Zusage, in Tokio fünfmal Beethovens *IX. Sinfonie* über Silvester/Neujahr 2010 aufzuführen. Nur einer der vier Sinfoniesätze ist ein Chorsatz, das Werk ist kaum abendfüllend und gehört nicht zu Ihrem Kernrepertoire. Sie nahmen diese Verpflichtung auf sich, verzichteten sogar auf das heimatliche Weihnachtsfest.

Ich habe bei dieser Anfrage gezögert. Einerseits wegen des Stücks, das im Vergleich zur *Matthäus-Passion* oder anderen Werken nicht im Zentrum meines Interesses steht, sodass ich mich auch nicht als dessen hundertfach erfahrener Deuter verstehen kann. Auf der anderen Seite: NHK ist in Japan die Nummer eins unter den landesweit sendenden Hörfunk- und Fernsehstationen. Ich stehe mit NHK in einer langen und gewachsenen Verbindung als Dirigent, in meinen Anfängen als junger Organist und durch frühe Bachakademien in Japan. Die Konzerte aus der NHK Hall werden via Radio und Fernsehen über das ganze Land verbreitet. Es ist also ein enormer Auftrag. Soll man einer solchen Institution einfach absagen? Ich habe zugesagt.

14 | 15

Beethovens *IX. Sinfonie* steht nicht im Zentrum Ihres Interesses, sagen Sie. Das Werk ist extrem bedeutungsbelastet. Nachdem die Berliner Mauer am 9. November 1989 gefallen war, dirigierte Leonard Bernstein, der Ihnen viel bedeutet, diese Sinfonie in Berlin. Aus aktuellem Anlass änderte er sogar Schillers Text: Statt »Freude, schöner Götterfunken« ließ er »Freiheit, schöner Götterfunken« singen – eine umstrittene Maßnahme. Warum haben Sie erst relativ spät zu diesem Werk gegriffen?

Für mich ist die *Neunte* ein kompliziertes Stück – viel komplizierter als andere Großwerke, die zu meinem Repertoire gehören. Warum finde ich sie kompliziert? Sie ist eine Sinfonie. Wenn man von ihr redet, meinen aber viele Menschen im Grunde nur den vierten Satz. Ihm voraus gehen drei einzigartige sinfonische Sätze, die zum Besten gehören, was Beethoven geschrieben hat. Sie sind aus meiner Sicht ungewöhnlich

kompliziert gebaut. In ihrer kompositorischen Architektur und der differenzierten Instrumentation sind sie für den Dirigenten zunächst einmal sehr schwer zu lernen. Daraus eine interpretatorische Meinung und eine persönliche Handschrift zu gewinnen, ist für mich ungewöhnlich schwierig. Bei anderen Werken fällt mir das leicht, bei Beethoven nicht.

Nur bei Beethovens *Neunter* nicht oder auch bei seinen anderen Werken nicht?

Die *Missa solemnis* oder der *Fidelio* stellen natürlich auch interpretatorische Probleme. Aber für mich ist die *Neunte* komplizierter als alles andere. Das betrifft die unglaubliche Architektur gleich des ersten Satzes mit seiner ausgedehnten Durchführung, der ungewöhnlich ausführlichen Coda. Hier sich eine Meinung zum Tempo, zu Spannung und Entspannung zu bilden – das finde ich nach wie vor schwierig, und damit bin ich auch noch nicht fertig. Ich werde das Stück hoffentlich noch einige Male dirigieren und dann noch mehr von ihm erfahren. Was ich sage, bezieht sich auf diese ersten drei Sätze. Der vierte Satz aber ist für mich der Grund gewesen, warum ich das Stück so wenig oder eigentlich fast nie gemacht habe.

»Als Interpret muss ich hinter dem stehen, was die Musik verlangt« 

---

Also gerade das Chorstück ...

Schon in meinen jugendlichen Jahren hat mich der Text gestört, seine enthusiastisch-utopische Sprache, die eine Denkweise transportiert, die ich schon früh nicht nachvollziehen konnte. Als Interpret muss ich hinter dem stehen, was die Musik verlangt – was ich nicht zu können glaubte. Das ist in gewisser Weise bis heute so geblieben. Es fällt mir schwer, in einer von unseren täglichen Begebenheiten geprägten Welt enthusiastisch zu sagen: »Alle Menschen werden Brüder.« Wir erfahren täglich, dass das nicht so einfach ist. Dazu kommt, dass mich im Schlusssatz der *Neunten* auch Beethovens Eigenheit, naiv oder plakativ oder bewusst einfach zu schreiben, gestört hat. Er hat so viele wunder-

bare Themen erfunden, und nun dieser Hymnus an die Freude. Für den Hymnus selbst bin ich noch ziemlich zugänglich, aber es gibt einige quasi rezitativische Passagen mit dem Chor, wo mir das zu simpel klingt. Ich habe bis jetzt keinen interpretatorischen Weg gefunden, das aufzulösen.

Nach der Stuttgarter Aufführung gratulierte Ihnen eine Besucherin mit der Bemerkung, sie habe noch nie – jetzt kam ein Versehen – eine so schöne *Eroica* gehört. Ist, was Sie an der *Neunten* moniert haben, bei der *Eroica* nicht ähnlich gegeben? Hinter ihr steht ein Programm, man sieht Bilder, wenn sie erklingt.

Nein, ich habe bei der *Eroica* diese eben beschriebenen Probleme nie empfunden.

Bei vielen alten Dirigenten verengt sich, konzentriert sich das von ihnen öffentlich angebotene Repertoire in der Regel auf zehn, zwölf Stücke. Ihr Repertoire hingegen war und ist gekennzeichnet durch seine Breite. Es kommen sogar noch laufend neue Partituren dazu. Zwei markante Beispiele: Robert Schumanns *Faust-Szenen* und die Auftragskomposition der *Bachakademie* und des Oregon Bach Festivals an den schwedischen Komponisten Sven-David Sandström für einen neuen *Messias*. In beiden Fällen mussten Sie eine Ihnen bisher unbekannte Musik lernen. Zur neuen Bekanntschaft mit einem Werk entschließen Sie sich freiwillig – trotz Ihres Alters. Eine solche Arbeit hat mit dem Gedächtnis zu tun, mit dem Lernen. Sie müssen sich auf Ihnen bisher Unbekanntes einstellen.

16 | 17

Ein sehr breit angelegtes Repertoire habe ich immer angestrebt. Den kirchenmusikalischen Kernbereich mit Bach im Zentrum habe ich von Anfang an durch weniger bekannte und von mir als gut erkannte

»*Bequem wollte ich nie sein*« \_\_\_\_\_

Werke zu erweitern gesucht. So kommen in einem Jahr schon mal leicht fünfzig verschiedene Stücke zusammen. Bequem wollte ich nie

sein. Etwa zu sagen: Das Stück kann ich, muss daran nicht mehr viel arbeiten; da fahre ich hin, mache die Probe, dirigiere das Konzert – dieser Standpunkt ist mir immer fremd geblieben. Im Übrigen will ich neue Literatur entdecken. Ein Beispiel: Schumanns *Faust-Szenen* bildeten in jeder Beziehung eine Herausforderung. Um sie hatte ich in meinem Leben bisher einen Bogen gemacht. Aber eines Tages musste ich sie mir vornehmen, denn sie gehören zum oratorischen Zentralrepertoire. So wie ich für mich den Prozess einer Partituran eignung verstehe, wusste ich, dass das eine intensive Arbeit bedeuten würde, wenn man allein an die Beschäftigung mit dem Text denkt. Es war im Endeffekt eine ganz große persönliche Bereicherung. Die Entscheidung für dieses Werk erschien mir auch im Nachhinein richtig, obwohl es nur ein Angebot, nämlich vom Bonner Beethovenfest, gab, das Stück wiederholen zu können. Aber – wie gesagt – es war eine große Herausforderung.

Sie scheinen keinen Kräfteverschleiß zu empfinden. Der muss ja gar nicht als Folge defizitärer körperlicher Erscheinungen auftreten. Aber es kann zumindest im Alter schneller als in jugendlichen Lebensperioden Erschöpfungszustände geben.

Zu den negativen Aspekten des Älterwerdens gehört bei mir, dass ich nach Konzerten in der Tat oft sehr müde bin. Das Schlimmste, was man mir dann antun kann, ist ein anschließender Stehempfang. Den muss ich oft durchstehen – im wahrsten Sinne des Wortes ...

Als künstlerischer Leiter der *Bachakademie* konnten Sie sich einer solchen Verpflichtung nicht entziehen. – Können Sie sich Dirigieren im Sitzen vorstellen?

Das habe ich nie gemacht.

Könnte das nicht im Ernstfall hilfreich sein? Dirigenten im Operngraben sitzen fast immer.

Ich würde mich sehr begrenzt fühlen. In den Proben nutze ich Hocker. Ich kenne die Beschränkung, die das mit sich bringt. Ich hoffe, das nicht so schnell brauchen zu müssen.

Das menschliche Gehör baut sich ab dem dreißigsten Lebensjahr ab – in kleinsten Werten selbstverständlich. Musiker hören in der Regel auch im Alter genau, zum Beispiel bei der Wahrnehmung instrumentaler und vokaler Intonationsschwächen. Spüren Sie auf diesem Gebiet Beschränkungen, die Ihre Arbeit erschweren?

Ich meine, gut zu hören. Korrekturen, die man in einer Probe anspricht, gehen vom Gehör aus. Über die physiologische Seite weiß ich zu wenig. Es hat wohl vor allem mit sehr hohen Frequenzen zu tun. Ich habe eine mich nachdenklich stimmende Erfahrung gemacht. Bei der Erstaufführung der *Passion und Auferstehung Jesu Christi nach Johannes* von Sofia Gubaidulina in der Dresdner Frauenkirche im Februar 2007 habe ich einen Spieler der hohen Schlaginstrumente gebeten, lauter zu spielen, worauf er entgegnete, er spiele bereits sehr laut. Daraufhin befürchtete ich, die hohen Frequenzen nicht mehr so gut zu hören. In solchen Fällen fühlt man sich wie ein Verlierer, muss mögliche Fehlentscheidungen eingestehen. Für das meist ältere Publikum, das vielleicht nicht mehr so deutlich hört, wäre ein lauterer Spiel möglicherweise sogar günstiger gewesen.

18 | 19

Herr Rilling, Sie dirigieren alles auswendig. Das bedingt ein gut funktionierendes Gedächtnis.

Ich muss gestehen, dass ich manchmal fürchte, etwas, was ich eigentlich weiß, plötzlich nicht mehr zu wissen. Bis jetzt ist das nie eingetreten. Bei Stücken wie Bachs *h-Moll-Messe*, in der ich jede Stimme des Gesamtsatzes auswendig kenne, kann ich mir das schwer vorstellen. Die Stimmabläufe auf jeder Partiturseite erzeugen ja die Gedächtniszusammenhänge. Ich versuche, mich abzusichern ... Wenn ich vor

»Ich schreibe in meine Partituren, was ich denken muss« —

einer Woche zehn Partiturseiten gelernt habe und sie mir wieder vornehme, erkenne ich sie hoffentlich auf Anhieb wieder und weiß sie auswendig. Sie erneut zu durchdenken, das könnte für mich heutzutage notwendiger sein, als es früher gewesen ist. Vielleicht bin ich auch

nur selbstkritischer geworden und will etwas noch genauer wissen, als ich es früher gewusst habe.

Warum legen Sie sich im Konzert nicht die Partitur aufs Pult?

Das will ich nicht. In Aufführungen hasse ich Partituren. Sie trennen mich vom Ensemble. Dirigierstudenten streichen sich mit verschiedenen Farben das an, von dem sie glauben, das sei das Wichtige. Bei mir steht jede Partitur voller kleiner Bleistiftbemerkungen. Ich schreibe nieder, was ich denken muss. Das hilft mir sehr beim Studium, weil es die Niederlegung meines Gedächtnisses ist. Ein interessierter Dirigent könnte in einer meiner Partituren genauestens verfolgen, wie meine Interpretation ablaufen wird. Mir selbst würde meine Partitur in einer Aufführung nichts nützen – allein schon deshalb nicht, weil die Anmerkungen viel zu klein geschrieben sind.

Haben sich bei Ihnen im Laufe Ihrer jahrzehntelangen Dirigententätigkeit bei Werkdarstellungen Auffassungsveränderungen ergeben, die auf ein fortgeschrittenes Alter zurückzuführen sein könnten? Ich denke an die Wahl von Tempi, Artikulation und so weiter.

Die Frage ist, ob so etwas mit dem Älterwerden zu tun hat. Vielleicht müsste man das dem Thema »Erfahrung« zuordnen. Wenn ich an meine Anfangszeiten zurückdenke, wo ich diese Erfahrungen nicht hatte – da probiert man zunächst mal aus. Bei unseren ersten Aufführungen von Bach-Kantaten standen in meinen Partituren dicke Crescendo- und Diminuendo-Zeichen, um Phrasenbildungen zu ermöglichen, Spannung aufzubauen und wieder wegzunehmen. In meinen heute verwendeten Partituren gibt es bei Bach-Werken keine Crescendo-Bezeichnungen; das sind für mich keine Kriterien mehr bei der Interpretation. Aber das beruht auf praxisbezogenem Erfahrungszuwachs. Aufs Älterwerden ist da nichts zurückzuführen, bei mir nicht.

Zusammengenommen: Sie als Künstler sehen dem weiteren Altern mit Zuversicht entgegen. Erkenntnisdrang bewegt Sie, Erfahrungszuwachs wird Ihr Stichwort bleiben ...

# Kapitel 1

## Kindheit und Jugendzeit

### *Lebensbeginn, Wachstum*

Ihre Kindheit, Herr Rilling, ist durch eine katastrophale Ausgangssituation gekennzeichnet: Zehn Tage nach Ihrer Geburt starb Ihre Mutter.

Ja, meine Geburt war wohl der Grund für ihren Tod. Meine Mutter hat als Geburtsfolge eine Sepsis erlitten. Die heutige Medizin hätte diese Komplikation mühelos abgewendet. Damals war meine Mutter nicht zu retten.

20 | 21

Haben Sie wegen des Todes Ihrer Mutter in Ihrem Leben Schuldgefühle empfunden, die sich, wie wir wissen, oft erst im Erwachsenenalter einstellen?

Eigentlich nicht. Natürlich denke ich immer wieder darüber nach – aber das liegt so weit weg in der Vergangenheit, ist nicht mehr erreichbar. In meinem Arbeitszimmer steht ein Bild von ihr, einer jungen, schönen Frau mit ihrer Geige unter dem Arm.

Der Tod Ihrer Mutter hat sich auf Ihr Leben ausgewirkt.

Natürlich, vor allem in meinen ersten Jahren. Ein Kind wächst in die Verhältnisse hinein, wie sie gegeben sind. In meinem Fall hat sich, weil es keine Mutter für mich gab, vor allem die Familie meiner Mutter besonders um mich gekümmert. Es gab eine Schwester meiner Mutter, Tante Maria. Sie war eine hingebungsvolle Krankenschwester, in führender



Hildegard und Eugen Rilling, die Eltern des Dirigenten.

Position an der Stuttgarter Kinderklinik und in der Schwesternausbildung tätig, also beruflich sehr ausgelastet. Sie hat sich meiner in meinen ersten Lebensjahren sehr angenommen, fühlte sich, als meine Patentante, immer in besonderer Weise für mich verantwortlich.

Sie blieb Ihnen bis an ihr Lebensende nahe. Ja, auch in späteren Jahren ist der persönliche Kontakt geblieben. Ich war in meiner Stuttgarter Studienzeit oft bei ihr. Ich bin von ihr nachhaltig und mit großer Herz-

lichkeit und Wärme unterstützt worden. Sie hatte zum Beispiel ein Klavier, auf dem ich üben konnte, Klavierüben war für Musikstudenten wegen des festen Standorts des Instrumentes und wegen der sogenannten Lärmbelästigung immer schon ein Problem.

Es trat bald eine neue Mutter in Ihr Leben.

Als ich drei Jahre alt war, hat mein Vater wieder geheiratet. Seine zweite Frau, Helga Eymael, ist eine wunderbare Mutter für mich geworden und auch geblieben, als meine vier Geschwister ab meinem sechsten Jahr nach und nach hinzukamen. Sie hat ihre eigenen Kinder und mich gleich behandelt, ihr ganzes Leben hindurch, hat mich nie spüren lassen, dass ich nicht ihr eigener Sohn war.

Glauben Sie, dass Ihnen Ihre leibliche Mutter von ihrem Wesen her Wichtiges vererbt und mitgegeben hat?

Ich denke schon. Die Familie meiner Mutter Hildegard Plieninger ist seit vielen Generationen eine Theologenfamilie. Wenn wir in der Johanneskirche am Stuttgarter Feuersee Konzerte geben, stelle ich mir auf der Kanzel immer meinen Großvater vor, der dort Stadtpfarrer war. Diese Herkunft hat mich sehr beeinflusst, besonders in Kinder- und Jugendzeiten, denn ich war bei den verschiedenen Teilen dieser Familien immer wieder zu Gast. In Kriegszeiten, als meine zweite Mutter