

Schallplatten sind nur Dosengemüse!

Daniel Barenboim im Gespräch mit Martin Elste

Berlin, im April. Zwei Tage nach einer umjubelten, fulminanten „Wozzeck“-Premiere, mit der Daniel Barenboim seine zweite Saison an der Staatsoper Unter den Linden doch noch Erinnerungswürdig macht, sitzt der agile, noch immer junggebliebene Maestro in seiner Garderobe mir gegenüber, anderthalb Stunden vor der zweiten „Wozzeck“-Aufführung. Locker und gleichzeitig konzentriert beginnt ein Gespräch, das nur zwanzig Minuten vor Aufführungsbeginn beendet sein wird und das hier nur geringfügig redigiert ist, um etwas von der Lebendigkeit der Ausführungen Barenboims zu vermitteln.

Als was sehen Sie sich selbst auf dem gegenwärtigen Stand Ihrer Karriere?
– als dirigierender Pianist?
– oder als konzertierender Dirigent?

Als Musiker, als Musiker!

Was macht den Musiker aus?

Wissen Sie, das Dirigieren als Beruf ist eine Erfindung des 20. Jahrhunderts. Früher waren Dirigenten dirigierende Komponisten oder komponierende Dirigenten oder dirigierende Instrumentalisten und in ein paar Fällen alles drei, was eigentlich richtig ist, auch wenn man nicht alles auf dem gleichen Niveau machen kann. Man denke nur an Liszt und Mozart... – nicht, daß ich mich mit Mozart gleichsetzen will. Wir sind dann mehr und mehr in diese Spezialisierung gekommen, wie z. B. auch in der Medizin. Man weiß mehr und mehr von weniger und weniger. Der Dirigent als Exklusivberuf ist eine soziologische Notwendigkeit, keine musikalische.

Foto: David Carter/Brato

Ich kann nicht nur dirigieren, weil mir der physische Kontakt mit dem Klang fehlen würde. Wenn man beispielsweise sagt, „er hat einen schönen Klang auf der Geige“ oder so, meint man oft, er sei ein guter Spieler, aber kein tiefeschürfender Musiker. So mein' ich es nicht. Ich finde, man kann über Musik so und so sprechen, sei es mathematisch, philosophisch oder poetisch, doch letzten Endes ist Musik nur Klang. Alles andere ist nicht Musik, sondern was wir in der Musik sehen, wir als Zuhörer. Und deswegen ist die Beschäftigung mit dem Klang eine musikalische Notwendigkeit für mich. Ich spreche nicht von Schönheit, nicht von Farben, aber zum Beispiel von Gewicht. Der Klang hat ja ein Gewicht, piano oder forte. Dieser physische Kontakt mit dem Klang, das würde mir fehlen, wenn ich nur dirigierte.

Abgesehen vom praktischen Nutzen des Klavierspiels für den Dirigenten: Inwieweit hat Ihre pianistische Ausbildung und Karriere Ihr Stilempfinden beim Dirigieren geprägt?

Ich hatte natürlich das Glück, als ich zu dirigieren anfang, bereits sämtliche Beethoven-Sonaten, die Mozart-Konzerte usw. gespielt zu haben und besaß eine Nähe zur Musik, die man, wenn man als junger Dirigent anfängt, nicht haben kann. Es hat ja nicht mit Begabung zu tun, sondern mit Glück, daß ich so früh anfangen konnte. Das heißt, bevor ich mich mit der Neunten Sinfonie oder der Missa Solemnis beispielsweise beschäftigt habe, hatte ich sozusagen in meiner Haut bereits den Kontakt zu op. 111, den Diabelli-Variationen und allen diesen Werken, was natürlich sehr half. Insofern war es für mich sehr wichtig, eine pianistische Ausbildung absolviert zu haben. Andererseits hatte mich bereits mein Vater gelehrt, das Klavier wie ein Dirigent zu spielen. Das Klavier ist an sich kein besonderes Instrument, es hat einen neutralen Klang. Aber man kann alle Klänge, die man sich vorstellen kann, aus dem Klavier herausholen. Und insofern glaube ich, war es für mich eine organische Entwicklung.

Nun ist es so, daß man als Musiker, der das ganze Spektrum der Musik voll ausleben will, als Dirigent, Solist und Kammermusiker, Kompromisse machen muß. Inwieweit ist für Sie Kompromißbereitschaft mit künstlerischem Ausdruck vereinbar?

Ich bin nicht sicher, daß ich Ihre Meinung teile. Entschuldigen Sie, daß ich da widerspreche...

...Widersprechen Sie ruhig...

Ich habe nicht das Gefühl, daß ich durch meine Aktivitäten Kompromisse machen muß. Ich muß Entscheidungen treffen, bestimmte Dinge wegzulassen. Zum Beispiel dirigiere ich überhaupt nicht – oder fast nicht – als Gast. Natürlich mache ich auch meine Konzerte mit den Berliner Philharmonikern, aber schon seit so vielen Jahren, das nenne ich nicht „als Gast“. Ich dirigiere vielleicht ein Mal in zwei Jahren in Wien, sonst überhaupt nicht. Auf das Gastdirigieren habe ich absolut verzichtet, und das tut mir überhaupt nicht weh. Denn die Qualität, mit der ich in Chicago und hier in Berlin mit der Staatskapelle und den Philharmonikern arbeiten kann, ist ja das Höchste, was man sich vorstellen kann. Ich habe diese Entscheidung getroffen; und die andere Entscheidung, die ich getroffen habe – und die tut mir weh – ist, weniger Klavier zu spielen. Alles kann man nicht. Das heißt, ich werde irgendwann, ich weiß nicht wie und wann, eine Lösung finden, um ein bißchen mehr Zeit zum Klavierspielen zu haben.

Sie haben mit allen großen Orchestern weltweit zusammen musiziert, sind Chefdirigent des Chicago Symphony Orchestra und künstlerischer Leiter der Staatsoper Unter den Linden. In Berlin dirigieren Sie das Berliner Philharmonische Orchester und die

Staatskapelle. Wie unterscheiden sich die beiden Ensembles voneinander? Gibt es auch typische Unterschiede, die Ihrer Meinung nach auf die ehemaligen politischen Strukturen zurückzuführen sind?

Nicht auf die politischen Strukturen. Aber dadurch, daß die ehemalige DDR eine geschlossene Gesellschaft war, war sie nicht gegenüber Einflüssen offen, die von außen hätten kommen können. Ich meine das weder positiv noch negativ, sondern ganz sachlich, weil einige Einflüsse positiv gewesen wären, bei anderen bin ich nicht so sicher... Das Schlimmste für die Staatskapelle ist, daß wir keine guten Instrumente haben. Die Streicher spielen auf Holzkisten, und niemand kann sich heute neue wertvolle Instrumente kaufen. Insofern kann man das Orchester nicht mit dem Chicago Symphony Orchestra oder den Wiener Philharmonikern beispielsweise vergleichen. Musikalisch finde ich, daß das Orchester eine bestimmte Homogenität hat, dadurch, daß die DDR eine geschlossene Gesellschaft war.

Darf ich noch einmal auf die Kompromißbereitschaft zurückkommen? Sie haben an der Staatsoper die „Walküre“ herausgebracht und planen den gesamten „Ring“. Nun finde ich, daß die Akustik – zumindest im Parkett – für Wagner ungünstig ist.

Stimmt. Im Parkett ist sie nicht gut – da müssen Sie oben sitzen.

Wagner in der Staatsoper ist, mindestens für alle, die im Parkett sitzen,

Foto: S. Bayat/Teldec

Als Leiter der Staatsoper Unter den Linden und Chefdirigent des Chicago Symphony Orchestra sieht sich Daniel Barenboim mit zahlreichen Problemen konfrontiert. Dennoch möchte er keine künstlerischen Kompromisse eingehen. Nur der Pianist Barenboim kommt zu kurz...



ein gewisser Kompromiß, den Sie eingehen...

... Nein – den Sie eingehen [lacht]. Ich weiß, was Sie meinen. Natürlich. Aber wissen Sie, mit Bayreuth kann man es nicht vergleichen. Denn das Festspielhaus folgt einer ganz anderen Philosophie, auch von Unsichtbarkeit. Den „Wozzeck“ haben wir beispielsweise in Paris mit einem abgedeckten Orchester gespielt, und der Eindruck war ganz anders, weder besser noch schlechter, einfach ganz anders. Ich finde sonst die Akustik der Staatsoper gut. Es ist wahr, daß für Riesenorchesterstücke wie die „Walküre“ oder „Elektra“ das Parkett nicht sehr günstig ist. Das ist in Wien auch so. Wir werden versuchen, das irgendwann zu verbessern. Man braucht erhebliche finanzielle Mittel nicht nur für den alltäglichen Spielplan, sondern ebenso zur Verbesserung all jener Dinge, die nicht in Ordnung sind. Dazu gehört die Akustik. Wir haben auch Probleme mit dem Computer, mit der Beleuchtung. Selbst für DDR-Standard hat die Staatsoper eine veraltete Ausrüstung. Was das Haus zusammenhält, ist die unglaubliche Motivation des künstlerischen Personals. Das Orchester spielt um sein Leben – jedes Mal.

Foto: J. Pimentel/Erato, J. Sarraf/Erato



Nun ist es ja so, daß diese Akustik für manche Opern durchaus Vorzüge hat. Zum Beispiel kommt das Barockrepertoire sehr gut zur Geltung. Können Sie sich nun vorstellen, für manche Inszenierungen im Idealfall mit Ihrem Ensemble in die Deutsche Oper hinüberzugehen?

Finden Sie die Akustik dort besser?

Für Wagner, ja.

Nein, find' ich nicht. Ich habe dort den „Tristan“ gemacht. Nein, finde ich, ehrlich gesagt, nicht.

Herr Barenboim, Sie sind im besten Sinne ein musikalischer Tausendsassa, der alles beherrscht. Welche Werke sind für Sie am schwierigsten zu dirigieren?

Die, die ich im jeweiligen Moment dirigiere.

Oh, wieso?

Wie soll ich das erklären? Ich spreche jetzt nicht von Fällen, wo man unvorbereitet ist – dann ist alles schwer.

Davon spreche ich auch nicht.

Ich muß zugeben, ohne daß es arrogant klingen soll: Ich denke an das Musikmachen nicht als etwas leichtes oder schweres, es ist einfach etwas, das ich unbedingt brauche, in einer ganz natürlichen, fast physiologischen Art. Und das ist fast noch immer so wie am

Anfang. Mir ist vor ein paar Monaten in Chicago folgendes aufgefallen: Ich habe Debussys „Prélude à l'après-midi d'un faune“ dirigiert und war einfach fasziniert von dem einzelnen Cis der Flöte, das aus dem Nichts kommend einfach da ist. Und ich bin wirklich fasziniert von diesem Phänomen Klang, und das ist es, was mich jeden Tag ... zwingt ist nicht das richtige Wort... Musik machen zu wollen. Ich glaube, daß Musik weder schwer noch leicht ist. Wenn man sich die Frage stellt, soll man sie gar nicht erst machen. Verstehen Sie? Das ist, was man auf englisch „a way of life“ nennt. Natürlich hat man gelegentlich Schwierigkeiten, aber die sind physiologischer Art, beispielsweise, wenn man müde ist. Aber das ist ja nicht, wonach Sie fragen.

Meine Frage zielte in folgende Richtung: Ist zum Beispiel Mozart für Sie besonders schwer, weil Sie bei ihm möglicherweise stilistische Skrupel haben?

Nein, die sogenannten Schwierigkeiten sind anders. Musizieren wird schwer, wenn man denkt, heute muß ich es so und so schaffen. Das geht



nicht. Musik ist nichts, das man konservieren kann. Man kann es nicht festhalten. Man kann auch die Aufführung des „Wozzeck“ von vorgestern nicht festhalten. Unabhängig von einer Aufnahme. Das heißt, heute, wenn wir in einer Stunde anfangen, sind wir reicher durch das Erlebnis von vorgestern – aber es ist nichts Materielles geblieben. Jedes Mal kommt vielleicht ein Tropfen Erkenntnis hinzu. Dann denkt man nicht an schwer oder leicht, dann sind keine stilistischen Probleme da. Sich mit den stilistischen Problemen bei Mozart zu beschäftigen, gehört zu der Arbeit vor einer Aufführung. Entweder man kommt damit zurecht, oder man läßt es. Ich lasse auch viel Musik liegen, bei der ich nicht das Gefühl habe, mit ihr zurechtzukommen.

Musikalische Interpretation erfordert immer eine Stellungnahme zur Tradition. Von Ihnen ist bekannt, daß Sie von Wilhelm Furtwänglers Dirigierstil beeindruckt waren. Und in der Tat bekennen Sie sich zu Gefühl und Monumentalität. Andererseits erstauen Sie mich durch unkonventionelle Besetzungen. Ich denke da nur an Ihre Besetzungswahl mit Uta Priew und

Waltraud Meier als Brangäne und Isolde (Bayreuther Festspiele 1993), an Waltraud Meier als Sieglinde (Staatsoper Unter den Linden 1993) und an Uta Priew als Klytämnestra (Staatsoper Unter den Linden 1994). Brangäne hat traditionell das wärmere, dunklere Timbre als Isolde.

... Wagner hat es genau umgekehrt gedacht, wie seine Schriften zeigen! Was Isolde und Brangäne betrifft: Ich hatte viel mit Wolfgang Wagner darüber gesprochen. Richard Wagner hatte sich eine viel dunklere Stimme für die Isolde und eine hellere für die Brangäne vorgestellt – beide sind ja Sopranstimmen. Das Problem ist in der Praxis natürlich Brangänes Ruf im zweiten Akt. Wenn Sie eine sehr helle Stimme hat, kommt er nicht so schön wie bei einem Mezzo. Es ist für mich keine prinzipielle Entscheidung. Ich kann mir auch das nächste Mal eine hellere Isolde und dunklere Brangäne vorstellen. Ich fand es in diesem Fall richtig so. Für mich entwickeln sich die Wagner-Rollen in zwei Richtungen. Bei den Frauen gibt es pure Sopran-Rollen, von Freia bis zu Brünnhilde im „Siegfried“, und es gibt die Partien, die ein Element vom Mezzo in sich haben – obwohl Wagner sie immer als Sopran bezeichnet hat – und das sind Kundry, Ortrud und auch die Isolde.

Aber nicht die Sieglinde.

Nein, die Sieglinde nicht. Die Sieglinde ist ein Grenzfall.

Und warum haben Sie dann Waltraud Meier, die mehr zum Mezzo hin tendiert, bei Ihrer Berliner „Walküre“-Inszenierung für die Sieglinde genommen?

Also wenn Sie die absolute Wahrheit wissen wollen: Sie war ja nicht vorgelesen, die Sieglinde hatte im letzten Moment abgesagt. Aber, ich glaube, Sieglinde als Grenzfall kann man so oder so besetzen.

Diese Besetzung war also ein gewisser Kompromiß aus den aktuellen Gegebenheiten.

Nein, eigentlich nicht, weil ich glaube, die Sieglinde kann man auch so besetzen. Das seh' ich nicht als Kompromiß.

Also da weichen Sie ganz bewußt von der Aufführungstradition ab – vielleicht um Werktreue zu erzielen?

Ich denke überhaupt nicht in diesen Kategorien. Ich denke, ich habe sehr viel von Furtwängler gelernt, aber nicht von einer Tradition. Wenn man sagt, man habe viel von Furtwängler gelernt, muß man genau erklären können, was. Und ich glaube, ich kann das. Deswegen sehe ich das nicht als eine Frage der Tradition. Ich habe versucht, von allen Seiten das zu lernen, was ich lernen konnte. Ich mache nichts in einer bestimmten Art, weil die Tradition es vorschreibt. Ich denke nicht, ich bin konventionell. Würden Sie mich fragen „Denken Sie, Sie sind ein konventioneller Musiker?“, würde ich nicht wissen, wie diese Frage zu beantworten wäre. So etwas berührt überhaupt nicht meine Gedanken.

Das zu beurteilen, wäre die Aufgabe der Musikkritik, nicht wahr?

Ja, aber ich bin ja kein Kritiker. Verstehen Sie, was ich sagen will? In anderen Worten: Ich habe von Furt-



Foto: S. Bayat/Teidec

wängler zum Beispiel viel über die Art und Weise, wie man Übergänge macht, gelernt. Ich hab' von Furtwängler gelernt, wie Musik entsteht, wie sie sich aus ihren eigenen Kräften heraus entwickelt. Deswegen gibt es auch nicht nur die Möglichkeit, sondern manchmal sogar die Notwendigkeit, ein Tempo entstehen zu lassen. Ein Beispiel wäre der Anfang der „Jupiter-Sinfonie“. Er steht, er entsteht nicht. Aber das Allegro der „Leonoren-Ouvertüre“ muß entstehen. Das heißt, man muß sich auch Gedanken machen, wie es entsteht. Und dazu gehört auch eine gewisse Flexibilität des Tempos. Und deswegen ist es keine Freiheit, kein Verstoß gegen Werktreue. Ich glaube, ich kann ausdrücken, was ich gelernt habe. Ob

ich die Sachen dann richtig oder falsch mache, steht auf einem anderen Blatt.

Sie machen seit 40 Jahren Schallplattenaufnahmen. Zwangsläufig sind viele davon nicht mehr erhältlich. Was ist das für ein Gefühl für einen Künstler, wenn Aufnahmen, die ihm viel bedeuten, aus marktpolitischen und damit unkünstlerischen Gründen gestrichen sind?

Wissen Sie, ich habe immer eine zwiespältige Beziehung zu Platten gehabt. Philosophisch finde ich Platten sowieso falsch. Philosophisch bin ich mit Celibidache der Meinung, daß man sie eigentlich nicht machen sollte, daß Musik nicht da ist, um konserviert zu werden. Ich habe dennoch Platten gemacht, weil man viele Stücke nicht so häufig im Konzert hören kann. Auch weil sie für mich von einer historischen Bedeutung waren, zum Beispiel mit Klemperer und Barbirolli. Und, als ich anfang, war damals schon der Wurm im Musikleben drin:

die Schallplatte – und man mußte mitziehen. Und ich muß zugeben, daß bis heute mein Gewissen nicht hundertprozentig sauber ist. Ich sehe ein, daß ich nicht konsequent bin und muß das, wenn Sie so wollen, als eine Schwäche von mir zugeben. Was Celibidache sagt, ist auf der einen Seite, philosophisch gesprochen, absolut richtig. Andererseits: Stellen Sie sich vor, wir hätten keine Platten von Edwin Fischer, keine Platten von Schnabel, von Furtwängler usw.! Unser Musikerleben wäre ärmer. Aber ich habe keine Beziehung zur Schallplatte in dem Sinne, daß sie als Dokument meines Spiels wichtig wäre... daß ich zu Millionen damit spreche – überhaupt nicht. Ich habe nie in meinem Leben einen Klavierabend von Rubinstein verpaßt, wenn ich gehen konnte, aber es wäre mir zu seinen Lebzeiten nie in den Kopf gekommen, eine Platte von ihm zu kaufen. Ich bin kein Plattenhörer, und ich finde die ganze Schallplattenästhetik falsch. Schon die Terminologie spricht für sich. Man spricht von „plattenreif“. Das ist eigentlich die höchste Beleidigung eines Künstlers. Vergleichen Sie es nur mit Gemüse: Was essen Sie lieber – frisches oder Dosengemüse? So einfach ist das für mich. Ich bin nie irgendwie emotionell mit einer Schallplatte involviert, wenn sie fertig ist. Ich höre

sie wirklich nicht, es interessiert mich nicht. Zum Beispiel nehmen wir jetzt Bruckners Sechste mit den Berliner Philharmonikern auf. Ich werde natürlich abhören, ob alles in Ordnung ist, aber ich denke nicht daran, an einem freien Abend zuhause meine eigene Aufnahme der Sechsten zu hören. Also: ich habe keine emotionale Beziehung dazu.

Sie sagten, daß Sie viel von Furtwängler gelernt hätten. Wie haben Sie dies gelernt?

Von Platten! Und vom Lesen all dessen, was er über Musik geschrieben hat, aber meistens von Platten.

Also die Bedeutung der Platte ist auch für Sie enorm gewesen.

Ja, gewesen. Aber ich sehe mich nicht in so einer Position. Die Platten von Furtwängler waren übrigens zum größten Teil nicht als Platten gedacht, es waren ja Mitschnitte.

Sie nehmen jetzt meistens Mitschnitte auf. Steckt da Ihr Wunsch dahinter...

Ja.

... und ist es der Wunsch, möglichst wenig mit der Plattenproduktion zu tun zu haben? Oder meinen Sie, ein besseres akustisches Resultat zu erzielen, wenn ein Konzertabend mitgeschnitten wird?

Beides. Natürlich erleichtert es mein Leben, wenn ich nicht mit zusätzlichen technischen Überlegungen arbeiten muß. Aber ich glaube auch, daß, wenn ein Stück richtig probiert ist, es im Konzert nicht nur einen Fluß, sondern auch eine Lebendigkeit hat, die nicht immer – manchmal ja, aber nicht immer – im Studio zu erreichen sind. Ich habe das bei den Wagner-Opern gesehen. Wir haben „Parsifal“ im Studio aufgenommen und den „Ring“ live. Wenn ich noch einmal in meinem Leben diese Opern aufnehmen sollte, könnte es sein, daß ich als Gegenpol den „Parsifal“ live und den „Ring“ im Studio aufnehme. Aber generell gesagt, ziehe ich Live-Aufnahmen vor.

Glauben Sie nicht, daß dadurch, daß heutzutage so viele Mitschnitte produziert werden, das Spontane des Konzertabends – ganz prinzipiell

gesprochen – immer mehr reduziert wird?

Das Spontane des Konzerts wird immer mehr reduziert durch die ganze Einstellung des Konzertlebens heute. Das hat nichts mit der Platte zu tun. Ich glaube, es hängt davon ab, was man heute erwartet. Man sagt, wir machen eine Live-Aufnahme und dann eine Korrektursitzung. Was heißt dabei „Korrektursitzung“? Man denkt nur an das, was organisatorisch nicht klappt. Das heißt, etwas ist nicht zusammen oder unsauber. Man kann also eine absolut perfekte Zusammenstellung von Tönen haben, bei der kein Ton Musik ist, alles nur eine Samm-



Foto: Rauch/Bayerischer Festspiele

lung von Tönen sein kann. Und man kann ein hervorragendes musikalisches Erlebnis haben, wo es Teile gibt, die nicht ganz genau passen – organisatorisch gesprochen! Es ist ja nicht mehr als das. Und man tendiert, auch im Konzert, mehr und mehr auf Risikominimierung. Nicht, weil man heute weniger Mut hat als vor dreißig oder vierzig Jahren, sondern weil die Vorstellung, warum und wie Musik existiert, heute nur von ganz wenigen praktiziert wird. Man will stattdessen Musik wie eine Photographie machen, ganz genau – ohne Überraschungen, alles zusammen, alles hörbar. Und das hat mit Musik nichts zu tun.

Und Sie versuchen, dem entgegenzuwirken.

Ja, weil für mich kein Stück fest existiert. Nehmen wir den „Wozzeck“. Er existierte zunächst nur im Kopf von Alban Berg als eine immaterielle Konzeption. Dann kam die nächste Stufe, wo Berg sie als approximative Aufzeichnung auf das Notenpapier übertragen hat. Und dann versuchen

wir das Ganze in die Welt hineinzu-bringen. „Wozzeck“ existiert im Moment nicht. „Wozzeck“ existiert in vierzig Minuten, wenn die Vorstellung beginnt, oder in New York oder wo immer es gespielt wird. Wenn das Stück beginnt, muß es so organisch sich entwickeln, daß jeder Ton nicht anders erklingen kann, als er ist. Das ist jedes Mal anders. Wir sind doch nicht in der Lage – Gott sei Dank –, heute genauso zu spielen wie vorgestern! Wie wollen Sie das als Konserve machen?

Sind Sie Ihrer Meinung nach im richtigen Moment nach Berlin gekommen, in eine Stadt, die sich erst zu einer Metropole entwickeln muß?

Ich habe das Gefühl, ich kann im ehemaligen Osten sehr gut arbeiten. Ich habe hier erlebt, wie Menschen mit einer Hauptemotion, der Angst, jahrzehntelang gelebt haben und wie Sie sich davon lösen konnten. Mit welcher Freude sie nicht nur arbeiten, sondern wirklich leben. Da kann man nur dankbar sein, so etwas erlebt zu haben; Wie viele andere Orte gibt es, wo man so etwas erleben kann?

Aber die Sorge um den Arbeitsplatz ist neu hinzugekommen.

Das ist etwas anderes, das ist natürlich das Negative. Aber als ich vor zwei Jahren vor dem Orchester stand, gab es eine Furcht, eine Angst... immer hochprofessionell, da ist nichts zu sagen. Aber mit welcher Offenheit das Orchester jetzt agiert... Diese zwei Jahre bisher waren für mich ein ganz großes menschliches Erlebnis.

Sind Sie als Chef der Linden-Oper Ihrem Ziel nähergekommen?

Ich habe nie daran gezweifelt, daß wir bestimmte Dinge machen werden. Ich hab' ehrlich gesagt, nicht geglaubt, daß es so schnell gehen kann, daß wir eine Inszenierung wie den „Wozzeck“ in so kurzer Zeit auf diesem Niveau machen können.

Nun ist der „Wozzeck“ die Wiederaufnahme einer Pariser Inszenierung.

Was heißt Wiederaufnahme? Das Orchester spielt doch eine Hauptrolle. Ich bin überglücklich mit dem Orchester. Es ist von einer enormen Motiva-

tion und Arbeitswilligkeit.

Was mich am „Wozzeck“ besonders faszinierte, war die Kongruenz zwischen Musik und Inszenierung. Beispielsweise der Beginn, wie Sie Musik und Handlung aus der unmittelbaren Situation vor einer Aufführung sich herausentwickeln lassen, ohne Vorhang, ohne Zäsur, und erst langsam nach Anfang der Szene den Zuschauerraum verdunkeln. Die Partitur kennt ja auch keinen richtigen Anfang, keine „Ouvertüre“, sie setzt einfach ein. Ebenso faszinierte, wie Patrice Chéreau die Groteske, die ja genauso in der Musik steckt, herausgearbeitet hat.

Also das ist einer von diesen Opernabenden, bei denen man entweder das Ganze macht oder gar nichts. Es ist so miteinander erarbeitet.

Die meisten Regisseure sehen nur den armen, geschundenen Menschen, der in eine Notsituation hineingerät.

Wissen Sie, wir haben die Proben so begonnen: Ich habe zuerst eine Szene nur musikalisch erarbeitet, und Chéreau war mit dabei. Dann haben wir diese Szene nur szenisch gemacht, ohne Musik, ohne Klavier, nur gesprochen. Und ich war dabei. Was er in meinen Proben gemacht hat, habe ich in seinen gemacht. Und wir haben uns dabei gegenseitig auf Sachen aufmerksam gemacht, die entweder szenisch oder musikalisch nicht zu verwirklichen sind. Und so haben wir das Stück zweimal vorbereitet, einmal musikalisch, einmal szenisch.

Was reizt Sie an der Oper als Kunstform?

Wenn alles klappt wie bei „Wozzeck“: daß Ohr und Auge absolut zusammengehen. Man muß in der Oper versuchen, mit den Augen zu hören und mit den Ohren zu sehen. Wenn das passiert, ist es eine einmalige Sache.

Was ist für Sie wichtiger: das Wort oder die Musik?

Wenn man die Frage stellen kann, ist es schon falsch. Man spricht über Deutlichkeit der Sprache. Es gibt doch eine Stufe davor, die meiner Meinung

nach noch viel wichtiger ist. Das ist das Zusammenstellen vom Ton und vom Klang der Silbe. Und das ist ein Reichtum, mit dem man sich in den Proben beschäftigen muß. Musik ist ja nicht so exakt notiert, wie man gemeinhin denkt. Aber mit Text ist es noch komplizierter mit der Verteilung der Konsonanten und Vokale. Wenn jeder Ton vom Klanglichen und von der Sprache her erdacht ist, dann stimmt das Wort auch.

Aber das ist natürlich noch keine Antwort darauf, ob Sie mehr auf die Wortverständlichkeit oder auf die musikalische Linie achten.

Das kann man nicht trennen. Das ist wie Musikalität und Technik, Finger-



Foto: Kövesdi

Kupfer?

Das Handwerkliche. Er kommt zu einer Probe so vorbereitet wie wenige Regisseure. Er weiß ganz genau, was er will und wie man das erreicht. Das klingt sehr einfach, ist es aber nicht. Darüber hinaus versteht er die Musikalität des Textes. Weder versucht er als Musiker zu inszenieren noch als Schauspielregisseur den Text zu musizieren, seine Inszenierungen sind nie eine Choreographie der Musik, und ich glaube, jeder Sänger, der mit Kupfer zusammengearbeitet hat, hat etwas für sein ganzes Leben gelernt – sofern er nicht mechanisch wie ein Roboter seinen Part einstudiert –, wie man auf der Bühne geht, warum man bestimmte Gesten nicht machen darf und andere unbedingt machen sollte. Ich meine nicht, daß man mit seiner Ästhetik immer einverstanden sein soll oder muß – überhaupt nicht. Aber jeder Sänger, der mit Kupfer gearbeitet hat, hat etwas Wichtiges gelernt.

... Was an Heiner Müller?

Vielleicht kann er sich als großer Dichter erlauben, Sachen unartikuliert zu lassen, ohne daß es eine Verarmung ist. Es waren Momente im „Tristan“, wo man dachte, mein Gott, daß muß er jetzt artikulieren, und er tat es nicht. Nicht, weil er nicht konnte, sondern weil er nicht wollte. Heiner Müller ist für mich ein wunderbares Beispiel für Ausdruck ohne Artikulation der Gedanken...

Was an Patrice Chéreau?

You will get me into trouble.

Chéreau... Es fängt damit an, wie er die Leute auf die Bühne stellt. Das ist für mich so lebendig, das hat schon einen eigenen Rhythmus. Es lebt gleich. Es hat immer eine große Lebendigkeit, es ist immer natürlich, nie künstlich, und trotzdem ist es Theater. Und Chéreau hat die ungeheure Fähigkeit, Musik zu hören und zu verstehen. Und er hat, was Furtwängler beschrieben hat, die Fähigkeit, fernzuhören. Das heißt, wenn man den ersten Ton spielt, muß man in der Lage sein, sich den Höhepunkt und den ganzen Weg dahin vorzustellen. Er kann fernhören und fernsehen wie wenige Leute. Und das ist vielleicht das Genialste an ihm.

fertigkeit und Ausdruck. In dem Moment, wo Sie es trennen können, ist es nicht in Ordnung.

Wenn jetzt der Hörer beides trennt, meinen Sie, irgendetwas stimmt nicht?

Genau, absolut, natürlich. Ich würde nie eine musikalische Entscheidung treffen, nur weil das Wort etwas sagt. Es muß ein Weg gefunden werden, wo beides stimmt.

Eine letzte Frage: Sie arbeiten mit so unterschiedlichen Regisseuren wie Harry Kupfer, Heiner Müller und Patrice Chéreau zusammen. Was schätzen Sie besonders an Harry