

„Es gibt keinen Originalklang“

NIKOLAUS HARNONCOURT
IM GESPRÄCH MIT THOMAS VOIGT

Kaum einen Dirigenten unserer Zeit hat man so oft und so leichtfertig abgestempelt: Harnoncourt, der Asket, der Originalklang-Ideologe, der Bekämpfer alles Traditionellen – Imagebilder, die immer wieder repetiert werden, obwohl sie sich längst als Vorurteile erwiesen haben. Das heftige Pro und Contra, das seine Konzerte und Schallplatten ausgelöst haben, ist nicht zuletzt Ausdruck typischer Pauschal-Rezeption: Man lehnt seine Arbeit ab, oder man bejubelt sie. Auf differenzierte Aussagen trifft man nur selten – es sei denn, man läßt Harnoncourt selbst zu Wort kommen.

FF: Als Sie vor 35 Jahren begannen, mit dem *Concentus Musicus* regelmäßig Konzerte auf alten Instrumenten zu veranstalten, leisteten Sie Pionierarbeit auf einem Gebiet, das damals absolutes Neuland war. Heute gelten Sie als „Vater des Originalklangs“ – wobei ich mich frage, ob Sie sich mit dem, was Ihre „Kinder“ heute machen, eigentlich identifizieren können.

Harnoncourt: Sicher werden Sie einige Musiker finden, die auf dem aufbauen, was wir und andere in meiner Zeit gemacht haben, und die sich viele erste Schritte, die wir machen mußten, heute ersparen können. Wenn diese Musiker aber dann zu ganz anderen Resultaten kommen, finde ich das gut und richtig. Man kann nicht erwarten, daß die Kinder die Ideen, die man gehabt hat, fortsetzen. Das ist illusionär. Man muß akzeptieren, daß sie eigenständige Personen sind. Außerdem kann es sein, daß ich durch sie auf neue Ideen komme. Natürlich habe ich auch manchmal Vaterschaftsprobleme – in Einzelfällen.

Könnten Sie konkret...

Das kann ich nicht konkret sagen, indem ich Namen nenne.

Ich meine nicht Namen, sondern musikalische Auffassungen.

Es ist so: Für mich war die Originalität des Originalklangs nie ein Thema. Das war für mich unwesentlich. Ich habe halt immer wieder die praktische Erfahrung gemacht, daß bestimmte Musik mit Originalinstrumenten besser dargestellt werden kann. Dieser Weg – von der Musik zum bestgeeigneten Instrument – erscheint mir sinnvoll. Aber zu sagen: Wir spielen es genauso, wie es vor dreihundert Jahren gespielt wurde – das ist mir fremd. Es ist für mich überhaupt kein Problem, auf Originalinstrumente zu verzichten, wenn ich das aus irgendeinem Grund besser finde. Zu versuchen, eine Aufführung der ursprünglichen Zeit heute zu

wiederholen, hat weder einen Sinn, noch ist es möglich. Denn ein Musiker der heutigen Zeit wird auch auf Originalinstrumenten einen Klang der heutigen Zeit produzieren. In diesem Sinne gibt es gar keinen Originalklang. Aber ich kann bestimmte Dinge, die in der Partitur stehen, mit Originalinstrumenten viel leichter realisieren – zum Beispiel das Zurückfedern im Klang, die Kontrolle des Vibratos, die Bogenführung. Um auf die Frage zurückzukommen: Dort, wo die rein technische Ausführung schon genügt, finde ich keinen Zugang zu meinen Nachfolgern. Für mich ist das Wesentliche, was die Musik im emotionalen Bereich bedeutet. Und um das umzusetzen, ist mir jedes Mittel recht, jedes Instrument. Natürlich, Intonations-sauberkeit und Präzision sind wichtige Aspekte – aber das ist für mich überhaupt kein Ziel. Das ist etwas auf dem Weg zum Ziel. Und wirklich groß wird Musik erst jenseits dieses Ziels – wenn die Fragen der Perfektion nicht mehr wesentlich sind. Interpretationen, bei denen man spürt, daß die Perfektion das Ziel ist, strahlen für mich Kälte aus. Diese Kälte ist etwas, was ich hasse. Das ist für mich das Ärgste.

Welche Bedeutung haben Begriffe wie Authentizität und Werktreue für Ihre Interpretationen?

„Authentizität“ lehne ich als Begriff völlig ab. „Authentisch“ ist eine Mozart-Sinfonie, wenn Mozart selbst dirigiert. „Werktreue“ ist kein so schlechter Begriff. Werktreue hat nichts zu tun mit Buchstabentreue. Werktreue heißt: Ich fühle mich dem Komponisten verpflichtet, und zwar in dem Maße, wie ich sein Werk verstehe. Es kann sogar so sein, daß die Werktreue und die Buchstabentreue einander widersprechen: Angenommen, ich habe ein Verständnis von der Werk-Idee und finde in der Partitur etwas, was dieser Idee nicht zu dienen scheint, dann mache ich's anders. Die sklavische Ausführung dessen, was da steht, hat für mich mit Musizieren nichts zu tun. Das ist

Verrichtung von Volksschul-Aufgaben.

Wie entwickelt man das Verständnis für eine Werkidee? In erster Linie durch Quellenstudium?

Quellenstudium allein reicht nicht. Es ist eine Mischung aus Intuition und Wissen, die sich sehr schwer in Worte fassen läßt. Ich kann die technischen Anweisungen, die mir eine Partitur gibt, durch Forschung und Wissen dingfest machen und erklären. Wo aber die Magie, das Geheimnis, das Hintergründige der Musik anfängt, kann man nicht sagen. Das liegt in der Natur der Sache, daß man das nicht kann. Man kann die Musiker nur dazu bringen, ihre Phantasie zu mobilisieren. Zum Beispiel: Eine Phrase von zehn Sechzehntel-Noten soll nach meiner Auffassung nur sehr selten in einem Tempo gespielt werden. Wenn das als gleichmäßig abschnurrende Perlenkette gespielt wird, hat das für meine Begriffe nichts mit Musik zu tun. Aber es wäre Unsinn, wenn ich jetzt sagen würde: Bitte, diese Sechzehntel etwas schneller, diese etwas langsamer. Das wäre Über-Information, die nur Verwirrung schafft – so als würde man an einer Ampel ein riesiges Gewirr von Verkehrsschildern aufstellen. Ich würde in diesem Fall die Phrase vorsingen und den Musikern sagen, sie sollen vergessen, daß das Sechzehntel sind und mit ihrer Phantasie arbeiten. Und Sie werden erstaunt sein, wie kollektiv die Phantasie dann arbeitet. Die Frage, ob die Phrase dann immer noch präzise wird, ist ganz nebensächlich.

Mit Ihrem Namen verbindet man die Schlagworte „Bruch mit den alten Hörgewohnheiten“, „Gegen den Strich“ etc. War diese „Anti-Haltung“ anfangs so etwas wie ein Programm – etwa analog zu Brechts „Glottz nicht so romantisch!“?

Die meisten Attribute, die meinen Arbeiten beigegeben wurden, stammen nicht von mir, sondern sind Reaktionen der Zuhörer. Ich habe natürlich die Erfahrung mit der

Tradition. Alles, was traditionell gemacht wird, höre ich seit etwa fünfzig Jahren mit Aufmerksamkeit. Die Traditionen, von denen immer gesprochen wird, sind ja gar nicht so alt. Die Glattbügel-Tradition zum Beispiel ist während der Nachkriegszeit entstanden.

Meinen Sie, daß z. B. der Wiener Mozart-Stil eine absolut zeitbedingte Ästhetik war? Daß man versucht hat, nach der Katastrophe alles zu harmonisieren?

Ich glaube ja. Man hat es nicht bewußt getan, es lag einfach in der Luft. Ich weiß nicht, vielleicht hätte ich es auch so machen müssen, wenn ich damals schon dirigiert hätte. In diesen Jahren hat Musik bestimmt eine ganz andere Funktion gehabt als heute. Ich bin relativ kurz nach dem Krieg ins Orchester gekommen und habe schon sehr bald einen inneren Konflikt gehabt wegen dieser Harmonisierung. Ich hatte den Eindruck, es wird nicht alles gespielt, was in den Stücken drinnen ist, sondern es werden abgemilderte Fassungen gespielt, um den Zuhörer zu beruhigen. Wobei das Lyrische genauso geglättet wurde wie das Dramatische – in Richtung auf Unverbindlichkeit. Ich fand das Lyrische zu wenig lyrisch, zu wenig sprechend, zu wenig rührend. Ich meine nicht die Sänger – das waren ganz große Persönlichkeiten –, sondern das Orchesterspiel. Das war, verschärft ausgedrückt, oft nicht mehr als ein feinsinniges Herunterspielen.

Also war und ist es Ihr Bestreben, diesem „Glattbügeln“ etwas entgegenzusetzen?

Ich halte folgendes für ganz wesentlich: Musik ist so konstruiert, daß sie überrascht. Die klassischen Werke sind so komponiert, den Hörer in eine

bestimmte Richtung zu lenken, um ihn dann im letzten Moment wegzureißen, zu überraschen. Ich kann sie unmöglich – welches Werk auch immer – routiniert ablaufen lassen. Das geht gegen mein musikalisches Credo. Das heißt: ich mache nur Premieren. Auch wenn ich auf einer Tournee ein Werk achtmal hintereinander spiele, ist es bei der achten Aufführung noch wie eine Erstaufführung. Da kann es sein, daß Traditionen, die man liebgewonnen hat, überschritten werden.

Stehen Sie nicht manchmal unter dem Druck, daß man bei Ihnen geradezu selbstverständlich voraussetzt, daß Sie ein Werk vollkommen anders machen als die anderen?

Während der Arbeit fühle ich mich überhaupt nicht unter diesem Druck. Ich kann mir nicht vorstellen, daß wir an ein Stück herangehen mit der Absicht: Jetzt müssen wir etwas ganz gegen den Strich machen. Ich versuche, die Idee des Werkes zu realisieren. Aber diese Haltung: „Wenn Harnoncourt dirigiert, erwarten wir einen Schock, eine Provokation“, die ist mir sehr unangenehm.

Wo mich der „Bruch mit der Tradition“ gestört hat, war bei Ihrer „Fledermaus“-Aufnahme. Da wollte ich Amüsement haben und habe es nicht bekommen... Es war mir zu kantig, zu wenig elegant.

Es ist für mich interessant, daß der Hörer sehr schnell die



Fotos: Richmond/Teleduc, Timpe



Foto: Timppe

Ich habe das Gefühl, daß die Musik – vielleicht sogar die Kunst überhaupt – von der Gesellschaft in der größten Weise mißbraucht wird. Sie wird dazu benützt, die Arbeitsfähigkeit der Menschen schnell wiederherzustellen, die Gedanken zu harmonisieren.

Stellen hört, wo es kantiger ist als gewohnt. Aber es fällt ihm kaum auf, was weniger kantiger ist als gewohnt – das gibt's nämlich auch sehr oft. Und ich habe viel mehr Arbeit mit diesen lyrischen Teilen. Das Irreale, das Nebulöse, das Zauberhafte, das im ursprünglichen Sinne Romantische ist für mich am schwersten darzustellen. Was die „Fledermaus“ betrifft: Man tut dem Strauß sehr Unrecht, so wie man ihn in den letzten 40 Jahren gespielt hat. Kaum ein Komponist ist von den Interpreten derart von seiner eigenen Tradition weggeführt worden. Nehmen Sie all diese Dinge, die Robert Stolz aus seiner Emigration mitgebracht hat und die bis heute sehr beliebt sind. Nicht, daß das alles schlechter Geschmack gewesen wäre – aber es hat sich von Strauß entfernt. Ich habe das Gefühl, ich bin näher an Strauß, wenn ich das nicht mache. Ich sehe die Musik viel sinfonischer als sie von den meisten Leuten angesehen wird. Für mich ist Strauß der direkte Vater von Alban Berg. Von der „Fledermaus“ führt ein direkter Weg zur „Lulu“.

Vielleicht werden Sie diesen Weg als Dirigent gehen...

Ich kann mir sehr gut vorstel-

len, Alban Berg zu dirigieren – das liegt für mich auf derselben Schiene wie Beethoven/Weber – und Mendelssohn, der meiner Meinung nach der am meisten unterschätzte Komponist des 19. Jahrhunderts ist. Man hat es ihm nicht verziehen, daß er aus einem wohlhabenden Elternhaus kam. Wenn er länger gelebt hätte, würde das ganze musikalische 19. Jahrhundert anders ausschauen. Dann würde unsere Bewertung von Brahms und Wagner anders sein. Genauso, wie die „Eroica“ anders geworden wäre, wenn Mozart noch gelebt hätte. Mendelssohns „Schöne Melusine“ ist für mich die sinfonische Dichtung schlechthin, die alles beinhaltet, was im Bereich Tschaikowsky, Liszt und Richard Strauss geschrieben wurde.

Haben Sie Pläne mit Weber? Oder mit Wagner?

Wagner gehört zu der Musik, für die ich keine Antenne habe. Ähnliches gilt für Lully und Gluck – das geht durch alle Zeiten. Ich kann mir auch nicht vorstellen, daß ich Richard Strauss dirigiere, obwohl ich Strauss für das vielleicht größte musikalische Genie nach Mozart halte. Zu Weber: Ich werde hier in Zürich 1993 den „Freischütz“ dirigieren, und ich bin schon intensiv bei der Vorbereitung. Der „Freischütz“ gilt ja als typisch deutsch und typisch romantisch. Dabei enthält das Werk auch viel Parodie – das ist ein sehr ambivalenter Ausdruck von Romantik.

Gibt es noch die Möglichkeit im heutigen Opernbetrieb, daß Sie so arbeiten können, wie Sie möchten?

Ganz selten. Wirklich gut arbeiten für die Oper kann man dort, wo normalerweise nicht Oper stattfindet. Zum Beispiel in Amsterdam. Da habe ich kein Opernorchester, sondern das Concertgebouw Orchester. Die sind wahnsinnig interessiert, Oper zu spielen, und sie spielen Oper nur einmal im Jahr. Es wird eine Aufführungsserie gemacht mit einer Besetzung im Orchester – da wechselt niemand – und mit einer Sängerbesetzung. Das sind optimale Bedingungen. Da kann man wirklich ordentlich proben. Im Idealfall ist sich jeder Musiker im Moment genau bewußt, was für eine Rolle sein Beitrag spielt. Er macht nie ein Rubato, weil es nun mal in den Noten steht, sondern weil er weiß, welchen Sinn dieses Rubato hat. Mit einer solchen Motivation kann man phantastisch Oper machen. Im Routinebetrieb sind sehr viele Abstriche zu machen. Spätestens wenn die Musiker abwechseln müssen und die Solisten ausgewechselt werden, bleibt die Motivation auf der Strecke. Die wochenlange Arbeit, mit der vorher dieser Mikrokosmos einer Interpretation geschaffen wurde, kann nicht später mit ein paar Stellproben für die neuen Solisten geleistet werden. Das ist einfach nicht dasselbe. Insofern ist eine Produktion im zweiten, dritten Durchgang nicht mehr vertretbar. Und

wenn dann ein neuer Dirigent kommt, hat er ja keine Chance, das Stück so zu machen, wie er es sich vorstellt. So werden mehr oder weniger Fahrdienstleiter engagiert, die dafür sorgen, daß es keine Schmisze gibt. Wie soll auf diese Art und Weise eine Interpretation entstehen, eine Auseinandersetzung mit dem Werk?

Was stört Sie am meisten am heutigen Musik-Business?

Die Sinnentleerung. Ich habe das Gefühl, daß die Musik – vielleicht sogar die Kunst überhaupt – von der Gesellschaft in der größten Weise mißbraucht wird. Sie wird dazu benützt, die Arbeitsfähigkeit der Menschen schnell wiederherzustellen, die Gedanken zu harmonisieren. Nehmen wir z. B. die g-Moll-Sinfonie von Mozart. Das ist ein Stück, das die ersten Hörer bis ins Innerste aufgewühlt hat. Da ist keiner beruhigt und zufriedengestellt nach Hause gegangen. Der aufwühlende Charakter dieses Werkes wurde damals so stark erkannt, daß man gefragt hat, ob es einem Künstler überhaupt erlaubt sein kann, so etwas zu schreiben. Aber wenn das Stück heute gespielt wird, schwelgt jeder in Glück; vielleicht wird ein vom Tagesstreß Erschöpfter dieses Werk zum 50. Mal einschlüpfen und wird nachher beschwingt nach Hause gehen, gut schlafen und am nächsten Tag mit der notwendigen Frische seinen Tagesdienst verrichten.

Musik als Opium fürs Volk?

Ja. Man darf nie vergessen, daß die Wirkung der Musik sehr groß ist. Daß auch die autoritären Regimes der letzten 200 Jahre das gewußt und bewußt eingesetzt haben. Seit der Französischen Revolution weiß man, was man mit der Musik politisch alles anstellen kann, welches agitatorische Potential in ihr steckt. Und das ist etwas, was mich erschreckt. Schon deshalb würde ich die g-Moll-Sinfonie nie zum Einlullen spielen...

Eine Platte mit dem Titel „Musik zum Träumen mit Ni-

kolaus Harnoncourt“ ist schlecht denkbar.

Das kann nur bittere Ironie sein!

Gibt es einen Punkt, wo man als Interpret an eine Grenze kommt und das, was man empfindet, nicht musikalisch mitteilen kann?

Man kann es nie mitteilen. An diese Grenze stößt man dauernd. Klang ist halt doch auch Materie. Die Imagination eines Werkes real wiederzugeben ist unmöglich. Das Nicht-mehr-Mittelbare, das Nicht-mehr-Spielbare ist das, was der Hörer empfinden sollte. Der Hörer muß das im Kopf fortsetzen, was der Musiker riskiert. Deswegen meine ich ja auch, daß die musikalische Schönheit, die für mich fast identisch ist mit musikalischer Wahrheit, sich abspielt im Grenzbereich zur Katastrophe. Jede einzelne Aktion in Richtung Sicherheit geht auf Kosten der Schönheit und Wahrheit. Daß das Spiel sicherer und zugleich schöner wird, gibt's nicht. Das habe ich nie erlebt. Natürlich, der Hornist will nicht kiekeken, der Geiger will bei einem schwierigen Lagenwechsel nicht auf einem falschen Ton landen. Doch wenn der Musiker viel riskiert und es trotzdem nicht daneben geht, dann sind wir schon ein kleines Stückchen weiter in Richtung des Ziels. Das Streben nach Sicherheit ist vielleicht auch Resultat der Gepflogenheiten in amerikanischen Orchestern. Es war eine Zeit, in der es sehr viele gute Musiker gab und in der man sehr streng mit den Musikern war: Wenn ein Bläser dreimal kiekekte, konnte es passieren, daß er entlassen wurde. Aber ich finde: Wenn ein Bläser deshalb kiekekt, weil er viel riskiert und dauernd in diesem Grenzbereich spielt, dann sollte man ihn nicht entlassen, sondern in Gold packen.

Wer Musik hört, ist nur zu faul zum Singen.

Aber vielleicht

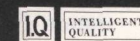
haben Sie ja mehr Geschmack als Talent?

Dann gönnen Sie Begabteren eine möglichst natürliche Wiedergabe.

Für die Höhen und Tiefen im Leben.

Boxen von I.Q.

Wenn Sie mehr über Boxen wissen wollen, fordern Sie doch unsere Prospekte an. Sie!



Siegsfeldstraße 8

4300 Essen 1