

Seit zwei Jahrzehnten mischt er in der Alten-Musik-Szene mit, als stilbildender Außenseiter. Reinhard Goebel hat mit seinem Ensemble Musica Antiqua Köln immer Unmittelbarkeit und Engagement bewiesen. Gefälligkeit ist ihm verhaßt. Wer seine Arbeit verfolgt hat, dem ist nicht verborgen geblieben, daß sich auch Goebel verändert hat. Anlaß genug zu einem Gespräch mit dem Musiker.

Fono Forum: Sie sind seit über 20 Jahren in der Alten Musik-Szene aktiv. Was hat sich in diesen Jahren geändert?

Reinhard Goebel: Das Angebot ist weitaus reicher geworden. Es gibt Repertoirebereiche, bei denen ich vor zehn Jahren gesagt hätte, um Gottes Willen, das kann man überhaupt nicht spielen! wie beispielsweise die Kompositionen von Heinrichen. Es ist normaler, gewöhnlicher geworden; es ist natürlich eine Vergrößerung und sicherlich auch eine Verflachung eingetreten. Es sind viele Musiker dazugekommen, die man nicht unbedingt als Gesinnungstäter bezeichnen kann. Im Grunde genommen ist eingetreten, was man vor zwanzig Jahren vorausgesagt hat: Der herkömmliche Sinfonieorchester-Musiker glaubt inzwischen, mit ein, zwei Stunden bei Reinhard Goebel als Fachmann zu gelten.

Wo sehen Sie Ihre Position innerhalb dieser Vergrößerung und Verflachung?

Die hat sich sicherlich mehrfach gewandelt im Laufe der Zeit. Ich war anfangs provokativer. Dann, in einer mittleren Phase, als wir auch das Standardrepertoire spielten, war die Musica Antiqua sicherlich auch ein Marktfüller, und heute sehe ich meine Aufgabe einerseits in der Ausbildung junger Leute und andererseits in der praktischen Arbeit mit dem Ensemble als Vorreiter in der Erkundung neuen Repertoires. Für mich ist es ganz wichtig, immer das Neuartige, das Ungewohnte und das Unerwartete zu machen, sowohl um meine Interpretationskräfte daran zu schulen, als auch um darauf hinzuweisen, daß ich meine Aufgabe nicht nur im Spielen schöner Programme mit Bach-Kantaten und Händel-Concerti grossi sehe, sondern auch versuche, den Wert eines Bach zu relativieren, seinen historischen Standort darzustellen.

Alte Musik als ästhetische Gegenwart

Reinhard Goebel im Gespräch mit Martin Elste



Also: Provokation ist nicht mehr gefragt, sondern Sie verstehen sich als musikalischer Aufklärer?

Ja. Sicherlich wirkt das bisweilen provokant in der geballten Ladung, in der es dann auf den Zuhörer trifft oder vielleicht auch auf den neidvoll dreinblickenden Kollegen, der sich sagt, „Mein Gott, wieso bin ich denn nicht darauf gekommen?“ Ich glaube schon, daß Musica Antiqua mit Ausnahme weniger Jahre immer eine Art Vorreiterrolle gehabt hat. Also: ohne Innovation keine Imitation. Ich nehme aber diese Herausforderung gerne an. Natürlich tue ich meiner Firma damit auch Gutes, die ja Musica Antiqua in gewisser Weise jahrelang als Feigenblatt gegenüber den anderen Kollegen benutzt hat, die mehr das herkömmliche Repertoire gepflegt haben.

Musica Antiqua Köln und Reinhard Goebel, ist das eine unlösbare Verbindung?

Ja, Gott sei Dank! Wir fingen ja eigentlich anders an, als ein demokratisches oder pseudo-demokratisches Grüppchen, in dem ich der Jüngste war. Inzwischen bin ich der Älteste. Herr Dr. Holschneider, der frühere Produktionschef der Archiv Produktion, hatte plötzlich, ohne in der Gruppe zu fragen, meinen Namen nach vorne gesetzt, denn von Anfang an habe ich die Arbeit getan. Das hat er gesehen. Er hat mich durch diese exklusive Nennung auch an seine Firma gebunden und ich bin ihm sehr dankbar dafür, weil es mir in sehr schweren Jahren viel Sicherheit gegeben hat.

Haben sich in Ihrer musikalischen Biographie bewußte Änderungen Ihres Stils ereignet?

Die wichtigste Wendung war sicherlich in den frühen Achtzigern, als ich den Musikwissenschaftler Christoph Wolff kennengelernt habe, der mir neue Einsichten im wissenschaftlichen Bereich gegeben hat, so daß ich meine musikalischen Ansichten überdachte. Ich erinnere mich an ein Konzert bei ihm zu Hause, zu dem auch andere deutsche Musikwissenschaftler eingeladen waren. Das war damals noch die Zeit, als man bedenkenlos einen Schwellen auf jeder Note machte, ganz egal, ob er nun musikalisch sinnvoll und organisch war. Einer dieser Herren – ich danke ihm über alle Maßen – fragte mich plötzlich, „Warum machen Sie eigentlich überall diese widerwärtigen Drücker?“ Ich erschrak darüber und dachte, eigentlich hat er völlig Recht. Heutzutage gehe ich mit den theoretischen Quellen sehr viel freier um, aber nicht im Sinne von „ach, da kannst du sowieso machen, was du willst“. Wenn ein Theoretiker schreibt, man darf auf keinen Fall dieses oder jenes, dann muß es doch so gewesen sein, daß andere Leute so gespielt haben, daß es zum Usus der Zeit gehörte. Sonst bräuhete man es

ja nicht zu verbieten, wenn es nicht irgendwo Sitte wäre! Das sind Überlegungen, die uns allen in den Siebzigerjahren noch gar nicht gekommen waren.

Die frühen Achtziger sind sicherlich eine große Wende gewesen. Und dann ist natürlich durch meine Krankheit auch eine Wende eingetreten, weil ich zum ersten Mal meinem Ensemble im wahrsten Sinne des Wortes „vorstand“. Bisher hatte ich ihm ja „vorgesehen“ d.h. ich war immer noch Teil des Produktionsapparates gewesen, während ich dann plötzlich, als ich mit lahmer Hand davorstand, mir die Musik im Entstehen anhören konnte und dachte: „Holla, das klingt aber merkwürdig, was machen wir denn da?“ Wie alles Negative, hat auch dieses plötzlich untätig herumstehen oder dirigieren müssen eine Erleuchtung und eine Läuterung für mich gebracht. Ich bin sehr dankbar dafür.

Was ist das für eine Krankheit?

Das ist eine Krankheit, von der mir neulich jemand sagte, alle hätten sie heutzutage. Es ist eine fokale Dystonie: Einer oder zwei Finger setzen unkontrolliert aus. Bei mir ist es der dritte Finger, der plötzlich sagte, ich will jetzt nicht mehr. Ich weiß nicht, welche psychischen Grundlagen das hat. Man kann auch ohne diese Hand leben!

Und seit der Zeit sieht man Sie links herum spielen und hauptsächlich als Bratscher.

Nein, nein, ich hatte die Bratsche am Anfang in die Hand genommen, weil ich natürlich erst einmal meine Hand vergrößern und durch viel Bewegung aktiv machen wollte und weil ich relativ schnell mit dem Spielen einfacher Partien wieder zur Gruppe gehören wollte und mußte. Inzwischen geige ich wieder. Sie sehen, ich bin jetzt sehr vielseitig: Ich spiele Bratsche, Geige, Viola d'amore, ich dirigiere, und ich schreibe noch die Noten ab.

Wenn Sie so die Geschichte Revue passieren lassen: Gibt es Stationen, wo Sie sagen würden, da habe ich stilistische Fehler gemacht oder das würde ich auf alle Fälle heutzutage anders machen?

Es ist immer sehr gut, viel später zu sagen, das müssen wir noch einmal machen! Doch wie wichtig ist eine Kammermusikplatte von Jean-Marie Leclair, die ich am liebsten vergessen machen möchte? Ansonsten stehe ich nach wie vor zu den Aufnahmen, die ich früher gemacht habe. Ich denke, daß ich normalerweise so gut vorbereitet in eine Produktion gehe, daß es keinen Grund gibt, sie nach fünf oder zehn Jahren zu wiederholen. Allerdings verstehe ich Aufnahmen auch nicht als für die Ewigkeit gemeißelt, sondern als Dokumentation meiner eigenen Situation als Mu-

siker. Ich habe nicht das Gefühl, irgend etwas ganz dringend noch einmal machen zu müssen. Dafür habe ich auch viel zu viel Ideen im Kopf, die mich mehr bedrängen als ein Bild, das ich als Zweundzwanzigjähriger abgegeben habe, korrigieren zu müssen.

Finden Sie, daß das Medium Schallplatte Ihre und die Arbeit der Musica Antiqua Köln hinreichend dokumentiert?

Oh ja!



Foto: Susesch Bayat/DG

Mit italienischer Violinmusik vor 1600 und deutscher Kammermusik vor Bach fing es an: Die Musica Antiqua und Reinhard Goebel waren stets auf der Suche nach neuem Repertoire.

In jedem Fall? Oder ist die Musica Antiqua vielleicht primär ein Schallplattenensemble und erst sekundär ein konzertierendes?

Nein. Musica Antiqua ist sicherlich in erster Linie ein konzertierendes Ensemble, und ich überlege mir ganz genau, was auf die Schallplatte kommt. Sie sehen ja selbst an der Fülle bzw. am Mangel unserer Aufnahmen, daß ich vielleicht ein Viertel von dem tue, was andere Herrschaften getan haben. Ich bin der Meinung, daß nicht jeder Mist auf Platte gehört. Was bei einigen meiner Kollegen da kommt, ist kaum so zu nennen. Wir haben den WDR im Hintergrund und als große Hilfe, so daß wir dort Sachen aufnehmen können, die nicht unbedingt für die Platte geeignet sind.

Ich überlege mir immer sehr genau, interessiert sich der Weltmarkt überhaupt für Willem de Fesch oder Felice Dall'Abaco oder für Johann Hugo Wilderer? Ich habe bei diesem Geschäft – im Streit, aber auch in sehr guten Auseinandersetzungen mit Dr. Holschneider – verstehen gelernt, daß nicht jeder Unsinn, den man sich als Musiker auf der Suche nach Profilierung aus den Fingern saugt, aufgenommen werden muß. Das ist einfach musikalische Umweltverschmutzung.

Ist die Schallplatte Ihrer Meinung nach das

fällt. Dafür kommt etwas Besonderes hinzu, mit dem ich aber, glaube ich, sehr gut umgehen kann. Sie haben mir ja irgendwann auch mal vorge-schlagen, mit dem Timing ein bißchen zu spielen. So etwas kann man im Konzert nicht ausprobieren, das läßt sich sowieso nur machen, wenn man dirigiert. Es sind Experimente, die man nur mit der Platte machen kann.

Das heißt, daß Sie ganz bewußt schallplatten-spezifisch interpretieren.

Oh, ja! Für die Platte nehme ich mir besondere Interpretationstricks vor und probiere auch gerne etwas aus. Eben weil das optische Element fehlt, muß das akustische sehr viel stärker ausgearbeitet sein.

Für Sie gibt es also nicht die Alternative eines Mitschnitts?

Nein. Denn ich möchte im Saal ganz bewußt für die anwesenden Zuhörer spielen. Angenommen, Sie bestimmen Ihr Tempo nach der Halligkeit eines Kirchenraumes, aber die Mikrophone stehen zwei Meter weg und berücksichtigen den Raum gar nicht, weil ja irgend jemand im Publikum vielleicht husten könnte, dann ist das doch schon ein falscher Eindruck. Ich möchte die 150 oder 1000 Menschen ansprechen, die im Saal sitzen, aber nicht irgend jemand, der hinter einem technischen Medium steht. Entweder mache ich eine Produktion, die Jahrzehnte lang durch ihre Perfektion musikalisch und technisch bestehen kann, oder aber ich spiele für die Leute, die sehen, welche Qual ich mit der Temperatur oder mit der Feuchtigkeit hab'. Was mich in der letzten Zeit zunehmend stört, ist, daß es nur noch wenig Konzerte gibt, in denen Publikum und Ensemble nicht durch Mikrofone gestört werden, weil inzwischen alles ins Radio gehört. Ich weiß nicht, warum jetzt alle diese Unwägbarkeiten ganz ungeschönt und live über den Äther gehen müssen.

Wenn Sie eine Schallplatte machen, richten Sie sich gewissermaßen an die Weltbevölkerung. Das heißt aber auch, daß Sie dann irgendwie auf die Konkurrenz reagieren müssen.

Nein. Da gibt es allenfalls die Überlegung, auf keinen Fall etwas zu machen, was jemand anderes vor zwei Jahren aufgenommen hat. Es hat zwar Fälle gegeben, daß Concentus Musicus und Musica Antiqua nahezu gleichzeitig eine 'Tafelmusik' und auch die Ino-Kantate herausbrachten; offenbar ist das so, daß das Gute so nahe liegt für gewisse Leute, daß sie auf die gleichen Ideen kommen... Ansonsten würde ich tunlichst Abstand nehmen. Es gibt bestimmte Platten von uns, die heavy imitiert werden, ob es Konzerte für den Dresdner Hof sind, auf die sich nun inzwischen die ganze Krähenschar stürzt, oder ob es

NIKOLAI LUGANSKY ON TOUR IN DEUTSCHLAND

Der junge russische Pianist Nikolai Lugansky
-Gewinner des internationalen
P.I. Tchaikowsky Klavierwettbewerbes von 1994 -
wird im September und Oktober diesen Jahres in
Deutschland auf Tournee gehen. Lugansky spielt
- begleitet von den Moskauer Philharmonikern
unter der Leitung von Wassilij Sinaiskij -
Klavierkonzerte von Skrijabin und Rachmaninov.

Hierunter finden Sie neben den Tourdaten
die Namen der Fachhändler bei denen Sie
Lugansky's Repertoire auf CD finden.

25. SEPTEMBER 1995 BERLIN - SFB SENDESAAL

Berlin: Ka De We
Hertie, Spandau
Riedel, Uhlandstrasse
Riedel, Schauspiel Haus
Herder
Bote und Bock
Saturn
Media Markt, Wedding

27. SEPTEMBER 1995 OSNABRÜCK - STADTHALLE

Osnabrück:
Discoteca Klassik Pavillon

1. OKTOBER 1995 FRANKFURT - ALTE OPER

Frankfurt:
Phonohaus
Saturn
Wom

9. OKTOBER 1995 BONN - BEETHOVENHALLE

Bonn: Oxford Classic
Radio Uni
Radio Uni Bad Gdb.
Gilde Buchhandlung
Bouvier

15. OKTOBER 1995 PASSAU - NIBELUNGENHALLE

Passau: Die Schallplatte

Nikolai Lugansky

...ein Pianist ungewöhnlicher
technischer Perfektion
und angeborener
musikalischer Fähigkeiten...
(Gramophone)

seinerzeit die ‚Scherzi Musicali‘ waren, die auch mindestens zehn Mal in mehr oder minder kluger Form imitiert wurden.

Aber es gab die ‚Brandenburgischen Konzerte‘ von Ihnen...

... erinnern Sie sich daran, das war eine Zeit, wo es sicherlich zehn Jahre lang keine ‚Brandenburgischen Konzerte‘ auf Originalinstrumenten gegeben hatte! Und ein solches Repertoire, was gedruckt im Regal steht, steht im Grunde genommen jedem offen. Man weiß, wie wenig ich auf bestehende Interpretationsklischees bei den ‚Brandenburgischen Konzerten‘ zurückgegriffen und nun die Referenzaufnahme für die dritte Generation geliefert habe. Die Leute schlugen beim Erscheinen unserer Aufnahme noch die Hände über dem Kopf zusammen und sagten: ‚Um Gottes Willen, ist das schnell!‘. Die neuen Aufnahmen sind nur noch zwei Minuten länger als unsere, während die alten mindestens zwölf bis achtzehn Minuten länger waren. Insofern habe ich damit einen Stein in den Brandenburgischen Teich geworfen, der so seine Wellen zieht und dann ein bißchen ausebbt. Und wenn man das Gefühl hat, hier ist etwa zehn Jahre nichts gewesen auf diesem Acker, dann sollte man den einfach wieder begießen oder zumindest versuchen, ob man ihn begießen kann. Ich hab mich zudem ja wirklich jahrelang auf diese Arbeit vorbereitet. Als der Auftrag an mich erging, habe ich erst einmal angefangen, die Werke und ihr Umfeld ausführlich zu studieren und hab’ dann dieses Kind in meinem Herzen bewegt.

Eine ganz allgemeine Frage: Warum spielen Sie überhaupt Alte Musik?

Weil ich sehr früh festgestellt habe, daß sie meinen musikalischen und technischen Neigungen und Möglichkeiten wohl am adäquatesten ist. Ich habe sehr spät angefangen, Geige zu spielen und wurde natürlich dann mit dem Kraftfutter Ševčík hochgepöppelt, das heißt mit technischen Sequenzen, die natürlich auch musikalische Sequenzen sind. Ich glaube, daß bei mir das Gefühl für Rhythmus sehr viel ausgeprägter ist als das für Kantilene und Tonschönheit, wobei ich nicht sagen möchte, daß Barockmusik ohne Tonschönheit auskommt. Ich erinnere mich an meinen Lehrer Gawriloff, der immer die Hände über dem Kopf zusammenschlug und sagte: ‚Kind, Dein Brahms klingt wie Biber!‘. Er hatte erfaßt, was ich auch schon erfaßt hatte. Mein Erfolg zeigt mir, daß es richtig war, mich nicht zu irgend etwas zu zwingen.

Nun betont die Musik des 20. Jahrhunderts auch mehr den Aspekt des rhythmischen als den des melodischen.

Es war in der Tat so, daß ich während des klassischen Studiums unglaubliche Probleme hatte, das Bruch-Konzert zu lernen oder das Mendelssohn-Konzert, aber daß die modernen Sachen, selbst eine Hindemith-Solosonate, mir nahezu zufielen im Vergleich zu fünf Tönen des Beethoven-Konzerts. Ich stolperte und holperte und hing an jeder Ecke irgendwie fest. Es ging nicht, es war irgendwie wider meine musikalische Natur.

Können Sie sich vorstellen, moderne Kompositionen, die für alte Instrumente geschrieben sind, zu spielen?



Foto: Susesch Bayat/DG

Das Ensemble Musica Antiqua Köln fing bei seiner Gründung 1973 als „demokratisches oder pseudo-demokratisches Grüppchen“ an. Damals war Reinhard Goebel (Mitte) der jüngste, heute ist der der Älteste und spiritus rector und Leiter der Formation.

Nein, die brauche ich nicht. Ich kenne so viele Kompositionen alter Meister von alter Art, die inhaltlich so neu sind und deren musikalische Brisanz durchaus nicht einem modernen Stück unterlegen sein muß. Ob es nun Biber, Schmelzer oder Johann Valentin Meder ist oder sonst wer. Das sind ja alles Kompositionen, die letztlich noch der Entdeckung harren. Wie modern ist das gewesen und auch wie radikal!

Also Alte Musik als Neue Musik?

Ja, diesen Aspekt sehe ich ganz stark. Ich möchte Kompositionen speziell für mich immer wieder entdecken oder auch offen lassen, wie ich sie selbst bewerte. Ich mache Musik nicht, um die gute alte Zeit heraufzubeschwören, sondern ich nehme sie für mich persönlich als ästhetische Gegenwart.

Nun gibt es auch die gegenläufige Biographie des Reinhard Goebel, der sich jetzt mit Mozart und Gluck auseinandersetzt – mit Standardrepertoire...

frühen Mozart-Opern seien noch kein richtiger Mozart. Für mich ist das, was ich tue, der richtige Mozart. Und das muß ich verteidigen. Das ist eine Art von Beschränkung, um das kleine Werk wirklich schon als vollkommenes zu betrachten. Ich möchte diese frühen Mozart-Opern aufführen, um diesen Schritt von der Frühklassik oder dem Spätbarock in die Klassik als Musiker nachzuvollziehen. Aber ich kann natürlich nicht verhindern, irgendwann auch an der ‚Zauberflöte‘ Geschmack zu finden. Diesen frühen Werken Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, finde ich eine wichtige Angelegenheit; sie öffnet mir ein Feld zum Verständnis späterer Dinge. Gluck in einem Atemzug mit Mozart zu nennen, halte ich für völlig übertrieben, denn wer beschäftigt sich mit Gluck? Ich versuche, diese Situation für mich ein ganz klein wenig zu ändern, indem ich mit dem großen Ensemble die Ballettmusik aufführe und zum Verständnis dieser vor-Mozartschen Epoche beizutragen versuche.

Aber ‚Orpheus und Euridike‘ ist mehr oder weniger Standardrepertoire der Opernhäuser und auf etlichen Schallplatten, auch in den verschiedensten Fassungen, eingespielt worden...

Ich komme ja bisweilen vom Hölzchen aufs Stöckchen und stelle dann plötzlich bei mir selbst fest, daß mich dieses oder jenes interessiert. Es ist allerdings nicht so, daß ich einen Bereich restlos abgrasen muß und mich monoman darauf beschränke. Ich sehe beispielsweise eine große Gefahr darin, daß das Ensemble nun über Jahre den virtuosens Dresdner Stil gepflegt hat. Den werden wir in diesem Jahr endlich diskographisch ad acta legen. Es müssen auch neue Sachen erarbeitet werden. Das alte muß weggelegt werden, es kann dann wieder neu gelesen und neu studiert werden. Und dann kommt man zu anderen – vielleicht auch nur zu partiell anderen – Ergebnissen. Ich stelle es mir schrecklich vor, zweihundert Bach-Kantaten am Stück machen zu müssen. So etwas ist ja ganz furchtbar.

Ist da nicht der eigene Ruhm eher hinderlich in dieser Entwicklung? Ich kann mir vorstellen, daß die Konzertagenturen primär Reinhard Goebel mit dem Standardrepertoire haben wollen.

Und wie! Das Konzertleben ist heute so etwas von eng und begrenzt! Eine Bach-Kantate und ein Händel-Concerto, allenfalls noch eine Telemann-Ouvertüre... Die Leute, die die Konzertprogramme machen, kennen doch außer Beethoven, Bach und Händel keine Namen. Die haben Angst vor dem Unbekannten. Sie können sich gar nicht vorstellen, wie der Markt sich seit den Siebzigerjahren trichterförmig verengt hat, nur noch Mainstream. Schauen Sie sich die Festivalprogramme an – zum Weglaufen. Das ist in Deutschland ganz besonders schlimm.

Glauben Sie, daß das Konzertpublikum einfach zu desinteressiert ist?

Nein, es ist nicht das Konzertpublikum. Das Konzertpublikum kann ja nicht aussuchen. Derjenige, der einem Publikum ein Programm vorsetzt, ist desinteressiert und ungebildet.

Ein Konzertveranstalter würde daraufhin sagen, ich muß den Saal zu mindestens 90% füllen, kriege aber nur 70% der Kapazität rein, wenn ich ein unbekanntes Programm bringe.

Das stimmt aber nicht. Ich sehe es wenigstens in Köln, daß das Konzertprogramm nur noch auf den Solisten abgestellt ist. Wir haben in Köln bereits Plakate, die mit Fotos ausgerüstet sind. Man sieht nur noch das möglichst interessante Gesicht. Die Musik läuft erstaunlicher Weise nur über das Visuelle, über das Aussehen der Solistin, über das Dekolleté. Die Kritik spricht ja auch heute schon von der schmalbrüstigen Sängerin oder vom hochgewachsenen Sänger. Aber der Veranstalter sagt, nein, nein, nichts Unbekanntes, nur was ganz Sicheres. Da laufen zwei Zahnräder nebeneinander her und greifen nicht ineinander. Ich weiß nicht, ob man es als Umwälzungsprozeß bezeichnen kann, aber irgend etwas ist da im Gange, was sehr, sehr ungut ist. Das liegt vielleicht auch daran, daß viele dieser Herrschaften, die in dem Konzertssektor tätig sind, von der Juristerei oder der BWL herkommen und jungdynamische Manager sind, für die Heinichen und Fasch wahrscheinlich Potemkinsche Dörfer, Insekten oder irgend was in Spanien sind. Es ist schwer, diese Komponisten heutzutage in den Konzertbetrieb aufzunehmen.

Wäre es nicht vor zwanzig, dreißig Jahren genau so schwer gewesen, hätte man damals das Repertoire zur Verfügung gehabt?

Wir hatten das Repertoire! Ich kann Ihnen Programme zeigen, die wir in den Anfangsjahren des Ensembles gespielt haben und die die Veranstalter müheless angenommen haben. Da gab es Farina, Schmelzer, Bertali und wie sie alle heißen – heute ziemlich undenkbar. Das Ensemble wird vielfach nicht seiner selbst wegen eingeladen, sondern um ein bestimmtes Werk aufzuführen. Um das Werk dreht es sich dann aber erstaunlicherweise bei der Plakatierung gar nicht. Das ist dann kleiner als der Ensemblename Musica Antiqua oder Reinhard Goebel, und am Abendprogramm sieht man dann, daß eigentlich gar nichts interessant ist, weil sie noch nicht einmal die Namen der Ausführernden abgedruckt haben, geschweige denn den Text. Da ist dann Werbung von BMW und von Fiat und irgendwelchen Schickimicki-Hangouts drin. Da weiß die Linke nicht, was die Rechte tut. Das schlecht organisierte Festival gehört für uns zum Tagesablauf.

Schlag nach bei Pahlen!

OPERN DER WELT OPERNFÜHRER

mit kompletten Texten in den Originalsprachen, gegebenenfalls mit deutschen Übersetzungen, mit musikalischen Erläuterungen, Geschichte der Opern, Inhaltsangaben mit zahlreichen Fotos / Illustrationen und Kurz-Biographien der Komponisten.

Herausgegeben von Kurt Pahlen.

OPERN DER WELT • KURT PAHLEN

Richard Strauss

Salome



Textbuch
Einführung und
Kommentar von
Kurt Pahlen

Serie Musik • PIPER SCHOTT

Richard Strauss

• Salome Neu • Elektra

Best.-Nr SP 8042/43, je DM / sFr 19,90 / öS 155,-

In der Reihe „Opern der Welt“
finden Sie 40 Ausgaben mit
Werken von:

Beethoven • Bizet • Leoncavallo • Lortzing •
Mascagni • Mozart • Nicolai • Offenbach •
Carl Orff • Puccini • Rossini • Smetana •
Strauss • Verdi • Wagner • Weber

„Kurt Pahlens Textausgaben machen auf viele Details aufmerksam, die sich im Opernhaus leicht überhören.“
Marianne Reissinger, Abendzeitung München

Diese Opernführer erhalten Sie im Buch- oder Musikalienhandel; ebenso finden Sie dort einen ausführlichen Katalog über die „Serie Musik Piper Schott“.

Serie Musik
PIPER • SCHOTT

225
SCHOTT
1770-1995

Möglich, daß die gestandene Hausfrau aus dem Bayerischen Wald sich bisweilen besser um das, was zu machen ist, kümmert als die im BMW-Coupé vordüsende Kulturmanagerin.

Wie man Sie kennt, sind Sie ein typischer Repräsentant der Kompromißlosigkeit, selbst wenn Sie noch so viel Kompromisse machen mußten.

Wo mache ich die? Allenfalls in Küche und Keller.

Sie glauben also, daß Sie keine Kompromisse machen?

Was meint das?

Das heißt, Sie stehen nahezu 100%ig hinter dem, was Sie machen, und wenn etwas Ihren Ansprüchen nicht entspricht, legen Sie es dann nieder?

Das habe ich früher so gemacht, und das hat mir nicht nur Freunde gebracht. Ich versuche inzwischen hart in der Sache zu sein, aber in der Wahl meiner Mittel etwas vorsichtiger. Vieles habe ich früher einfach abgelehnt, weil ich nicht die Leute hatte, mit denen ich das spielen konnte. Und ich bin damit total gut gelaufen. Das einzige, was ich bereue und womit ich mir dann selbst geschadet habe, ist das Problem der Bachschen Violinkonzerte, die ich nie gespielt habe, weil ich nie einen adäquaten zweiten Partner hatte, und weil ich eigentlich mein Orchester oder Musica Antiqua ohne mich zu schlecht finde oder zu schlecht fand. Da habe ich mir ins eigene Fleisch geschnitten. Doch welcher Hahn kräht danach, die Violinkonzerte nun ausgerechnet mit Reinhard Goebel zu haben? Da muß ich auch sagen, ich bin ein so kleines Licht, da kann man drauf verzichten. Mein Ego würde besser dastehen, wenn ich sie mir anhören könnte. Und dann habe ich lieber andere Leute mit dem Ensemble begleitet, und dabei sind tolle Sachen entstanden, wie beispielsweise die Telemann-Bläserkonzerte, deren Begleitung eigentlich exemplarisch ist. Die Solisten sind sehr gut, aber das Schönste daran ist die Delikatesse und die Perfektion des Orchesters. Grundsätzlich bin ich schon kompromißlos.

Nun gibt es Ende dieses Jahres ein Konzert, das Sie eigentlich eher als Lehrmeister denn als kompromißlosen Interpreten zeigen wird. Sie werden das Orchester der Komischen Oper Berlin dirigieren, das kaum Erfahrung im Bereich der Alten Musik hat.

Das ist was anderes. Für das Orchester der Komischen Oper werde ich nicht als Leiter seit zwanzig Jahren gerade stehen, sondern ich werde hoffentlich diesen Musikern eine Art zu musizieren oder eine Art zu denken nahebringen. Ich

muß auch für andere Menschen greifbar sein. Ich kann nicht nur das Ensemble Musica Antiqua zu Höchstleistungen antreiben und anpeitschen. Ich habe so viel zu sagen und zu geben und so viel Aktivität, daß ich mich auch diesen Dingen stellen muß. Normalerweise ist das so für mich, daß ich mich nach der ersten Probe ganz furchtbar fühle. Und dann lerne ich plötzlich aus dem Umgang damit. Das Ergebnis muß genauso wenig perfekt sein, wie man den herkömmlichen Kammerorchestertitel, der bei solchen Anlässen gefeiert wird, in irgend einer Weise als perfekt bezeichnen könnte.

Und in Drottningholm dirigieren Sie das Theaterorchester...

Das ist einerseits Broterwerb, andererseits eine Verpflichtung. Wenn ich gefragt werde, Aufgaben zu übernehmen, die mich interessieren, dann mache ich sie auch. In Drottningholm versuche ich, so viel Musiker wie möglich aus der Musica Antiqua mitzubringen. Ich lege schon Wert darauf, daß entweder der Continuoembalist oder der Konzertmeister des Ensembles mitkommt, Leute, die meine Intentionen und meinen Stil am besten kennen. Ehe ich mir da den Mund fusselig rede, um die Bratschen einigermaßen auf meinen Stil einzuschwören, lasse ich das doch lieber von einem Ensemblemitglied machen. Ich muß mich dann in erster Linie um Solisten, Chor und Koordination kümmern und brauche keinen unbezahlten Geigenunterricht zu geben.

Könnten Sie sich auch vorstellen, eines Tages die Berliner Philharmoniker unter diesem Aspekt zu dirigieren?

Mit Musikern wie Rainer Kussmaul und meinen früheren Kollegen, die bei den Philharmonikern sitzen, würde ich schon so ein Risiko eingehen wollen, irgendwann einmal in zehn oder fünfzehn Jahren. Da sitzen junge, vitale Leute, Musiker, die mich als Geiger kennen und meine früheren geigerischen Eskapaden sehr zu schätzen wußten. Schließlich geigte ich ja auch nicht schlecht. Ich glaube, da wäre eine Basis des gemeinsamen Verstehens da.

Aber gerade diese Basis des gemeinsamen Verstehens schafft doch wieder letztlich eine stilistische Verflachung.

Nein, das glaube ich nicht. Die gemeinsame Basis ist die hohe Beherrschung der instrumentalen Fähigkeiten. Ein solches Ensemble läßt sich zu gestalterischen Dingen ganz, ganz anders bewegen als das B-Sinfonieorchester auf dem platten Lande. Es gibt bestimmte Dinge, die einfach viel Zeit brauchen, um zu wachsen. Der stilischere Umgang mit einem solchem Orchester, vor das man dann für drei Tage gestellt wird, ist natürlich mei-

Aktueller diskographischer Hinweis:

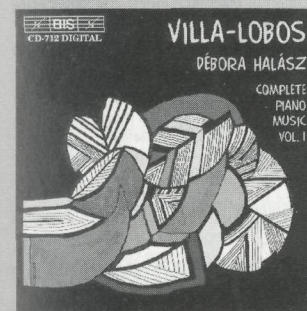
Heinichen, Zwölf Concerti grossi (Dresden Concerti) Serenata di Moritzburg, u.a.; (AD: 1992)
DGA 2 CD 437 549-3
Händel, Marienkantaten- und -Arien; (AD: 1993)
DGA CD 439 866-2
Veracini, Ouvertüren Nr. 1-6; (AD: 1993)
DGA CD 439 937-2
Concerti per l'orchestra di Dresda: Werke von Heinichen, Dieupart, Fasch u.a.; DGA CD 447 644-2 (Veröff. Okt. 1995)

lenweit davon entfernt, was das andere macht. Aber wer sagt, daß das, was wir uns in zwanzig Jahren aus den Fingern gezogen haben, die reine Wahrheit und nichts als die ist? Ich glaube, viele Leute denken, weil ich so ein prononcierter Rechthaber im Bereich meiner aufführungspraktischen Möglichkeiten bin, würde ich auf andere Dinge herabgucken. Ich guck' eher auf das herab, was sich mit fremden Federn schmückt. Aber ein Kammerorchestertitel, wie ihn beispielsweise das Concerto Amsterdam oder die Academy of St. Martin-in-the-Fields, in ihren Frühzeiten wohlge- merkt, mit modernen Instrumenten gepflegt hat – und trotzdem pfliffig, vital und vorne am Ton und vorne auf der Stuhlkante: Das ist doch mehr zu schätzen als irgend so ein Laden von hergelau- fenen Barock-Lümpchen, die sich dann durch ir- gend eine französische Oper wurschteln. Und in- sofern ist die Basis bei der Arbeit mit einem gu- ten modernen Orchester die Wertschätzung des- sen, was es normalerweise macht. Es ist dann natürlich toll musiziert – trotzdem muß das nun nicht unbedingt in die Blütenlese der hochba- rocken Stilisierungskunst aufgenommen werden. Ich erlebe manchmal, daß jemand aus einem sol- chen Ensemble mich fragt, 'Sollen wir den Bogen vielleicht ein bißchen mehr in der Mitte packen, weil er dann etwas mehr wie ein Barockbogen ist?' Ich sage: 'Um Gottes Willen, Sie haben einen modernen Bogen in der Hand, und nun tun Sie nicht so, als könnten Sie mit dem etwas anderes machen. Sie packen den da unten, das Hand- werkszeug ist so angelegt, Sie nehmen ja auch nicht einen Hammer in der Mitte, weil Sie einen Barocknagel einschlagen. Ich pack' meinen Ba- rockbogen auch am unteren Ende, weil das ein Werkzeug ist. Es ist albern, ihn in der Mitte zu greifen, lächerlich. Gucken Sie in Leopold Mo- zarts Violinschule, da wird der Bogen auch unten gegriffen. Fertig, aus!' Ich sage den Leuten sich davor zu hüten, irgend etwas zu tun, nur um mei- nen barocken Hirngespinsten zu gefallen. Die sol- len modern und kräftig spielen, und nicht immer schon gleich von vornherein mit Vibrato. Ich möchte sie über ihre eigene stilistische Position und auch über ihre Geigentechnik zum Nachden- ken bringen.

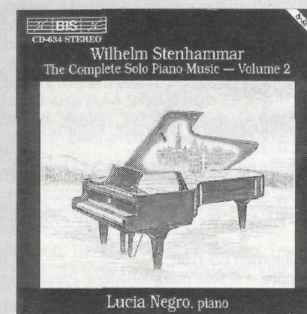
Neu bei



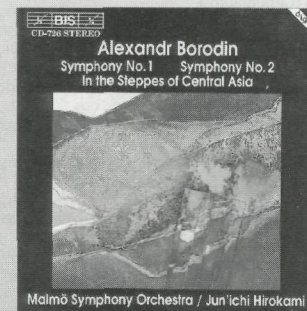
The Virtuoso Flute
Taffanel, Kuhlau, Paganini, Böhm,
Doppler u.a. / Aitken, Øien, Flöte;
Westenholz, Braaten, Klavier · BIS 166



Heitor Villa-Lobos:
The Complete Solo Piano Music 1
(Bachianas Brasileiras No. 4 u.a.)
Débora Halász · BIS 712



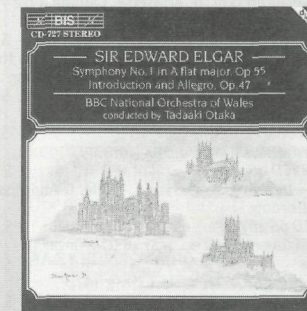
Wilhelm Stenhammar:
The Complete Solo Piano Music 2
(Klaversonaten 1-4 u.a.)
Lucia Negro · BIS 634



Alexandr Borodin: Symphonien 1 u. 2,
In den Steppen Zentralasiens
Malmö Symphonieorchester,
Jun'ichi Hirokami · BIS 726



Allan Pettersson:
Symphonien Nr. 3 und 15
Norrköping Symphonieorchester,
Leif Segerstam · BIS 680



Sir Edward Elgar: Symphony No. 1,
Introduction and Allegro
BBC National Orchestra of Wales,
Tadaaki Otaka · BIS 727

BIS
CD-750 STEREO

3 CDs for the price of 1

Your Favourite Classics

Klassiska godbitar • Klassische Favoriten
Classiques favoris • Clásicos favoritos

Almost 4 hours of music on 3 CDs

Im
Vertrieb
von

disco-
center
classic
kassel

Tel. 0561/32021, Fax 0561/37625