

Musikalische Entwicklung als Karriere

Mit dem Dirigenten
James Levine
sprach
Wolfgang Mohr



Die Hoffnungen, die man in Amerika an Michael Tilson Thomas knüpfte und die sich bislang nicht ganz erfüllten, scheint nunmehr der junge Amerikaner James Levine zu tragen. Ins Licht der Öffentlichkeit rückte er schlagartig mit seinem sensationellen Debüt an der Metropolitan Opera, mit Puccinis „Tosca“. Wenig später folgten dann die Verdi-Opern „Falstaff“ und „Luisa Miller“. Auf diesen Erfolg hin ernannten ihn der damalige MET-Manager Göran Gentele und der ehemalige Musikchef der Oper, Rafael Kubelik, zum „Principal Conductor“, dem sich Mitte 1976 das

Amt des musikalischen Direktors anschließen wird. Inzwischen befinden sich in Levines Repertoire solch divergierende Opern wie u. a. „Die Zauberflöte“, „Wozzek“, „Don Giovanni“, „Rigoletto“, Britten's „Albert Herring“ und „Billy Budd“, Strawinskys „Mavra“ oder der „Rosenkavalier“, mit dem er auch 1974 sein Debüt an der Covent Garden Opera gab. Die erste Schallplattenproduktion war Verdis „Giovanna d'Arco“, der sich bald die „Norma“ von Bellini anschloß. Beide Aufnahmen, wie auch der jüngst erschienene „Barbier“, machte Levine noch für EMI. Mittlerweile hat je-

doch die RCA den Dirigenten fest an sich gebunden, seine Einspielung der „Sizilianischen Vesper“ erhielt 1975 den „Deutschen Schallplattenpreis“. Die Akzentuierung der Oper in seiner bisherigen Laufbahn als Dirigent bezeichnet der 1943 in Cincinatti geborene Levine jedoch als „bloßen Zufall“. Seine bislang erschienenen Aufnahmen von Orchesterwerken scheinen dies zu bestätigen. Im Rahmen einer Gesamtaufnahme aller Mahler-Sinfonien sind bereits die erste und vierte erschienen, die dritte Sinfonie ist angekündigt. Von den geplanten vier Brahms-Sinfonien ist bereits

die erste eingespielt. Ferner wird in absehbarer Zeit eine Aufnahme des Violoncellokonzerts von Dvořák mit dem jungen Cellisten Lynn Harrell auf den Markt kommen, eine Einspielung der Cellosolonen Beethovens mit dem gleichen Team wird in Erwägung gezogen. „Vielleicht werde ich auch für die Platte einige Mozart- oder Bach-Konzerte vom Flügel aus dirigieren“ – als Solist sammelte Levine seit seinem Debüt als Pianist mit dem Cincinatti-Orchester im Jahre 1953 erste Erfahrungen. Seine Klavierstudien setzte er bei Rosina Lhevinne und Rudolf Serkin fort und nahm Unterricht im Dirigieren bei dem kürzlich verstorbenen Jean Morel. Seine Examina an der Juilliard School schloß er innerhalb eines Jahres ab. Danach wurde er als jüngster Assistenzdirigent in das Dirigierteam um George Szell nach Cleveland berufen. Als Pianist tritt er auch heute noch gerne auf: „Das hält die Finger in Form“.

Levine hat mittlerweile nahezu alle führenden Orchester Amerikas und auch Europas geleitet. Besonders eng ist er dem Chicago Symphony Orchestra verbunden. Das Ravinia-Festival, die Sommerresidenz der Chicagoer, leitet er als musikalischer Direktor.

Mr. Levine, Sie sind mit zweiunddreißig Jahren Principal Conductor und Musical Director der Met. Sie haben, würde man sagen, Karriere gemacht.

„Ich glaube, manche Leute machen eine Karriere. Ich bin mir einer solchen nicht bewußt. Sehen Sie, ich habe von meiner frühesten Kindheit an Musik praktiziert und studiert – allein, an den Schulen, später viele Jahre mit Rosina Lhevinne in Aspen und an der Juilliard School, mit Rudolf Serkin in Marlboro, mit George Szell in Cleveland. Es gibt Stufen, Abschnitte innerhalb meiner musikalischen Entwicklung; wenn Sie so wollen, ist meine musikalische Entwicklung meine Karriere.“

Als mir die Position eines Principal Conductors an der Met angetragen wurde, traf sich das zu diesem Zeitpunkt mit dem, was ich zu tun beabsichtigte. Auf die Stellung eines Musical Directors hätte ich gar nicht spekulieren können, da sie den Posten für mich erst schaffen mußten. Als die RCA den Mahler-Zyklus an mich herantrug, sagte ich spontan: Ja, ich fühle, daß ich hierzu etwas zu sagen habe. Allgemein kann ich sagen, daß meine Arbeit auf zwei grundlegenden Prinzipien basiert: Einerseits muß ich die Musik so gut wie möglich aufführen können, daß sie den Komponisten Zustimmung finden würde, andererseits muß diese Arbeit mit dem Gefühl vermittelt werden, das eigene künstlerische Potential zu entwickeln und zu verbessern.“

Einen bestimmten Einfluß dürfte wahrscheinlich ihre Zusammenarbeit mit George Szell auf Sie ausgeübt haben.

„Sicher, wie kann man sechs Jahre mit George Szell verbracht haben, ohne beein-

flußt worden zu sein. Es ist ja bekannt, daß er insbesondere in einem bestimmten Repertoire Hervorragendes leistete, in dem, was den Nachvollzug klassischer Struktur, Form und Tradition betraf. Szells interpretatorischen Einsichten verdanke ich hier sehr viel. Darüber hinaus hatte er in Cleveland ein phänomenales Orchester aufgebaut und zu studieren, wie er das machte, war hochinteressant. Meine Art mit Künstlern zu arbeiten ist grundsätzlich von seiner verschieden; ich glaube, auch dies war in gewissen Graden ein Einfluß. Wir waren zwei völlig verschiedene Menschen, und man konnte von Szell auch eine Menge lernen, was man besser nicht tat. Gleichwohl, wenn ich mein Studenten-Orchester in Cleveland dirigierte, kam er oft zu den Konzerten und gab mir das größte Vertrauen in meine Arbeit und Zukunft. In der Tat, auf seine Fürsprache hin konnte ich meine ersten Konzerte als Gastdirigent machen. Es half mir sehr, ihn in dieser Zeit Tag für Tag bei den Proben, Aufführungen und in den Schallplattenstudios miterleben zu dürfen. Wir sprachen oft über Interpretationsprobleme und sehr viel über Opern-Partituren. Ich wollte möglichst viel darüber von ihm lernen, obwohl er in dieser Zeit ja keine Opern dirigierte.“

Es waren nicht Ihre ersten Kontakte zur Oper?

„Nein, die reichen weit in meine Kindheit zurück. Sehen Sie, ich wuchs in Cincinatti auf, einer Stadt mit einem größeren Sinfonie-Orchester und einer ausgezeichneten Oper, an der alle führenden Sänger der fünfziger Jahre im Sommer gastierten. Aber ich betrachte dies lediglich als einen geographischen Zufall, der es mir ermöglichte, mich schon früh mit der Oper zu beschäftigen. Ich fühle mich zur Musik und zum Theater hingezogen, und da die Oper beides verbindet, mag sie in meinen bisherigen Arbeiten einige dominierende Akzente setzen. Aber dies täuscht: Ich fühle mich keineswegs zu dieser oder jener bestimmten musikalischen Gattung stärker hingezogen. Mir macht es genau so viel Spaß, die „Schöne Müllerin“ oder Beethovens Cello-Sonaten zu begleiten wie den „Othello“ oder die „Symphonie fantastique“ zu dirigieren.“

Ich bin grundsätzlich an dem interessiert, was man in Amerika mit „Humanities“ bezeichnet: Geschichte, Soziologie, Philosophie, Anthropologie und so weiter. Bildhauerei, Malerei, Theater, all das gehört für mich zur Kunst; Kammermusik, Sinfonik, Konzert, Oper: Hier kann ich keine Präferenzen setzen. Für mich ist dies eine einfache Frage: Wenn ich fühle, daß es etwas gibt, was zwischen dem Werk und mir d'accord geht – I do it. Wenn nicht – I don't.“

Wie würden Sie dieses „d'accord“ näher erklären?

„Es ist für mich eine Erfahrung, in der sich Gefühl und Intellekt nicht trennen lassen. Vielleicht unterliegt dem ersten Zugang zu einem Werk ein irrationales Moment, dem ich aber nicht viel Aufmerksamkeit schenke. Ich lehne ein Stück niemals ab und akzeptiere es auch nicht, ohne es vorher studiert zu haben. Als ich etwa die „Zauberflöte“ als Kind hörte, war ich irrational abgestoßen; als ich sie dann später studierte, wurde sie eines meiner bevorzugten Werke. Mit zwölf Jahren hörte ich die erste Sinfonie von Schostakowitsch und hielt sie für ungeheuer beeindruckend; nachdem ich sie anhand des Textes durchgearbeitet hatte, warf ich die Partitur in die Ecke. In



jedem Moment reagiere ich gewissermaßen chemisch mit meiner Umgebung, das heißt, mit diesem oder jenem Werk, dieser oder jener Person oder Idee. Entweder gelingt es mir dann, eine Relation herzustellen oder nicht: Das ist für mich die grundlegende Bedingung dafür, welche Musik ich dirigiere oder nicht. Alles andere sind nur Worte, bloßes Theoretisieren.“

Was heißt das?

„Sehen Sie, Menschen, die sich mit Musik beschäftigen, sitzen heutzutage gerne rum und diskutieren endlos, etwa darüber, was man zu einer bestimmten Interpretation, einem Werk, einem Komponisten, einem Interpreten meint. Es gibt augenblicklich eine Sucht nach Meinung, die ich schon für reichlich neurotisch halte; eine Sucht, über Musik zu diskutieren, daß es mich nicht wundern sollte, wenn es eines Tages menschliche Wesen geben würde, die anstelle ihrer Augen und Ohren nur noch ein großes Maul hätten. Ich denke, die musikalische Aussage sollte für sich selbst sprechen. Ich finde es manchmal geradezu gespenstisch, daß man der Meinung eines Musikers mehr Beachtung schenkt als dessen künstlerischer Aussage. In der Musik kann eine Diskussion den Hörindruck nicht ersetzen. Man kann mir stundenlang erklären, das Stück sei so und so aufgebaut, gearbeitet – wenn es sich mir nicht ebenso darstellt, hilft es mir nichts. Man kann über alles diskutieren, aber das heißt noch lange nicht, daß man die Beziehung zwischen der Diskussion und ihrem Gegenstand kontrollieren kann. Dabei mag man durchaus von Kriterien ausgehen, die Standards sind. Das Problem ist aber, daß man keine Übereinstimmung darüber erzielen kann, was mit dem Kriterium – etwa einem sogenannten richtigen Tempo – gemeint ist.“



Die Wahl der Tempi ist somit kein Kriterium, mit dem Sie an eine Interpretation herangehen?

„Natürlich, aber es kommen noch andere hinzu. Ich wurde kürzlich gefragt, wie ich zu meinen Verdi-Tempi käme. Good God, wie komme ich dazu? Die Wahl der Tempi bezieht sich ganz allein auf das eigene Gefühl; das heißt aber nicht, daß ihnen nicht eine gewisse Objektivität inneohnt. In diesem Fall hieße das: Man studiert und studiert die ganze Musik Verdis, die Musik, die ihn und die er beeinflusste, man probiert verschiedene Tempi aus, arbeitet mit Kollegen – solange bis man dann das „richtige“ Tempo gefunden hat. Aber letztlich heißt dies noch nichts. Ich kann Ihnen detailliert nachweisen, daß Toscanini Tempo im Kopfsatz der fünften Sinfonie von Beethoven in seiner RCA-Aufnahme etwa richtig ist. Ich weiß, es ist richtig. Darauf bekomme ich aber keinen Freibrief: Andere beweisen mir das Gegenteil, argumentieren mit dem Metronom, der historischen Veränderung des Tempos und so weiter. Die Definitionen ihrer Kriterien sind ganz andere und man muß sie akzeptieren. Jeder Interpret wird seine ganze Arbeit darauf konzentrieren, den Intentionen des Komponisten gerecht zu werden. Natürlich sind diese nicht letztlich erschließbar, und hier liegt auch der tiefe Grund für jegliche Art von Subjektivität innerhalb der Interpretation eines Werks. Ich glaube, daß es in einer Komposition durchaus eindeutige Sachverhalte gibt, die eine Interpretation unbedingt zu realisieren hat, sowie gewisse Leerstellen: Hier ist Raum für eine gewisse kalkulierte Subjektivität. Man ist überrascht über die Ebene der Sophisterei unter intelligenten Musikern, wenn es um dieses Thema geht. Die Analyse liefert als abschließendes Ergebnis: Wir müssen letztlich die Subjektivität anerkennen. Es läuft schließlich und endlich darauf hinaus, daß wir als Interpreten alles für uns selber tun: I do, what I think I must do.“

Welche Bedingungen müssen für Sie in einer Interpretation erfüllt sein?

„Es müssen zunächst Tempo und Rhythmus stimmen, der Charakter einer musikalischen Idee herausgearbeitet sein, damit nichts eingeebnet, profillos bleibt, und drittens beachte ich die innere Balance: jede Partiturstimme soll deutlich hörbar sein, es muß alles transparent klingen. Der Klang ist nebensächlich, er ist nur in so weit wichtig, als er die Profilierung des musikalischen Gedankens unterstützt; es sei denn, er stellt ein wichtiges Strukturprinzip dar.“

Nehmen Sie meine Aufnahme der vierten Sinfonie von Mahler: Die Solo-Geige im zweiten und die Sopranstimme im letzten Satz werden Sie niemals in dieser Deutlichkeit im Konzertsaal heraushören können. Aber werden dadurch andere Stimmen überdeckt? Nein; ich bin fest davon überzeugt, daß diese Dinge für die Platte gemacht werden sollen, sie gehorcht einer eigenen Ästhetik. Man sollte keine Live-Situation simulieren durch eine etwas entfernte Aufnahmetechnik. Ich weiß, daß diese Ansicht weit verbreitet ist, aber für mich ist die äußerste Durchhörbarkeit der Partitur eine wichtige Bedingung – und eine einseitige Verlagerung auf den Klang etwa halte ich hierfür nicht unbedingt für ein probates Hilfsmittel. Geben Sie mir einen Sänger, dessen Stimme phantastisch klingt, aber keine Aussagekraft besitzt und dann einen Sänger, der alles ausdrückt, aber dessen Stimme nicht sogleich „Ah“s und „Oh“s hervorlockt: Ich ziehe ihn vor,

auch wenn ich deswegen gesangstechnische Abstriche hinnehmen muß ...“

...ein Problem, das ja beim Vergleich mit Sängern der älteren Generation immer wieder angeschnitten wird...

...und völlig zu Recht. Ohne Zweifel ist der technische Standard bei den heutigen Sängern gesunken, während sich der interpretatorische verbessert hat. In Bezug auf Dirigenten etwa läßt sich das umgekehrte sagen, bei den Geigern befinden wir uns wohl augenblicklich in einem Niedergang. Nehmen Sie Schnabel, Horowitz, Rubinstein, Rachmaninoff, Hofmann: Hier haben Sie eine ähnliche persönliche Ausstrahlung, technische und musikalische Vollkommenheit wie sie es etwa bei Caruso, Gigli oder Ponselle finden. Die Pianisten, Geiger und auch Sänger unserer Zeit leisten in einem bestimmten Segment ihres Repertoires Phänomenales, aber dies spielt sich auf einer Ebene ab, die mehr interpretatorischer Perspektive verhaftet ist denn einem persönlichen Flair. Wenn ich heute mit Sängern arbeite, finde ich nur wenige, die vom gesangstechnischen Standpunkt aus an die Sänger des sogenannten goldenen Zeitalters der Gesangkunst heranreichen. Aber viele sind in der Lage, die Interpretation einer Rolle mit großer Intelligenz zu gestalten, ohne daß sie in stilistische Maniertheiten früherer Zeiten zurückfielen. Das macht etwa Domingo für mich zu einem großen Sänger. Caruso war wahrscheinlich der stimmlich perfekte Sänger, der jemals lebte. Seine Interpretation wirkt jedoch auf mich maniert und ist im Vergleich zu dem, was ich heute unter den Sängern finde, nicht mehr akzeptabel, obwohl ich natürlich seine technischen Fähigkeiten rückhaltlos bewundere. Die perfekte Synthese all dieser Elemente war offensichtlich die Callas – ihre großartige Stimme und Technik, ihre interpretatorischen Fähigkeiten setzen dort erst an, wo die meisten Sänger aufhörten.“

Lassen sich diese stilistischen „Unarten“ nicht als dem Zeitgeschmack verhaftet denken?

„Natürlich, die Befolgung oder auch Nichtbeachtung stilistischer Kriterien ist für mich auch kein Gradmesser der Gültigkeit einer Interpretation. Ich hatte vor einiger Zeit eine heftige Auseinandersetzung mit Freunden, die dem LaSalle-Quartett in gewissen Passagen den Gebrauch von Portamenti vorwarfen: Das sei eine stilistische Unart. Nehmen Sie als Beispiel Verdi. Wenn ich etwa deutsche Dirigenten Verdi interpretieren höre, vermeiden sie nahezu ausnahmslos Portamenti, als ob ihnen Emotion etwas Suspektes sei. Toscanini hingegen hat begriffen, daß ein Portamento die einzige Möglichkeit darstellt, sich der Färbung der menschlichen Stimme anzunähern, wenn sie auf demselben Vokal von der einen Note zur anderen gleitet. Die Komponisten des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts betonten, daß das Instrument bestrebt sein sollte, die menschliche Stimme nachzuahmen. Deshalb müssen sie in eine melodische Linie – sei es in einer Oper oder einem Orchesterstück – so viel Färbung hineinbringen, wie sie ein Sänger in einer solchen Passage etwa anstreben würde. Ohne Portamenti ist das unmöglich. Natürlich ist es eine Frage der Stärke und der Graduierung, aber nicht ohne Grund beruft sich etwa ein Horowitz, auf sein Legato-Spiel angesprochen, immer wieder auf Sänger-Vorbilder. Die Portamenti eines Heifetz stören mich nicht; sein Spiel ist die totale Manifestation seiner Persönlichkeit, seine Technik ist – ebenso wie

bei Horowitz – auf eine Ebene transponiert, in der sie Kunst wird. Galamian produziert heute einen Geiger nach dem anderen, und sie können sämtliche Noten in den schwierigsten Stücken spielen: Man muß zugeben, daß sie eine gute Technik besitzen – aber welch ein Abstand besteht zwischen ihnen und Heifetz. Solche Künstlerpersönlichkeiten wie Rubinstein, Heifetz, Horowitz haben wir augenblicklich im Sängerbereich nicht.“

Zur Zeit sehe ich mich mit all diesen Problemen in starkem Maß konfrontiert, da ich Schritt für Schritt wieder ein Ensemble an der Met aufbauen will, nicht für ein ganzes Jahr, aber wenigstens doch für einige Monate.“

Heißt das für Sie eine Entscheidung gegen eine „Starcast“ und für das altbewährte Opern-Ensemble?

„Ich glaube, die Diskussion – „Starcast“ oder Ensemble – ist völliger Unsinn, das Problem ein Scheinproblem. Ich hatte hier in Hamburg für den „Othello“ einen Monat Zeit für die Proben, und dies mit einer sogenannten Starbesetzung. Glauben Sie, für eine Repertoire-Aufführung hätte man mir soviel Zeit gelassen? Mit einem Ensemble? Oder umgekehrt: Hätte ich mit einem Ensemble eine Probenzeit von vier Wochen, mit einer „Starcast“ nur vier Tage: Wie könnte ich dann sagen, ich würde eine „Starcast“ vorziehen? Begriffe wie Ensemble oder „Starcast“ sind nichtssagend. Sie sind zwar gängig und akzeptiert, aber unsinnig. Die beste Art, eine Oper zu machen, ist sie intelligent zu besetzen und dann mit dieser Besetzung so häufig wie nur möglich zu proben: Ob Sie das dann eine Ensemble- oder Staraufführung nennen, ist egal.“

Natürlich war das alte Ensemble-System besser als die Gepflogenheit, sogenannte Starsolisten für wenige Bühnenaufführungen anzuwerben und dann wieder ziehen zu lassen. Der Grund ist einfach: Es gab früher zwar ebenfalls Spitzensänger, aber sie arbeiteten fast durchweg nur an einem Haus; so konnte sich kontinuierlich ein Ensemble entwickeln.“

Würde es Sie interessieren, eine Opern-Regie zu übernehmen?

„Eines Tages durchaus. Ich habe bis jetzt noch nicht Regie geführt, sondern immer mit hervorragenden Regisseuren zusammengearbeitet, so daß ich glaube, daß wir bessere Resultate erzielen, wenn ich mich ganz auf die Musik konzentriere. Regisseur wie Dirigent sollten jedoch darin übereinstimmen, das Werk den Intentionen des Komponisten gemäß aufzuführen – und auch des Librettisten. Es gibt Leute, die etwa Verdi oder Mozart textlich unserer Zeit anzupassen versuchen: Das erscheint mir vollkommen crazy. Wahrscheinlich muß es hier und dort einmal Textänderungen geben – aber dies muß doch das Ergebnis eines jahrelangen Studiums sein. Ich glaube, daß es nichts in der Welt der „Performing Arts“ gibt, was aufregender sein könnte als eine große Oper und nichts ist schrecklicher als eine mißlungene Opern-Aufführung. Es liegt in der Produktion einer bedeutenden Oper ein enormer künstlerischer Wert – in einem Werk wie dem „Othello“ kann man niemals gut genug sein.“

Wird sich die Met, deren Repertoire ja bislang als ausgesprochen konservativ galt, auch zeitgenössischen Werken im verstärkten Maß zuwenden?

„Die Met wird niemals in dem Umfang zeitgenössische Werke aufführen können wie es an kleineren Opernhäusern der Fall ist. Das hat mit konservativ wenig zu tun; die Produktionskosten sind einfach zu hoch. Zeitgenössische Werke, das ist bekannt, sind kein finanzieller Erfolg, aber wir bringen sie, weil wir uns der künstlerischen Verantwortung nicht entziehen können. Sehen Sie, unsere Eintrittspreise gehen hinauf bis zu 35 Dollar: Das deckt nicht einmal die Kosten für die Besetzung, geschweige denn die ganze Produktion – außerdem genießen wir keine staatliche Unterstützung. Man greift uns wegen der hohen Eintrittspreise an und sagt, wir produzieren für Privilegierte. Ich finde es wunderbar, Musik möglichst allen Menschen näher zu bringen – prima, kann ich da nur sagen. Aber sehen Sie: Wer daran interessiert ist, der sucht sie auch, wer nicht – hier kann ich nicht weiterhelfen. Meine Aufgabe ist es, Interesse durch eine möglichst gute Aufführung – ob Oper oder Konzert – zu wecken und wach zu halten. Zu mehr reicht meine Begabung nicht. Sollen uns die Soziologen einen Weg zeigen, der Musik über den Kreis der Interessierten hinaus trägt. Aber ich sehe, sie sprechen nur darüber und tun nichts. Ich will nicht mißverstanden werden: Ich würde es begrüßen, wenn jedes Individuum mit Musik konfrontiert werden könnte, aber wenn alle meine Kollegen und ich ihre ganze Zeit darauf verwenden, würde keine Abhilfe geschaffen werden können. Was mich auf die Palme treibt, ist, daß sich idealistische Konzepte sehr leicht hersagen lassen, aber schwer zu verwirklichen sind.“

Dies gilt auch für Ihre Einstellung zur Diskussion von Kunst und Politik?

„Hier müßte ich differenzieren. Absurd finde ich eine Fragestellung wie etwa: Sollte ein Künstler politisch sein? Wie kann man sagen: Er sollte! Entweder ist er's oder nicht, einige sind's, andere nicht. Ich glaube, Kunst und Politik sind nicht zu vereinen; in den Kriterien von Kunst kann ich nichts entdecken, was igendetwas mit Politik zu tun hat. Im Bereich der Kunst hat die Frage, ob einer „sollte“, überhaupt keinen Platz: Individualität ist hier alles, mit Indoktrinierung kommen Sie in der Musik nicht weit. Ein einfaches Beispiel: Ich gehe ins Konzert und lese am folgenden Tag eine Kritik, in der es heißt: Das Tempo war zu langsam. Das ist Geschwätz, denn in welcher Relation „zu“ langsam. Es ist absolut falsch, subjektive Eindrücke so zu übermitteln, als ob sie objektive seien. Gerade dies geschieht sehr häufig, wenn über Musik diskutiert wird. Ich kann Ihnen – um noch einmal einen vorangegangenen Gedanken aufzugreifen – detailliert nachweisen, daß Furtwänglers Tempi in der fünften Sinfonie von Beethoven falsch und die von Toscanini richtig sind; dann kommt – sagen wir – Daniel Barenboim und beweist Ihnen völlig einleuchtend das Gegenteil. Ich weiß definitiv: Dies wird geschehen. Indes ist es Ihnen unmöglich, Ihre – subjektive – Entscheidung zwischen dieser oder jener Interpretationsauffassung zu objektivieren. Sie können nicht sagen, Toscanini bzw. Furtwängler „hat Recht“. Das heißt nicht, daß ich als Interpret Ihnen nicht jederzeit begründen kann, weshalb ich etwa in Bezug auf Tempo oder Dynamik diese oder jene Entscheidung treffe. Aber in der ganzen Diskussion um Objektivität innerhalb der Interpretation von Musik wäre doch etwas mehr Bescheidenheit angebracht, denn wer von uns ist hierbei schon objektiv?“