

Ist Tradition Schlamperei?

Gedanken über eine interpretatorische Kernfrage von Erich Leinsdorf

In einer Zeit, die auch in der Kunst und zunehmend sogar in deren reproduzierenden Spielarten das Radikale liebt – und sei es nur um des Effektes und der Sensation willen –, ist die Frage unseres Verhältnisses zur Tradition aktuell und wichtig. Im folgenden Beitrag legt Erich Leinsdorf, einer der meistbeschäftigten Schallplatten-Dirigenten unserer Zeit, einige Gedanken über Bedeutung und Grenzen praktischer Aufführungstraditionen dar, die in dieses Thema von einer Seite her einführen, die dem Schallplattenhörer zugleich einen Blick „hinter die Kulissen“ erlaubt.

Wenn ein großes, beliebtes Werk der Musikliteratur für eine Neuinszenierung vorbereitet wird – sei es im Opernhaus oder im Aufnahmestudio –, stellt sich jedesmal die Frage seiner Tradition. Je älter ein Werk, desto größer (oft) seine Beliebtheit, desto reicher seine Aufführungstradition, die den meisten Sängern fast lieber zu sein scheint als das Werk selbst. Ungeschriebene Traditionen scheinen beliebte Opern zu begleiten wie der Heiligenschein den Heiligen.

Als Gustav Mahler während seiner Jahre als Dirigent der Wiener Hofoper von den Ensemblemitgliedern ständig darauf hingewiesen wurde, daß man bisher immer in traditioneller Art gearbeitet habe, ging er in die Luft und sprach den denkwürdigen Satz: „Tradition ist Schlamperei!“ Dieser Ausspruch – zweifelsohne gerechtfertigt als temperamentvoller und geistreicher Tadel der einen zur Raserei bringenden Gleichgültigkeit, mit der man Mahlers Ideen gegenüberstand – wurde im Laufe der Jahre von einer zufälligen Bemerkung zu einem Kanon erhoben. Aber es besteht ein Unterschied zwischen seiner damals gerechtfertigten Bemerkung und einer schier philosophischen Überzeugung, zu der sie durch übereifrige Anwendung geworden ist.

Heute haben wir einerseits junge Sänger und einige junge Dirigenten, die sich bewußt sind, daß in einem großen alten Meisterwerk nicht alles Niedergeschriebene so gespielt wird, wie es auf dem Papier steht; um smart und nicht nur korrekt zu wirken und peinlichst genau die I-Pünktchen setzen zu können, suchen sie nach allem, was es in der Tradition gibt; sie nehmen Privatunterricht bei jedem, der vorgibt, über einen Vetter von der Wäschlerin, die für Caruso gearbeitet hat, gehört zu haben, wie er einige Phrasierungen geändert habe, und sie verschlingen die Schallplatten der „Golden Age“-Sänger auf der Suche nach verborgenen Tricks, nach Stellen zur Erlangung des undefinierbaren Schliffs im wahren Stil.

Auf der anderen Seite gibt es die Zeloten,

die grundsätzlich alle Tradition verachten und laut hinausposaunen, sie würden der Welt zeigen, was Verdi (oder Puccini oder Rossini) wirklich gemeint hätten. Dahinter steht offensichtlich die Überzeugung, daß Mugnone, Mancinelli, Campanini, Toscanini, de Sabata und Serafini sowie einer Menge anderer großer Dirigenten die wahre Bedeutung der Botschaft des Komponisten verschlossen geblieben sei. Solche Behauptungen – und sie gehen zahlreichen Aufführungen in der Öffentlichkeit und auf Tonträgern voraus – sind bestenfalls Publicity-Tricks zur Beeinflussung der Kritiker und des Publikums und schlimmstenfalls Zeugnisse großspuriger Paranoia.

In vielen Fällen ist manches zugunsten traditioneller Gewohnheiten zu sagen, und es muß gleichzeitig sichergestellt sein, daß man nicht jedweder alten Änderung gestattet, in den Rang einer geheiligten Tradition zu gelangen. In der Oper spielen – anders als in Sinfonie und Kammermusik – willensstarke und häufig launenhafte Sänger Hauptrollen. Die menschliche Stimme ist ein Instrument, das der Tyrannei guter geistiger und körperlicher „Einstimmung“ mehr unterliegt als eine Geige oder ein Klavier. Nun ist sehr leicht denkbar, daß ein Sänger sich am Abend der dritten Vorstellung in einem nicht einwandfreien Gesundheitszustand befindet, und um jedes Risiko zu vermeiden, findet er hier eine neue Stelle zum Atemholen und beschleunigt dort eine Phrase. Dies macht vielleicht neuen und guten Effekt, der ihn dazu bringt, diese Änderung beizubehalten. So wird eine „Tradition“ geboren. Solche Änderungen können für die Arbeit eine Hilfe oder ein Nachteil sein. Sie können einen sehr guten oder einen sehr abschaulichen Geschmack aufweisen. Die stets vorhandene Gefahr liegt in einer kritiklosen Billigung dieser angehäuften Traditionen durch die Aufführungen, die darauf erpicht sind, dem Stil mehr als dem Komponisten treu zu sein, echter als im Original, italienischer als die Italiener, leidenschaftlicher als Verdi zu singen.

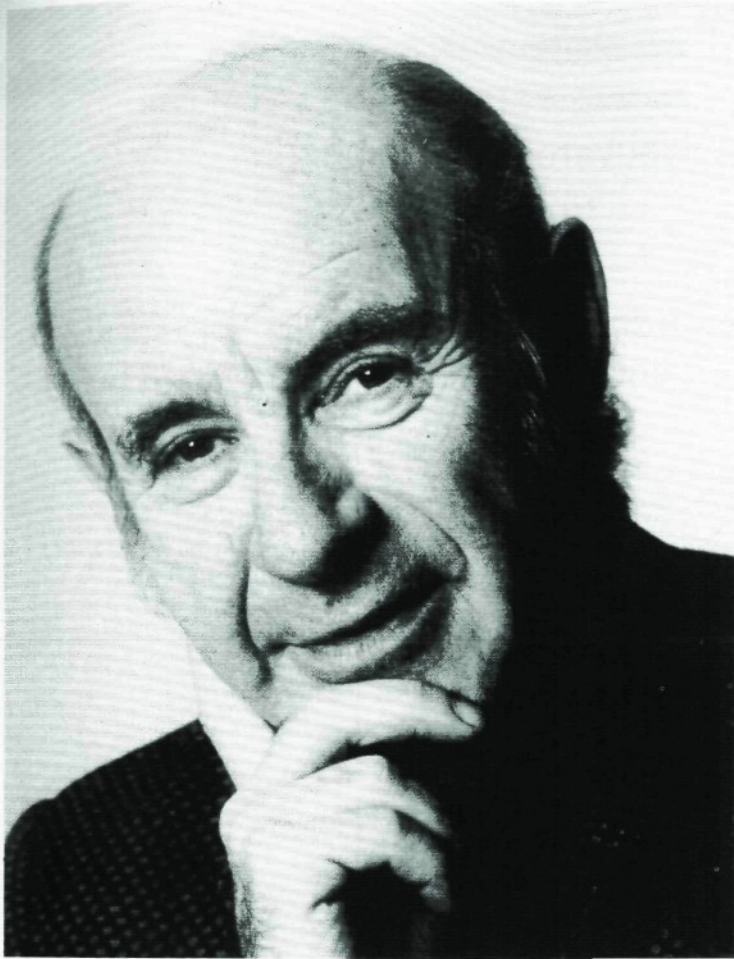
Während einer Othello-Probe, die Toscanini mit dem New Yorker NBC Symphony Orchestra durchführte, ereignete sich folgender Vorfall: An einer bestimmten Stelle der Oper verlangte der Maestro wiederholt von der Cello-Gruppe einen größeren Ton, bis Frank Miller, der erste Cellist, Toscanini fragte, warum Verdi für die betreffende Stelle wohl ein dreifaches Pianissimo vorgeschrieben habe. Toscanini, dessen Ruf als strenger Schwalter des Komponistenwillens herausgefordert zu sein schien, freute sich, den Zweifel aufklären zu können. Verdi, so sagte er, sei sich bewußt gewesen, daß die meisten Orchester zu seiner Zeit die Stücke in einem neutralen Mezzoforte ohne viele Kontraste durchgespielt hätten. Um sie aus ihrem Trott zu reißen und zu dynamischerem Spiel zu bringen, habe er daher „fff“ geschrieben, wenn er eine große Lautstärke wollte, und ein drei- oder vierfaches Piano, wenn eine Passage wirklich leise gespielt werden

sollte. Diese Angabe könne daher in keiner Weise als Wunsch Verdis ausgelegt werden, den Klang fast zur Unhörbarkeit abzuwürgen.

Toscaninis Erklärung bedeutet weit mehr als nur eines Rätsels Lösung: Tatsächlich geben die meisten Komponisten nicht nur Anweisungen, wie man spielen soll, sondern sie deuten häufig auch an, was man nicht machen sollte. Was nicht zu tun ist, richtet sich offensichtlich nach spezifischen Traditionen, und wenn wir Späteren nicht wissen, wogegen ein Komponist kämpfte, können wir durch die wörtliche Befolgung von Partiturdirektiven erheblich in die Irre gehen. Die erste Aufgabe bei der Einstudierung eines Standardwerks der Opernliteratur muß daher stets die kritische Bewertung aller Aufführungstraditionen sein, die sich im Laufe der Zeit am Hofe von Mantua, im Quartier Latin, in Nagasaki, in der Zigarettenfabrik bei Sevilla, am Montsalvat und nicht zuletzt an den Ufern des Nils eingenistet haben.

Lassen Sie mich an einem konkreten Beispiel durchgehen, was ich meine. Als wir neulich Verdis „Aida“ in London neu aufnahmen, stellten sich Dutzende solcher Fragen, denn die Oper ist sozusagen bis obenhin angefüllt mit „Traditionen“ aller Art. In Radames' Arie „Celeste Aida“ wählte Placido Domingo nach einiger Diskussion und einigen Versuchen die selten gesungene Originalversion an der Stelle, die zum Thema zurückführt. Verdi selber hatte die Vokallinie nach „trono vicino al sol“ durch Teilung der Note nachträglich geändert. Dadurch war dem Sänger ein zusätzlicher Atem möglich, er mußte anschließend den Ton auf die Silbe „ah...“ wieder aufnehmen und damit in das „Ce-le-ste A-i-da-“ zurückleiten. Als ich Domingo zum erstenmal bei der Probe hörte, dachte ich mir, daß er bei seiner hervorragenden Atembeherrschung die bei weitem feinere Originalversion des Satzes bewerkstelligen könne, ohne jene eingeschobene Silbe „Ah-“, die ja schier Opernkonventionalität ist.

Beim Abhören der Aufnahme gab es keinen Zweifel darüber, welches Verdis ursprüngliche Absicht war. Da aber auch unter den besten Tenören nur wenige einen langen Atem und die eiserne Kraft haben, ihn auch zu gebrauchen, wagt kaum jemand, die erste Version zu singen – und wenn Künstler nervös sind, würde es töricht sein, auf seinem Willen zu beharren und dadurch vielleicht den Rest des Stückes zu verderben. Was für Domingo gut ist, braucht nicht auf einen anderen Sänger zuzutreffen und umgekehrt. Aus gleichem Grund hatte Verdi ja die Stelle geändert. Als es zur Abschlußpassage dieser Arie kam, hielten wir uns an die Tradition, die Zeichen „ppp dim“, „pp morendo“ außer Acht zu lassen, obgleich unser Aufnahmeleiter Richard Mohr sehr daran interessiert war, das Ende so singen zu lassen, wie es in Verdis Partitur geschrieben steht. Nach mehreren Anläufen mußten wir zugeben, daß es nicht „klappte“; anscheinend ist



der Forte-Schluß nicht eine einfache Laune effekthaschender Tenöre.

Es dürfte in diesem Zusammenhang interessant sein, daran zu erinnern, daß Toscanini bei seiner NBC-Vorstellung von Aida den Tenor bat, etwas ganz anderes zu tun. Aufgrund seiner langjährigen Erfahrung wußte er wohl, daß es ganz und gar unrealistisch wäre, den Tenor zu bitten, das letzte B zwei Takte hindurch leise zu halten, und deshalb holte er eine andere Version hervor – ich weiß nicht mehr, woher er sie hatte –, in der Verdi anregte, daß der Tenor das B nur einen halben Takt lang anhalten sollte, um dann auf dem tieferen B die Worte „vicino al sol“ auf den restlichen anderthalb Takten zu wiederholen.

An dieser Stelle ist vielleicht der Hinweis angebracht, daß Toscanini aus Gründen der „Tradition“ nie Rossinis „Barbiere di Siviglia“, dirigiert hat. Nach seinen eigenen Angaben war er der Meinung, daß jahrzehntelange „Verschönerungen“, Umstellungen, Effekte, die von überall an das Werk herangetragen wurden, um die Darstellung für die Galerie amüsanter zu machen, daß die Unzahl solcher Traditionen die wirkliche Partitur so geändert hätten, daß eine Restaurierung, sollte man sie versuchen, unwirksam bleiben würde. Er ließ Tradition Tradition sein, und um sich nicht all den vielen sinnlos abernen Hinzufügungen und Änderungen im „Barbier“ beugen zu müssen, beschloß er, den Fall nicht anzufechten.

Es gab für uns einen ziemlich sicheren Weg, einige Traditionen loszuwerden, die

nur Manieriertheiten waren. Wenn wir an einem solchen Punkt ankamen (üblicherweise eine übermäßig lang angehaltene Note), begannen wir, die dramatische Bedeutung der Stelle zu überprüfen, und wenn wir feststellten, daß die Aufführungstradition mehr „ritualistisch“ als dramatisch geworden war, wurde die Stelle bereinigt. Mit ritualistisch meine ich, daß ein Sänger aus seiner Rolle heraustritt und beginnt, mit seinen Vorgängern wettzueifern, wer wohl diese Note länger, lauter oder leiser anhalten könne.

Einige Beispiele: Am Ende der Triumphszene ist es üblich geworden, das Tempo in den vier Takten vor dem letzten Einsatz des Ägyptischen Marsches zu verlangsamen. Die Partitur zeigt aber ganz klar, daß kein Ritardando oder eine plötzliche Verlangsamung gemeint sein kann, denn sonst wäre dem Blech mehr Arbeit zugeteilt worden.

Ein anderer ständiger Diskussionspunkt ist die Frage des Tempos der Rezitative. Es gibt da einen Brauch, mit den Rezitationen davonzueilen, als wären sie unnütze Füller zwischen den bekannten Glanzpunkten der Oper, den Arien, Duetten und größeren Ensembles. Vielleicht ist dies ein Ergebnis der Aufführungen in fremden Originalsprachen – ein System, das ich wegen anderer Vorzüge stets verteidigt habe und liebe. Aber es sind die Rezitative, die nicht nur die Handlung voranbringen, sondern in denen auch die Charaktere des Dramas entwickelt werden. Sie brauchen zur gebührend ausdrucksvollen Darstellung ihre Zeit,

jedwede falsche Eile bringt undeutliche Aussprache mit sich und die nachlässige Vortragsweise von Nachrichtensprechern, die um drei Uhr nachmittags die Börsenkurse vorlesen.

Als drittes möchte ich die Unsitte anführen, Freiheiten des Vortrags im Rezitativ oder bei Fermaten auf „gebunden“ komponierte Stellen zu übertragen. Auch hierfür findet sich in der „Aida“ ein Musterbeispiel, und zwar zu Beginn des dritten Aktes. Wenn Radames auftritt, singt er das e vor dem hohen a mit einer leichten Verzögerung. Wenn die Stelle später zur Begleitung zweier martialisch blasender Trompeten wiederholt wird, gestattet die Tradition dem Tenor dasselbe leichte Anhalten wie am Anfang. Ich vermute als Grund für diese Unsitte, daß irgendwo einmal ein nicht allzu guter Gesangslehrer die beiden Stellen für identisch hielt, da im Klavierauszug das ständige Ratata der Trompeten weggelassen ist; aber in der vollständigen Partitur ist es ausgedruckt, und diese Trompeten an irgendeinem dummen Punkt anzuhalten, nur um dem Tenor eine längere Note zu gestatten, halte ich für schlichtweg unmusikalisch: Dies ist die Sorte von „Traditionen“, die man herauswerfen sollte.

Vor zwölf Jahren veröffentlichte ein gelehrter und sehr ernsthafter Musiker schwerwiegende Anschuldigungen gegen das Haus Ricordi, Verdis Erstverleger; er glaubte rund 20.000 Druckfehler in einer einzigen Oper gefunden zu haben. Als einige seiner Behauptungen überprüft wurden, stellte sich heraus, daß für ihn ein Druckfehler schon ein „Crescendo“ war, das 1/4 cm zu weit links oder rechts stand: Schlechtmacherei auf die pedantischste Art und Weise. Nicht daß ich für nachlässige Drucke wäre, aber die richtigen Noten sind nahezu alles, was bei großen Kompositionen erforderlich ist – mit einigen wenigen Anmerkungen des Komponisten. Ich glaube, daß jedem großen Komponisten (bewußt oder unbewußt) bekannt war, daß Musik, die Noten selbst, die einzige, klare Botschaft ist, und daß eine Reihe von Umständen und Persönlichkeiten bei jeder Aufführung bestimmen würde, wie diese Noten mit Leben gefüllt werden. Je größer der Komponist, desto weniger kleinliche Direktiven.

Nehmen wir aus der „Aida“ noch die Szene, die dem Vorspiel unmittelbar folgt; dort schreibt die Partitur vor: „Violoncelli (divisi)“, was bedeutet, daß die Celli dreigeteilt spielen. Aber Verdi hat keine genaue Anzahl der Spieler für jeden Teil beigegeben, da er mit verschiedenen großen Orchestern zu rechnen hatte. Wie viele Cellisten hatte Verdi am Premieren-Abend im Dezember 1791 zur Verfügung? Gleichgültig, wie die Zahlen lauteten – mir schien, daß es für eine Plattenaufnahme am besten wäre, jede Stimme nur von einem einzigen Musiker spielen zu lassen. Aus ähnlichen Gründen habe ich drei anstatt sechs Solo-Geigen in der zweiten Hälfte von Radames'-Arie aufgegeben.

Die unerschöpfliche Faszination des großen Meisterwerks liegt in dieser Vielzahl von Möglichkeiten, die alle – innerhalb gewisser Grenzen des guten Geschmacks – richtig und gut sind und der Komposition dienen. Beliebte Meisterwerke sollten so vorgeführt werden, als würden sie das erste Mal gespielt. Was mit anderen Worten bedeutet, daß ein zu sklavisches Vertrauen auf eingeführte Bräuche und Traditionen leicht in einfachen Ritualismus entarten kann und in einen Verlust an dramatischer Wirkung, während das absolut kritiklose Hinnehmen eines jeden Pünktchens Mangel an Erkenntnis der Relativität der musikalischen Bezeichnung bedeutet. Zwischen diesen beiden Extremen gibt es einen breiten Spielraum, um als Interpret sowohl im guten Sinne traditionsbewußt als auch unabhängig zu sein.