

„...nehmen Sie es als meine Lebensaufgabe“

Ein Gespräch mit Herbert von Karajan über die Salzburger Osterfestspiele

Interview in Salzburg. Als ich in der Mozart-Kapitale eintreffe, zeigt sich die Stadt von ihrer nassesten Seite und bestätigt eindrucksvoll ihren schulbuchkundigen Ruf, einer der regenreichsten Plätze Mitteleuropas zu sein. Karajan war am Vorabend in seinem Flugzeug von Mailand herübergekommen und mußte schon am nächsten Vormittag weiter nach Prag, wo er zum „Prager Frühling“ mit den Berliner Philharmonikern konzertierte. In seinem Büro im Neuen Festspielhaus ging es entsprechend lebhaft zu — Telefonate ohne Ende, Besucher, dazwischen eine Bauprobe für die neue Carmen-Inszenierung. Karajan merkt man, als ich ihn abends spreche, die Arbeit nicht an. Er wirkt gelassen, aber zugleich sehr konzentriert, präzise und reaktionsschnell. Seine sprichwörtliche Freude an allen technischen Dingen kommt zum Vorschein, als ich das Tonbandgerät anstelle und einigen Zweifel äußere, ob es die Reise heil überstanden hat: Er greift sich sofort das Mikrophon und macht mit perfekt professionellem Tonfall eine Sprechprobe: „Eins ... zwei ... drei ... vier ...“

Dann beginne ich ihn nach seinem neuen Projekt zu fragen, nach den Salzburger Osterfestspielen, die 1967 zum erstenmal stattfinden und der Stadt ohne Frage einen neuen künstlerischen Akzent geben werden. Die Antworten kommen schnell und bei aller Sachlichkeit mit spürbarem Engagement; hier spricht kein Auch-Manager, kein Organisator, sondern ein Künstler, dem es nur auf eines ankommt: seine Ideen ohne Einschränkungen verwirklichen zu können.

Herr von Karajan, Ihre Ankündigung, in der Karwoche des nächsten Jahres zum erstenmal eine musikalische Festwoche in Salzburg durchzuführen, hat in der Musikwelt einiges Aufsehen erregt. Wie ist es zum Plan der neuen Salzburger Osterfestspiele gekommen?

Es kam verschiedenes zusammen. Zuerst muß gesagt werden, daß schon öfter ins Auge gefaßt war, die Salzburger Festspiele auszuweiten — sei es, daß man sie früher beginnt, sei es, daß man sie später aufhören läßt. Das ist eigentlich immer daran gescheitert, daß vorher das Orchester, die Wiener Philharmoniker, seinen wirklich wohlverdienten Urlaub nimmt und nachher ja sofort die neue Saison beginnt. Ähnliche Schwierigkeiten gab es auch beim Chor und den übrigen Mitwirkenden. Außerdem haben wir die Befürchtung gehabt, daß die Festspiele dadurch, daß man die mögliche Zeit bis zum äußersten ausnützt, ein allzu sehr kommerzialisiertes Gepräge annehmen könnten.

Und es kam etwas anderes hinzu: Ich war auf der Suche nach einem Theater, in dem ich das, was mein wirklich innerstes Anliegen ist, das Werk Richard Wagners, so darstellen kann, wie ich es mir szenisch vorstelle. Sie wissen, daß eine Zeitlang mit Genf Verhandlungen gelaufen sind und man mir den Vorschlag gemacht hat, die Berliner Philharmoniker mitzubringen, weil nämlich das dortige Orchester durch zahlreiche Operaufführungen so stark eingespannt ist, daß es für mein Vorhaben nur wenig Probenzeit hätte erübrigen können. Dieser Gedanke hat mich sehr gereizt. Er ließ sich jedoch nicht verwirklichen, weil das Theater eine technische Anlage hat, die stufenweise bis zur möglichen Perfektion verbessert werden muß. Das hätte Zeit oder sehr große Investitionen verlangt.

In der vorletzten Boris-Aufführung der vergangenen Festspiele kam mir dann mitten in der Vorstellung der entscheidende Gedanke: Du bist doch der größte Narr, sagte ich mir, daß du deine Pläne nicht hier in Salzburg realisierst! — Ich habe das neue Festspielhaus bauen helfen, ich kenne es bis in den letzten Winkel der Bühne. Es ist für mich der Idealfall eines Theaters, in dem man die kühnsten und schwierigsten Aufgaben lösen kann. Ich weiß noch, daß ich nach dem Boris vier Stunden im Regen durch die Nacht gelaufen bin — und es

regnete sehr stark — und Pläne geschmiedet habe. Als ich nach Hause kam, war das Programm beinahe schon fertig.

Dann kam die Frage der Realisierung des Planes. Nun, ich dirigiere ja nur aus Freude daran, etwas künstlerisch umzusetzen, niemals aber unter dem Zwang, dieses oder jenes Werk aufführen zu müssen. Außerdem ist mir das Musikdrama Wagners wirklich mein wichtigstes künstlerisches Anliegen. Es lag deshalb für mich nahe, die Osterfestspiele einfach in eigene Regie zu nehmen, weil man mir dann am wenigsten hereinreden kann. Die Spiele werden also von mir organisiert und auch finanziert.

Dann ist Wagners Werk der eigentliche Kristallisationskern, um den herum sich die neuen Salzburger Festspiele gebildet haben oder bilden?

Absolut. Sehen Sie, es sind jetzt acht Jahre her, daß ich den „Ring“ in Wien gemacht habe; und so sehr ich dagegen bin, ein Stück immer wieder an verschiedenen Theatern zu machen, so notwendig ist es, daß man sich nach einer gewissen Zeit mit einem Werk von neuem auseinandersetzt. Nach einer Spanne von sieben oder acht Jahren sieht man die Dinge offenbar unter einem ganz anderen Blickwinkel. Für mich ist es jetzt einfach eine innere Notwendigkeit geworden, dieses Werk in die Bühnenwirklichkeit umzusetzen.

Die Art der Durchführung ist Ihnen vielleicht schon bekannt: Es wird jedes Jahr eine der Ring-Opern neuinszeniert, die schon vorher auf Schallplatten aufgenommen worden ist. Wir beginnen 1967 mit der Walküre. Sie wird dreimal gespielt; im nächsten Jahr wird sie wiederholt, außerdem wird das Rheingold in das Programm aufgenommen. Im Jahr darauf sind Siegfried und Rheingold zu sehen, 1970 Götterdämmerung und Siegfried, vielleicht sogar schon der gesamte Ring. Wenn es sich noch nicht einrichten läßt, dann wird jedoch auf jeden Fall im fünften Jahr der Zyklus geschlossen aufgeführt. Die Tage zwischen den Vorstellungen sind Konzerttage.

Hat es äußere Gründe, Gründe der Besetzung zum Beispiel, daß Sie nicht mit dem Rheingold, dem „Vorabend“ der Tetralogie, beginnen?

Nein, diese Gründe spielen kaum eine Rolle. Vielmehr ist es so, daß das Rheingold besonders schön wirkt, wenn man es mit der Walküre zusammen aufführt. Das sagt nichts

über das Rheingold — ich liebe dieses Werk sogar besonders. Wagner hat, nachdem er einmal eine Rheingold-Probe vom Klavier aus geleitet hatte, irgendwo geschrieben, daß es zu lang ist, wenn es mehr als zwei Stunden dauert. Soweit kann man es offenbar nicht straffen — ich habe es jedenfalls noch nicht fertiggebracht. Aber ich habe mich bemüht, und zwar dadurch, daß ich gewisse Passagen mit überleitendem Charakter in einem sehr flüssigen Tempo genommen habe; die entscheidenden Stellen müssen natürlich in dem traditionellen Tempo bleiben. Ich bin auf diese Weise tatsächlich bis auf eine Aufführungszeit von 2 Stunden und 7 oder 8 Minuten gekommen. Und dann bekommt das Werk tatsächlich eine innere Spannung, die kolossal ist: Für mich dauert es immer nur 3 Minuten... Nur scheint es mir richtiger, dieses erste Drama nicht allein aufzuführen, sondern es zusammen mit der Walküre zu spielen.

Das ist der eine Grund. Das Rheingold ist natürlich auch technisch schwerer auf die Beine zu stellen. Wir gehen bei den Bühnenbildern, die wir hier in Salzburg machen, zum Teil von einem neuartigen Gesichtspunkt aus. Wir verwenden einen Teil der Bauten aus der Walküre erneut im Rheingold. Es ist keine Einheitsdekoration, sondern ein sehr variables Bild, das aber aus einzelnen austauschbaren Elementen besteht. Es versteht sich, daß wir damit nach einem Jahr noch viel besser arbeiten können, es noch besser in der Hand haben und deshalb auch Rheingold szenisch besser realisieren können. Das ist ein weiterer Grund für den Beginn mit der Walküre.

Das Konzertprogramm, das die Wagneraufführungen ergänzt...

...besteht im ersten Jahr aus einem Bach-Abend, Beethovens „Missa solemnis“ und der achten Sinfonie von Bruckner. Wir wollen in jedem Jahr eines der großen Chorwerke aufführen.

Das ist ein sehr anspruchsvolles Programm. Es geht Ihnen also offenbar um die Darstellung der ganz großen Werke unserer Musikkultur?

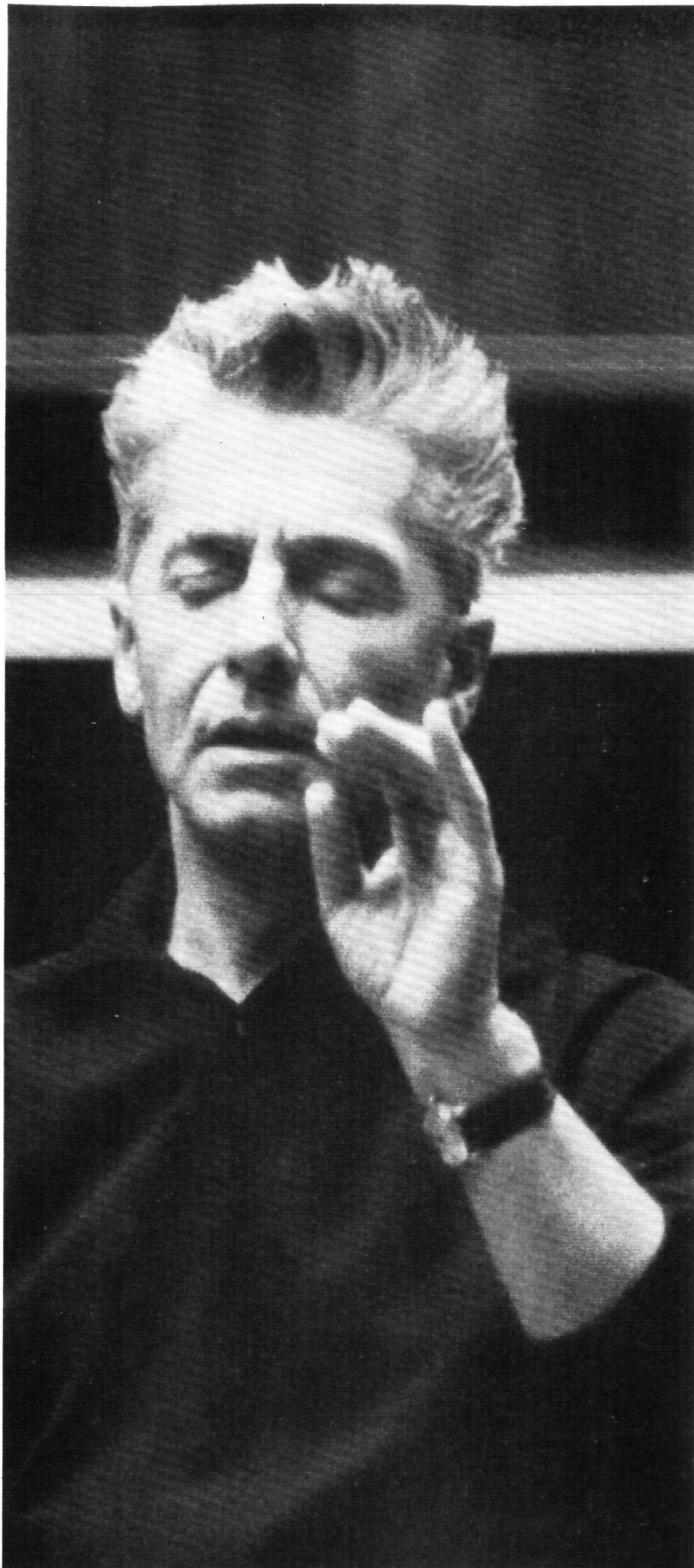
Sehen Sie, viele Leute mögen im Sommer schon nicht mehr reisen und wollen erst recht nicht zu Ostern dorthin gehen, wo der große Trubel ist. Das aber sind die Leute, auf die ich eigentlich Wert lege: Menschen, die sich besinnen, mit Kunst beschäftigen wollen und sich einmal am Tag ein derartiges Werk anhören möchten.

Es hat Stimmen gegeben, die es beklagen, daß es in Salzburg Spiele geben soll, die ihren Schwerpunkt nicht im Werk Mozarts haben werden. Sehen Sie einen Widerspruch zwischen dem genius loci und Ihrem Programm?

Nein, ich sehe vor allem deswegen keinen Widerspruch darin, weil ja Mozart während der August-Festspiele wirklich in besonderer Weise gepflegt wird. Bitte, man sollte die ganze Sache vielleicht gar nicht von der programmatischen Seite betrachten. Nehmen Sie die Osterfestspiele einfach als die Lebensaufgabe eines Mannes, dem es um die Kunst geht. Außerhalb der Festspielzeit steht das Theater leer. Ich bezahle es, infolgedessen kann ich darin auch machen, was ich will. Und es ist für mich einfach das Wichtigste in der Welt des Dirigierens. Wenn ein anderer das gleiche Geld ausgibt, um Mozart-Festspiele zu machen, so ist es seine Sache. Aber dieses sind nun meine Festspiele, die ich in der Weise mache, wie ich sie mir denke.

Sehen Sie die Möglichkeit einer Rückwirkung Ihrer Osterfestspiele auf die Sommerfestspiele?

Nein, jedenfalls ist nicht mit negativen Auswirkungen zu rechnen. In einer Zeit, in der mein Projekt schon bekannt war, sind, soviel ich weiß, die Boris-Aufführungen immer schon ausverkauft gewesen, bevor die Haustür überhaupt aufgemacht worden ist. Ich





glaube, daß das Nebeneinander sogar in vielen Dingen sein Gutes haben wird. Ich gehe ja von einem ganz anderen Standpunkt aus: Ich habe — nicht zuletzt, um den Schwarzmarkt zu unterbinden — bekanntgegeben, daß Menschen, die sich der Idee dieser neuen Spiele verbunden fühlen, als fördernde Mitglieder aufgenommen werden können und auf diese Weise die Garantie haben, immer zu ihren Plätzen zu kommen und möglichst sogar jedes Jahr auf den gleichen Plätzen sitzen zu können. Ich könnte mir nichts Schöneres vorstellen, als daß Publikum und Künstler eine große musikalische Familie bilden, deren Mitglieder sich einer gemeinsamen Idee verbunden fühlen. Und es scheint so, als sei dieser Gedanke verstanden worden. Die Leute, die sich bisher als fördernde Mitglieder angemeldet haben, gehören durchaus nicht zum Kreis des „Reisepublikums“. Es sind unter ihnen sehr viele Ärzte, Wissenschaftler und überhaupt Leute, von denen man wirklich weiß, daß ihnen die Beschäftigung mit der Musik ein echtes Bedürfnis ist. Und es ist mir sehr viel wert, einmal wieder den persönlichen Kontakt zu einem Publikum zu bekommen, das sich von den üblichen Festspielbesuchern unterscheidet. Deswegen wird eines das andere ganz bestimmt niemals stören.

Außerdem wissen Sie, daß die Musikdramen Wagners bei den Salzburger Festspielen — es herrscht da ein gentlemen agreement zwischen uns und Bayreuth — nicht aufgeführt werden. Für die Monate März und April ist diese Übereinkunft völlig hinfällig, weil zu Ostern in Bayreuth ja nicht gespielt wird. Auch hier wäre nichts verkehrter, als von einer Konkurrenz zu reden. Ich habe neulich einmal dem Wieland Wagner gesagt, die Tatsache, daß das Werk seines Großvaters so viele Menschen fesselt, so verschieden inszeniert wird und so ausgedehnte Diskussionen auslöst, sei der schönste Beweis dafür, daß wir es mit einem für alle Seiten gültigen Kunstwerk zu tun haben.

Konkurrenz also nur im rein künstlerischen Bereich. — Sie erwähnten vorhin, daß die Aufführung der Werke Wagners Ihr größter Wunsch sei. Ist dies ein Wort des Dirigenten, oder geht es Ihnen vor allem um das „Gesamtkunstwerk“?

Man kann beides schlecht voneinander trennen. Wenn ich auf der Bühne etwas sehe, was meinen Vorstellungen entspricht, dann ist mir die musikalische Gestaltung eigentlich immer wie von selbst aus den Händen geflossen. Ich habe jahrelang fast eine Hemmung gehabt, die Zwischenspiele im Parsifal so zu dirigieren, wie sie gehören — lang-

sam nämlich. Das geschah, weil man bei der Verwandlung auf der Bühne entweder etwas Schreckliches oder gar nichts gesehen hat. Diese Stellen haben sich immer schwer dirigieren lassen. Ich habe dann bei der letzten Inszenierung in Wien eine optische Lösung für die Verwandlung gefunden, die wahrscheinlich das Beste ist, was mir bisher auf der Bühne gelungen ist. Und da wurde nun gleichsam automatisch auch das Tempo richtig: Ich hatte nichts mehr zu fürchten, ich habe nicht mehr über diese Stellen „drüberwegkommen“ müssen. Das sind allerdings Probleme, die ich sehr schwer jemand anderem erklären kann; ich nehme mir deshalb viel lieber die Zeit, um das Werk auch selbst zu inszenieren — es wird dann auch musikalisch meine eigene Deutung. Auf diese Weise erarbeite ich im Jahr zwei Opern: eine für die Sommerfestspiele — diesmal ist es die Carmen — und eine für die Osterfestspiele. Das ist für mich für ein Jahr genug. Diese beiden Opern erfordern ein ganzes Jahr an Vorbereitungen, wenn man es ernst mit ihnen nimmt. Ich kann nicht am laufenden Band produzieren. Für mich ist das Wichtigste die intensive und andauernde Auseinandersetzung mit dem Werk vor den Proben. Das ist mein Leben...

Inwiefern hat sich Ihre Wagner-Auffassung gegenüber früher, etwa gegenüber Ihren Ring-Aufführungen im Wien der fünfziger Jahre, geändert?

Mir ist in zunehmendem Maße die Wichtigkeit des Textes bewußt geworden. Was Wagner in seinen Dramen sagt, ist von tiefer Wahrheit und spiegelt etwas vom gelebten Leben jedes Menschen. In den vergangenen zehn Jahren habe ich intensiv erlebt, was Macht, der Wille zur Macht und Gefühlsregungen wie Haß und Liebe vermögen. Ich habe viele der Personen in diesen Dramen eigentlich in irgendeiner Weise selbst erlebt und gespielt. Und ich möchte diese Erfahrung jetzt einmal umsetzen und zeigen, daß das Wort und sein Symbolgehalt das weitaus Wichtigste in Wagners Werken ist.

Sie werden in diesem Herbst die Walküre auf Schallplatten aufnehmen, und zwar in der vorgesehenen Festspielbesetzung mit — nach letztem odit — Régine Crespin als Brünnhilde, Gundula Janowitz als Sieglinde, Josephine Veasey als Fricka, Martti Talvela und Thomas Stewart als Hunding und Wotan und Jon Vickers als Siegmund. Auch in den folgenden Jahren sollen die Festspielinszenierungen vorher auf Platten eingespielt werden. Betrachten Sie die Schallplatte unter dem Aspekt des „Gesamtkunstwerks“ und seiner szenischen Verwirklichung als einen unvollkommenen Ersatz der „Live“-Aufführung?

Schon deswegen nicht, weil ja die Arbeit an der Musik und an der Diktion gerade mit der Schallplattenaufnahme beginnt. Sie ist der rote Faden unserer Arbeit. Denn an ihr wird zunächst der musikalische Sachverhalt festgestellt, und daraus muß sich dann die Szene und die Art, in der die Menschen in dieser Szene stehen, entwickeln. Sie müssen dazu wissen, daß ich schon seit geraumer Zeit meine Regieproben immer mit Tonbändern und Schallplatten mache. Ich kann einem Sänger auf diese Weise ganz leicht mit dem gesprochenen Wort helfen. Er braucht nicht selber zu singen, aber er hört immer und ganz richtig seine eigene Interpretation und koordiniert sie nun mit der schauspielerischen Gestaltung. Und umgekehrt: Da die Bewegung konsequent vom Musikalischen her entwickelt wird, kann er schließlich auch gar nicht mehr anders als richtig singen.

Ihren Worten ist zu entnehmen, daß Sie die Schallplattenaufnahme sozusagen als musikalisches „Vorbild“ für die Bühnenaufführung ansehen. Machen Sie als Dirigent überhaupt einen Unterschied zwischen einer Einspielung im Studio einerseits und einem

Konzert oder einem Opernabend andererseits?

Ich möchte nicht leugnen, daß es in der Literatur ein paar Kompositionen gibt, die man vielleicht nur mit Hilfe der Schallplatte gut darstellen kann. Die 1812-Ouvertüre von Tschaikowsky zum Beispiel. Da kommt zum Schluß ein Choral, der alles überstrahlen soll. Das ist im Konzertsaal kaum richtig herauszubringen, da das Orchester schon vorher immer Fortissimo gespielt hat und es keine Steigerungsmöglichkeit gibt. Bei der Schallplattenaufnahme ist es möglich. Wir haben dabei den Bläserchoral getrennt aufgenommen. Es war dann natürlich sehr schwierig, diesen Satz mit dem übrigen Orchester zu koordinieren, und es gelang schließlich nur mit einem ungewöhnlichen technischen Kunststück: Nachdem wir es zuerst mit Kopfhörern versuchten, aber dennoch die Sechzehntel nie genau zusammenkamen, haben wir jede Note des Choral viel länger aufgenommen als sie wirklich ist und dann den gesamten Choral Note für Note ganz genau mit dem übrigen Orchester zusammengeschnitten. Bläser und Restorchester spielen nun vollkommen synchron, und die Musik hat plötzlich das doppelte Volumen.

Ein anderes Beispiel: Wir haben jetzt gerade Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung“ aufgenommen, deren Schlußsatz — „Das große Tor zu Kiew“ — im Konzert immer darunter leidet, daß die Blechbläser nach jedem Akkord Atem holen müssen und die Musik trotz des Fortissimos leicht asthmatisch klingt. Wir haben dann für die Aufnahme eben einfach acht Posaunen und die doppelte Menge von Hörnern und Trompeten genommen, so daß die Bläser sich abwechseln konnten. Das sind Manipulationen, um die Klangfülle des Orchesters mit derselben unforcierten Leichtigkeit zu erhalten, als wenn man die Tasten einer Orgel leicht antippt und das volle Werk erklingt. Aber es sind Ausnahmefälle.

Im allgemeinen entsprechen die Aufnahmen, die ich mit den Philharmonikern mache, jedoch voll und ganz unseren Konzerten. Das ist eigentlich auch selbstverständlich. Denn was ich mit dem Orchester aufnehme, ist ja im Grunde genommen nicht in drei oder vier Aufnahmesitzungen einstudiert, sondern im Laufe von zehn Jahren. Man hat gesagt, wir hätten die neun Beethoven-Sinfonien ungeheuer schnell aufgenommen. Tatsächlich haben wir sie in nur vierundzwanzig Sitzungen eingespielt, also knapp drei Termine für jede Sinfonie gebraucht. Aber wenn ich die Zeit rechne, wie ich während eines Jahrzehnts die Sinfonien in den Konzerten der Philharmonie und auf allen Tourneen immer wieder mit allen Details probiert habe...

Diese stetige Arbeit ist ja aber gerade das Schöne. Wenn wir uns morgen zum Beispiel in Prag treffen und am Abend ein Konzert mit Stücken geben, die wir sicherlich schon zwanzigmal öffentlich gespielt haben, geht es vorher noch einmal mit dem Proben los. Das verlangt das Orchester, das verlange ich, und wir haben unsere Freude daran.

Zum Schluß noch einmal zurück zu Wagner: Man hört oft sagen, daß gerade bei seinen Werken die Schallplatte sehr viele Möglichkeiten biete, weil sie dem Dirigenten erlaube, das Orchester quasi voll ausspielen zu lassen, während er es bei Bühnenaufführungen immer mehr oder weniger stark drosseln müsse und dadurch die Wirkung nicht so unmittelbar und lebendig ist.

Das ist sicherlich richtig, aber nur bis zu einem beschränkten Grade. Wir hatten uns damals in Wien einen Stil herausentwickelt, bei dem ich zum Schluß das Orchester eigentlich gar nicht mehr abdämpfen mußte, obwohl durchaus nicht verhalten gespielt wurde. Ich denke, so werden wir es auch jetzt machen — bei der Schallplattenaufnahme und später im Festspielhaus.