Interview

Daniel Barenboim

Das heikle Kapitel «Opéra Bastille» ist, so scheint es, für ihn abgeschlossen. Daniel Barenboim, dessen Vertrag als künstlerischer Leiter des neuen Pariser Opernhauses auf dramatische Weise annulliert worden war, widmet sich voll und ganz seinen künstlerischen Verpflichtungen. Dazu zählt eine Reihe von Opern-Aufnahmen mit den Berliner Philharmonikern: «Parsifal», «Cosi fan tutte», «Figaro» und «Don Giovanni». – *Thomas Voigt* unterhielt sich mit dem Dirigenten nach einer Aufnahmesitzung von «Parsifal» in Berlin.

Daniel Barenboim bei Aufnahmen zu Wagners «Parsifal» in Berlin

Herr Barenboim, als Sie vor einigen Jahren «Tristan und Isolde» in Bayreuth dirigierten, sagten Sie, dieses Werk sei für Sie eine innere Notwendigkeit gewesen. Wie war das beim «Parsifal»?

Ich glaube, «Tristan» hat eine größere historische Bedeutung; dieses Stück hat fast alles, was danach geschrieben wurde, in irgendeiner Form beeinflußt. Aber auch «Parsifal» ist ein wegweisendes Werk. «Pelléas» z. B. wäre undenkbar ohne «Parsifal». Ich meine, rein vom Musikalischen, nicht vom Theatralischen.

Und das Theatralische im «Parsifal»? Viele Sänger und Musiker haben Schwierigkeiten mit diesem Werk, man sagt, es sei falscher Weihrauch, falsche Religiosität . . .

Mich fasziniert die Musik. Natürlich interessiert mich auch das Theatralische und das Ideologische an Wagners Werken. Gerade beim «Ring» kann man diese Aspekte nicht ignorieren. Aber was mich beim «Parsifal» am meisten fasziniert, ist die Musik. Jeder Akt hat fast einen anderen Stil. Sehr überspitzt könnte man sagen, der dritte Akt ist eine Mischung von Bruckner und Debussy, der zweite eine Mischung von Berlioz und Liszt. Oder nehmen Sie «Tristan». Der zweite Akt ist nicht nur wesentlich weicher und lyrischer als der erste, das ist ein ganz anderer Stil. Und dann kommt diese ganz große Deklamation im dritten Akt.

Sobald von aktuellen Wagner-Aufführungen die Rede ist, wird ein Thema heftig diskutiert: Die Krise des Wagnergesangs.

Es wird oft behauptet, daß es keine Stimmen mehr gibt, und das ist einfach nicht wahr. Man muß sich die Mühe machen, nach den geeigneten Leuten zu suchen. Ich spreche jetzt von Wagner- und Mozart-Aufführungen. Ich habe in letzter Zeit nicht so viel italienische Oper dirigiert, und da sind die Probleme ganz anders. Ich weiß nur von meiner Arbeit in Bayreuth und von meiner Arbeit beim Mozart-Festival in Paris mit Ponnelle, daß genügend Potential vorhanden ist. Man muß es nur suchen. Und wir haben doch viele neue Sänger gefunden und erfolgreich mit ihnen gearbeitet. Daß man heute so viel von der «Krise der Gesangskunst» spricht, geht zu Lasten der Dirigenten und Intendanten, die zu bequem sind. Es ist leider so, daß nicht viele das Risiko wagen, mit unbekannten Namen zu arbeiten.

Bayreuth ist etwas risikofreudiger.

Natürlich, Bayreuth ist eine Ausnahme. Als die Besetzung für den «Ring» herauskam, waren viele skeptisch. Man konnte sich nicht vorstellen, daß bestimmte Sänger diese oder jene Partie bewältigen würden. Dabei waren es, wie z. B. John Tomlinson als Wotan, sehr gute Sänger, die etwas Hervorragendes geleistet haben.

Wie groß ist Ihr Einfluß auf die musikalische Darstellung einer Partie?

Ich glaube, ziemlich groß. Das werden die Sänger besser beantworten können. Mit dem Gesang ist es ja so bei Wagner: Wenn Sie die Korrespondenz zwischen Wagner und Liszt zur «Lohengrin»-Uraufführung lesen, dann sehen Sie, was Wagner eigentlich wollte: Daß die Sänger dort, wo es gefordert ist, die schöne italienische Gesangslinie singen, daß sie deklamieren und daß sie fast sprechen, wo es nötig ist. Das sind die drei großen Anforderungen, die Wagner an seine Sänger stellt. Hinzu kommt, daß man ein besonderes Gespür für die Musikalität dieser Sprache haben muß. Es geht zum Beispiel nicht, daß man Worte mit kurzem Vokal lang singt, wie z. B. «Blick» oder «dumm». Wie können Sie «dumm» auf einer halben Note singen? Das heißt, es genügt nicht, textverständlich zu singen, sondern man muß überlegen, wie man den Sinngehalt des Textes mit musikalischen Mitteln herausbringt. Und diese Arbeit fasziniert mich.

Vor «Parsifal» hatten Sie «Cosi fan tutte» aufgenommen, «Figaro» und «Don Giovanni» werden demnächst produziert. Daß sie auch für die Mozart-Opern die Berliner Philharmoniker gewählt haben, läßt vermuten, daß Sie kein großer Anhänger der historisierenden Aufführungspraxis sind.

Ich glaube, man darf weder die Aufführungspraxis ignorieren noch so preußisch sein, daß man sagt: So muß es sein, und nicht anders. Ich finde, man muß flexibel bleiben. Als Pianist habe ich mich oft damit beschäftigt, ob die Triller bei Mozart und Beethoven immer auf dem Hauptton anfangen. Manchmal gibt es halt eine psychologisch-musikalische Begründung, einen Triller ausnahmsweise anders zu nehmen. Dafür muß man flexibel sein. Nur muß man wissen, daß es eine Ausnahme ist.

Intuition allein hilft nicht viel?

Nein. Man muß sich ganz bewußt entscheiden. Die Gefahr bei purer Intuition ist, daß man einen Weg einmal geht und ihn nicht mehr wiederholen kann. Der nächste Schritt ist das empirische Wissen: Man hat es soundso oft von anderen

gehört, und darum muß es klappen. Aber das ist auch nicht genug für meine Begriffe, das ist sogar fast das Schlimmste. Es ist keine Frage von Instinkt oder Nachahmen, sondern von Begreifen, wie das jeweilige Stück gebaut ist. Das beste Beispiel dafür ist Celibidache. Wenn das Wissen da ist, hat die Intuition einen viel größeren Freiraum.

«Für meine Begriffe hat kaum ein Dirigent den Unterschied zwischen Volumen und Intensität so klar zum Ausdruck gebracht wie Furtwängler»

Sie haben in Interviews oft von Furtwängler gesprochen. Diese Magie, die von Furtwängler ausgeht, ist das überhaupt zu erklären, kann man das analysieren?

Ich glaube schon. Er hat jedes Ausdrucksmittel benutzt, um wirklich das zum Klingen zu bringen, was in den Noten steht. Für meine Begriffe hat kaum ein Dirigent den Unterschied zwischen Volumen und Intensität so klar zum Ausdruck gebracht. Wenn ein Diminuendo kommt und das Volumen wie vorgeschrieben zurückgeht, geht auch meistens die Intensität zurück, aber bei Furtwängler wird die Intensität stärker. Bei ihm gibt es kein lebloses Piano und auch kein übermäßig starkes Forte. Solche Dinge kann man genau nachhören. Was noch lange nicht heißt, daß man damit das Phänomen Furtwängler erklären könnte. Nehmen Sie z. B. die «Tristan»-Aufnahme. Da haben Sie das, was man das Geheimnis einer großen Persönlichkeit nennt. Ich habe neulich noch mit Fischer-Dieskau über die Aufnahme gesprochen, und er hat mir gesagt, alle seien damals wie in Trance gewesen.

Zurück zu Mozart. Gerade bei Studio-Aufnahmen von Mozart-Opern ist die Klangästhetik von zentraler Bedeutung. Bei vielen Aufnahmen der letzten zwanzig Jahre hat man, wie ich finde mit Recht, bemängelt, es klinge zu sehr nach Studio und zu wenig nach Theater. Spielte dieser Aspekt bei Ihren Aufnahmen eine Rolle?

Bestimmt. Wir haben bei «Cosi» mit den Rezitativen angefangen, was ich sehr richtig fand. Gerade bei einer Akustik wie die der Jesus-Christus-Kirche besteht die Gefahr, daß der Klang zu hallig wird. Und das hat uns alle, auch die Tontechniker, zu einer Konzentration, zu einer Deutlichkeit gezwungen, die auch in den Arien und Ensembles zum Tragen kam. Und dadurch kam auch das Theaterhafte viel besser zur Geltung. Bei Mozart ist ja die Beziehung zwischen Orchester und Sänger ganz anders. Der Cherubino dialogisiert mit der Klarinette, Susanna mit der Oboe. Und da sind natürlich solch hervorragende Musiker wie die Berliner Philharmoniker besonders willkommen.

Die Konsequenz bei solchen Dialogen zwischen Stimme und Instrument wäre doch, daß die Musiker möglichst wie Sänger phrasieren, und nicht umgekehrt: daß die Sänger versuchen, instrumental zu singen.

Absolut. Instrumentaler, d. h. technisierter, neutraler Mozartgesang ist der Tod des Theaters.

Wenn Ihnen die Vitalität einer Mozart-Aufnahme so wichtig ist, dann wäre es doch naheliegend, Live-Aufnahmen zu machen.

Ich finde, daß die Lebendigkeit im Opernhaus gebunden ist an das, was das Auge sieht. Und wenn man das nur hört, kann es ein völlig anderer Eindruck sein. Ein ganz simples Beispiel: Wenn bei einer Pause im Rezitativ auf der Bühne die Tür geöffnet wird, dann ist die Pause mit Aktion gefüllt. Für die Platte aber müssen Sie sich etwas anderes einfallen lassen. Außerdem haben Sie im Studio viel mehr Möglichkeiten, die Theatralität mit musikalischen Mitteln zu schaffen – durch Dynamik, durch Intensität, durch Klangfarben. Sie können im Studio theatralische Effekte herstellen, die ganz anders sind als auf der Bühne. Hinzu kommt, daß normale Opernorchester nicht die Qualität der Berliner Philharmoniker haben. Darum bin ich bei den Mozart-Opern nicht überzeugt, daß Live-Aufnahmen die bessere Lösung gewesen wären.

«Die Berliner Philharmoniker sind höchst flexibel und offen für andere Klangvorstellungen»

Sie betonten die Perfektion der Berliner Philharmoniker. Ist das nicht auch eine Hypothek: Man weiß, die haben jahrelang mit Karajan diesen schönen Wohlklang gepflegt und können vielleicht gar nicht mehr anders als schön spielen?

Nein, ich finde, das Orchester ist höchst flexibel und offen für andere Klangvorstellungen. Es ist nie passiert, daß ich gehemmt war, weil ich dachte: Die haben eine andere Vorstellung als ich. Ich habe mit den Berlinern ja viel Mozart gespielt, wir haben vor der «Cosi» die letzten acht Klavierkonzerte für die Bild-Platte produziert, und man könnte sagen, daß wir fast einen gemeinsamen Mozart-Stil entwickelt haben. Und das hat uns bei der «Cosi»-Aufnahme sehr geholfen.

Die Aufnahmen der drei da-Ponte-Opern waren wohl ursprünglich Teil eines größeren Projekts, das dann unter dramatischen Umständen in die Brüche ging. Möchten Sie sich zum Thema «Opéra Bastille» äußern?

Ich könnte schon, aber ich habe schon alles gesagt, was zu diesem Thema zu sagen ist. Wir haben eine Abfindung ausgemacht für das, was man mir schuldig ist, und damit ist das Kapitel beendet.

Ist damit auch der Wunsch begraben, eine künstlerische Führungsposition an einem Opernhaus einzunehmen?

Ich habe überhaupt keine Ambitionen in Richtung Intendant. Ich hatte damals das Angebot für die Bastille angenommen, weil es die Möglichkeit bot, in einem neuen Haus neue Arbeitskonditionen zu entwickeln; sonst hätte ich den Posten eines künstlerischen Leiters nie angenommen.

An keinem anderen Ort?

Nein.

Sawallisch soll gesagt haben: «Wenn der Barenboim kommt, dann gehe ich freiwillig. Den würde ich schon als meinen Nachfolger nehmen.»

Nein ... (lacht) ... nein, das ist wohl nicht das Hauptargument. Jedenfalls: Ich habe weder Wünsche noch Pläne, in der Bastille zu dirigieren. In der Presse stand so etwas, aber das ist, wie so vieles andere in Sachen Bastille, von A bis Z erfunden.

Welche Lehre ziehen Sie aus der Affäre Bastille?

Daß man als Musiker Konditionen haben muß, unter denen man professionell arbeiten kann. Das Problem ist zwar nicht nur ein französisches Problem, aber in Frankreich ist Kunst noch mehr involviert in Politik, das heißt: es herrscht zu wenig Professionalität. Die Franzosen sind, pauschal gesprochen, sehr begeisterungsfähig. Sie haben ein unglaubliches und anscheinend unbegrenztes Potential an Enthusiasmus und Hingabe, aber das Problem ist der Alltag, die gründliche, alltägliche Arbeit. Verstehen Sie mich richtig, ich hatte in Frankreich fünfzehn sehr, sehr glückliche Jahre mit dem Orchestre de Paris. Nur glaube ich, daß grenzenloser Enthusiasmus in Verbindung mit einem Mangel an Gründlichkeit nicht die ideale Basis ist, um ein Opernhaus zu führen.

Sie werden Chefdirigent des Chicago Symphony Orchestra und wahrscheinlich werden Sie auch in Zukunft viel in Europa dirigieren. Besteht da nicht die Gefahr, daß Sie sich etwas verzetteln?

Ich habe nicht die Absicht, außerhalb Chicagos viele Konzerte zu dirigieren. Berlin ist natürlich eine Ausnahme, weil ich mit den Philharmonikern schon seit 25 Jahren arbeite. Sonst aber möchte ich nicht als Gastdirigent anderer Orchester auftreten. Ich bin von der Qualität des Chicago Symphony mehr als überzeugt und bin mit diesem Orchester überaus glücklich – wozu soll ich dann noch mit anderen Orchestern arbeiten, die weniger gut sind? Dann lieber Klavier spielen oder Oper dirigieren.

Ihre Opernpläne für die nächsten Jahre?

Eine Neuproduktion «Tristan» in Bayreuth, '93.

Und italienische Opern?

Würde ich sehr gerne dirigieren, und es tut mir

sehr leid, daß ich nicht genug Zeit für diese Stücke habe. Ich habe hier in Berlin «Aida» dirigiert, und ganz sicher hätte ich in der Bastille «Otello» dirigiert.

Sie wissen, für die Eröffnung der Bastille war «Don Giovanni» mit Chéreau geplant, und ich bin sicher, daß diese Produktion irgendwo und irgendwann kommen wird, wahrscheinlich auch mit einem Teil des Ensembles, das wir für die Aufnahme gewählt haben.

In der Zeit des Spezialistentums ist eine Karriere wie die Ihre der Ausnahmefall: Ein weltberühmter Pianist wird Dirigent. Gilt Vielseitigkeit im heutigen Business nicht eher als hinderlich?

Mag sein, aber ich finde, daß man als Dirigent nur profitiert, wenn man ein Instrument spielt und umgekehrt. Im Idealfall müßte man komponieren, dirigieren und ein Instrument spielen. Dann wäre man wirklich ein «vollständiger» Musiker. Nur Dirigieren – das ist, überspitzt gesagt, das Unmusikalischste, was es gibt. Das Orchester spielt ein schönes Legato, und man steht da und haut mit dem Taktstock dazwischen. Ich denke, daß man als Dirigent eine viel intensivere Beziehung zur Musik bekommt, wenn man auch komponiert oder musiziert.

Kunst und Kommerz – in dieses Spannungsfeld gerät zwangsläufig jeder Musiker von internationalem Renommee. Wie schafft man es, daß man seinen Marktwert hält, ohne die künstlerische Seele zu verkaufen?

Da kommen wir wieder auf Parsifal. Ich meine nicht das Stück, sondern die Figur. Ich glaube, daß eine gewisse Naivität manchmal den notwendigen künstlerischen Impuls auslösen kann. Und daß man sich trotzdem auch durchsetzen kann. Das ist meine Hoffnung.

Discographische Hinweise Daniel Barenboim / Berliner Philharmoniker

MOZART: «LE NOZZE DI FIGARO».
Lella Cuberli (Contessa), Joan Rodgers (Susanna), Cecilia Bartoli (Cherubino), Andreas Schmidt (Conte), John Tomlinson (Figaro), u. a.
Erato 5/90, P: 11/90
«DON GIOVANNI».
Ferruccio Furlanetto (Giovanni), Lella Cuberli (Anna), Waltraud Meier (Elvira), Joan Rodgers (Zerlina), Uwe Heilmann (Ottavio), John Tomlinson (Leporello), Matti Salminen (Commendatore), Michele Pertusi (Masetto).
Erato 4/91, P: 9/91
«COSI FAN TUTTE».
Lella Cuberli (Fiordiligi), Cecilia Bartoli (Dorabella), Joan Rodgers (Despina), Kurt Streit (Ferrando), Ferruccio Furlanetto (Guglielmo), John Tomlinson (Alfonso)
Erato 11/89, P: 9/90
WAGNER: «PARSIFAL».
Siegfried Jerusalem (Parsifal), Waltraud Meier (Kundry), Matthias Hölle (Gurnemanz), José van Dam (Amfortas), John Tomlinson (Titurel), Günther von Kannen (Klingsor), u. a.
Erato 3/90, P: 10/90
P: voraussichtlicher Termin der Veröffentlichung, Stand der Angaben: April 1990

Befreit von Ängsten

Gespräch mit dem Ost-Berliner Regisseur Erhard Fischer

Seit genau einem Vierteljahrhundert ist Erhard Fischer nun Oberspielleiter (seit 1969 Chefregisseur) der Berliner Staatsoper. Der am 10. November 1922 in Radeberg bei Dresden geborene Fischer studierte in Dresden bei Heinz Arnold. Zehn Jahre hindurch war er Assistent und Spielleiter an der Dresdener Staatsoper. Als Regisseur debütierte er in Radebeul mit Mozarts «Entführung aus dem Serail». 1960 wurde er Oberspielleiter des Großen Hauses und künstlerischer Leiter des Kleinen Hauses in Leipzig, für fünf Jahre, nach denen er in Berlin zu arbeiten begann. Der Moderne galt stets sein Augenmerk. Er inszenierte Penderecki («Teufel von Loudun») und Uraufführungen, so «Joe Hill»; «Karin Lenz», «Meister Röckle». Er gastierte in Dresden, Warschau und Moskau sowie Genf und Wiesbaden (hier mehrfach, darunter mit Glucks «Orpheus» und – besonders erfolgreich – Offenbachs «Orpheus in der Unterwelt», jetzt mit «Eugen Onegin»). Auch pädagogisch trat Erhard Fischer hervor, lehrte Regie in Dresden, Leipzig und Berlin (hier leitete er an der Musikhochschule die Abteilung Regie). Fischer galt seit jeher als der betont sachlich arbeitende, vielleicht nicht ausgesprochen genialische (im Vergleich zu seinem Studienkollegen Joachim Herz), aber immer solide und zuverlässige Regisseur, der gewiß auch experimentierte, doch nie spektakulär dachte, entschieden geprägt von seinem großen Lehrer Heinz Arnold. Dramaturgische Glaubwürdigkeit ist für Fischer entscheidend. – Mit Erhard Fischer sprach *Wolf Eberhard von Lewinski.*

Herr Fischer, wie verstehen Sie den Untertitel «lyrische Szenen» bei «Eugen Onegin»?

Dieser Untertitel ist das Regie-Programm. Das heißt: es handelt sich nicht um «Oper», schon gar nicht «große Oper». Wichtig ist in diesem Zusammenhang die Forderung der Poesie. Die drei Protagonisten – Onegin, Tatjana, Lenski – prägen diese «lyrischen Szenen», wie diese Oper eben nicht von ungefähr genannt ist. Johannes Leiacker, der mich sehr bereichernde Bühnenbildner, und ich haben versucht, jenem Untertitel zu entsprechen. Schon dadurch, daß wir zwischen den relativ kurzen Szenen keine großen Umbauten wünschten, mit denen die Szenenfolge leicht zerhackt, zerstört werden können. Das wäre der Tod des Stückes. Übrigens habe ich dieses Stück in Wiesbaden zum erstenmal gemacht – ein Sehnsuchtsstück von mir. Wir wählten zwei Abteilungen, die Zäsur nach dem Larina-Ball.

Weshalb nicht nach dem Duell, nachdem Onegin zwei Jahre umherirrte?

Sie sprechen diesen «Fehler» der Konzeption an. Aber theatertechnische Probleme erlaubten keine andere Wahl, auch wäre dann der erste Teil zu kopflastig ausgefallen, hätte es keinen kurzen Umbau zwischen Larina-Ball und Duell gegeben.

Wieweit spielt Puschkin in dieser Oper mit?

Tschaikowskij hat sich stärker als Puschkin, dessen Poesie es einzufangen gilt, der Tatjana zugewendet. Wichtig ist meines Erachtens, daß man die Leichtigkeit, die feine Ironie Puschkins nicht übersieht. Es gibt viele bedeutsame Details, die für mich von Puschkin her einbezogen sein sollen. So ist Tatjana nach Puschkin kein Mädchen, das nicht lacht. Sie ist ein normaler Mensch, keiner, der den Untergang von vornherein in der Tasche trägt. Ein Mensch mit Sehnsüchten, gewiß, aber ein Mensch ohne Sehnsüchte kann sich begraben lassen. Aber dieser normale Mensch stößt zusammen mit einem anderen Menschen, der ihr Traumgebilde ist.

Dann: bei Puschkin verschläft Onegin den Duell-Termin, kommt ohne Mantel, mit einem fiesen Sekundanten, er nahm das nicht so ernst. Und das wollen wir zeigen. Das geht auch mit der Musik überein – denken wir an das kleine Duett in der Duell-Szene: was heißt «Duett», das ist es natürlich nicht – wie es in diesem Stück keine Arie gibt (dieser Begriff wäre für die Briefszene etwa eine Beleidigung). In diesem Quasi-Duett singen sie erst im Kanon, dann plötzlich vertikal übereinstimmend: sie nähern sich einander, auch wenn sie es nicht wollen. Sie kommen zur Katharsis des «nein, nein, nein». Fast möglich, daß sie plötzlich gesagt hätten: «komm, sind wir vernünftig, gehen wir zusammen saufen». Von dieser musikalischen Seite her muß man inszenieren, es also nicht bei Puschkin belassen, sondern die Verbindung herstellen. Die Musik muß respektiert werden.

Weshalb geht am Ende Tatjana nicht mit Onegin davon?

Tatjana ist noch keine Katerina Ismailova, hat zwar mit ihrem Brief eine Heldentat vollbracht, doch für den weiteren Schritt ist die Zeit noch nicht da. Sie bleibt im Gesellschaftlichen noch verhaftet. Es muß aber klar herauskommen, daß sie nur Onegin liebt, Gremin kein Ersatz ist. Sie ist keine barmherzige Samariterin, sie ist – wie auch Onegin – gebrochen, hat sich entschlossen – es hat nicht sollen sein.