Touching the nerve

TV-Regisseur Brian Large im Gespräch mit Thomas Voigt

Oper im Fernsehen, Oper auf Video – Surrogat, schwacher Ersatz für das Live-Erlebnis? Konservierung des Unwiederholbaren? Oder gar ein Beitrag zur «Demokratisierung» von Kunst? Hat die abgefilmte oder verfilmte Oper eine Eigenästhetik oder beschränkt sich ihr Wert auf das rein Dokumentarische? Sind Nahaufnahmen, da die Kunst des Gesangs grundsätzlich auf Distanz ausgerichtet ist, nur desillusionierend? Oder erschließen sie neue Dimensionen einer theatralischen Optik, einer szenischen Dramaturgie? Mit dem Ziel, Bild und Ton zu harmonisieren oder Widersprüche, Brechungen, Reibungsflächen zu schaffen? Um diese und andere Fragen geht es im folgenden Video-Special. Im Gespräch: zwei Regisseure, die zum Medium Video höchst unterschiedliche Positionen beziehen – Brian Large, Experte auf dem Gebiet von Opern-Aufzeichnungen, und Adrian Marthaler, der sich bei der Visualisierung von Musik von erprobten Mustern und traditionellen Vorstellungen gelöst hat. Last but not least einige (persönliche) Video-Tips.

Herbst 1980. Zum ersten Mal zeigt das deutsche Fernsehen einen kompletten «Ring» aus Bayreuth, jene inzwischen schon fast zum Mythos verklärte Inszenierung von Patrice Chéreau in den Bühnenbildern von Richard Peduzzi. Daß die Aufzeichnung für viele Zuschauer, die nicht «live» dabei sein konnten, auch optisch zum Schlüssel-Erlebnis wird, liegt sicher nicht nur an der Arbeit Chéreaus und dem passionierten Spiel seiner Darsteller. Was sofort auffällt, ist eine neue Dimension von Fernseh-Regie: Statt der üblichen Optik, die sich sonst meist auf Wechsel zwischen Totale und Nahaufnahmen, eine detaillierte Bild-Dramaturgie, die den Blick aufs Wesentliche lenkt, ohne sich lautstark bemerkbar zu machen; die den Zuschauer näher und intensiver am Geschehen teilhaben läßt, ohne dabei die spezifische Theatersituation zu zerstören. Spätestens mit dieser Übertragung dürfte Brian Large bewiesen haben, daß Live-Oper im Fernsehen mehr sein kann als bloß Aufzeichnung oder Dokumentation. Seine Arbeit, die mittlerweile über 200 Opern– und Konzert-Produktionen umfaßt, hat in diesem Metier einen künstlerischen und professionellen Maßstab gesetzt. Seit Jahren gilt er als erster Mann in seinem Fach, wenn nicht als Pionier dramaturgischer TV-Regie.

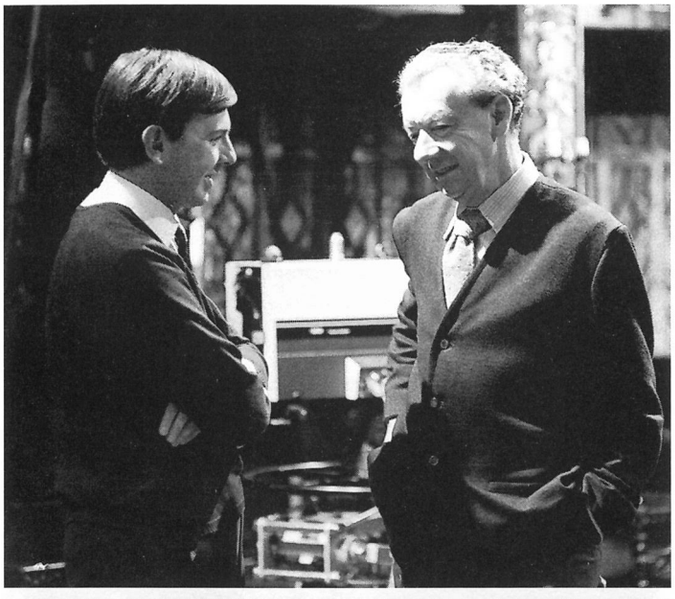
Wenn man sich die Verpackung von Opern-Videos und Laser-Discs genauer anschaut, fällt auf, daß der Name des Bühnen-Regisseurs meist dick auf dem Cover steht, nicht aber der des TV-Regisseurs – selbst bei Ihnen nicht, der Sie doch auf diesem Gebiet als «marktführend» gelten.

Manche meinen sogar, ich hätte ein Monopol. Aber das ist Unsinn. Von zehn Angeboten lehne ich neun ab; ich bin in der glücklichen Lage, daß ich mir aussuchen kann, was ich machen möchte und wieviel ich arbeiten will. Es gibt vielleicht drei Phasen in meiner Karriere: Die erste ist, daß man sagt: «Da gibt es einen neuen Mann, der sehr gute Arbeit machen soll, wie wär's mit dem?» In der zweiten Phase sagt man: «Für eine Opern-Übertragung nehmen wir selbstverständlich Brian Large». Und in der dritten heißt es: «Können wir nicht mal jemand anders nehmen als Large?» Ich hoffe, diese dritte Phase habe ich noch nicht erreicht.

Nach wie vor ist Ihr Output ziemlich groß. Gehören Sie zu den workoholics?

Sicher nicht, denn ich nehme mir viel zu gern Zeit für Dinge, die mir Spaß machen. Klavierspielen zum Beispiel. Oder Partituren-Lesen. Das ist für mich

Feilen am Detail: Brian Large mit Patrice Chéreau (während der Arbeit am «Ring» in Bayreuth) und mit Claudio Abbado.



Lernprozeß: Mit Benjamin Britten während der Arbeit an «Owen Wingrave», BBC 1970.

Mit Lotte Lenya nach der Premiere von «Aufstieg der Fall der Stadt Mahagonny», Metropolitan Opera 1979.

nicht Arbeit, sondern ein Vergnügen. Nein, kein workoholic. Aber Perfektionist. Ich gebe mich nie mit dem zufrieden, was ich geschafft habe. Ich habe versucht, einen Standard zu setzen, ein Statement in Bezug auf Musik und Oper im Fernsehen zu machen.
Doch in erster Linie sehe ich mich als Mittler zwischen Stück und Publikum. Man darf nicht vergessen, daß ein großer Teil des Fernsehpublikums das betreffende Stück noch nie gesehen hat, und ich möchte dem Stück so sehr wie möglich gerecht werden. Ich mag es nicht, wenn man sagen würde: «Oh look at that clever shot!» Das wäre für mich ein Desaster. Meine Rolle ist es, diskret zu sein, unbeachtet zu bleiben. Jedenfalls sollte man sich vor billigen Effekten hüten. Wenn ein besonderer Effekt nötig ist, dann um die dramatische Situation zu intensivieren. Aber nicht, um «Star Wars» Konkurrenz zu machen.

Mit ein Grund, weshalb Sie fast ausschließlich Live-Aufführungen dokumentieren und nur selten im Film-Studio arbeiten? Finden Sie Opern-Verfilmungen weniger reizvoll?

Es reizt mich mehr, unter Live-Bedingungen zu arbeiten. Diese magischen Momente, diese Spannung, diese Adrenalinschübe – das alles kommt im Studio nicht so schnell zustande. Aber grundsätzlich finde ich, daß jede Form von Opern-Wiedergabe ihre Gültigkeit hat. Da gibt es fast nichts, was man nicht tun könnte – vorausgesetzt, man hat ein Konzept, visuelle Dramaturgie und Stil. Und dann darf man auf keinen Fall die Formen mischen.
Natürlich kommt es auch auf das Stück an. «Tosca» zum Beispiel kann man schon als «Realitity-TV» zeigen, weil Puccini für diese Oper real existierende Schauplätze gewählt hat. Aber ich glaube nicht, daß ich «La Fanciulla del West» als Live-Übertragung aus irgendeinem kalifornischen Dorf sehen möchte. Dann lieber live in der Arena di Verona.

«Nahaufnahmen dienen der Intensivierung des Ausdrucks»

Ich kann mir auch nicht vorstellen, Verdis «Lombarden» als Film zu inszenieren, mit Kreuzzüglern und Pferden in der Wüste – bei dieser Oper hat Verdi sicher nicht an realistische Schauplätze gedacht. Ich finde: Bühnenwerke sind eben für die Bühne gedacht – mit all den technischen Begrenztheiten. Oper hat keinen Anspruch auf Realität – das ist ja gerade ihr wesentliches Merkmal.

Demnach wäre es fast unkünstlerisch, Oper als Film zu inszenieren? Oder kann ein Opernfilm beanspruchen, eine selbstständige Kunstform zu sein, und nicht nur Adaption?

Das frage ich mich oft. Nehmen Sie zum Beispiel die Mozart-Filme von Jean-Pierre Ponnelle und von Peter Sellars. Es ist klar, daß Sellars oft mit filmischen Mitteln arbeitet, aber das Original-Konzept ist für mich ein theatralisches. Seine Filme sind nicht weniger theatralisch als die von Ponnelle.

Arbeiten Sie nicht auch mit filmischen Mitteln? Zum Beispiel bei Nahaufnahmen?

Natürlich, zur Überbrückung von Distanz.

Widerspricht das nicht dem Konzept von Oper? Laut Elisabeth Schwarzkopf ist Oper eine Kunst, die auf Distanz ausgerichtet ist. Zitat: «Und diese Distanz haben Sie nicht, wenn die Kamera in die offenen Münder fährt und die falschen Zähne und die entzündeten Mandeln zeigt – das ist Pornographie meiner Meinung nach.»

In diesem Punkt hat sie recht. Auch ich mag es nicht, wenn man in weit aufgerissene Münder oder auf Goldfüllungen schaut. Genauso desillusionierend ist es für den Zuschauer, wenn er sieht, wie dem Sänger der Schweiß runterläuft, wie jeder Gesichtsmuskel arbeitet. Natürlich ist Singen auch harte Arbeit, aber das muß man nicht zeigen. Nahaufnahmen sind eine Frage des Geschmacks und der Sensibilität. Sie sollen dazu dienen, den dramatischen Ausdruck zu intensivieren. Dabei versuche ich, die Künstler so fair und vorteilhaft wie möglich zu zeigen, so daß sie später, wenn sie die Probeaufnahmen sehen, hoffentlich keine böse Überraschung erleben.

Vielleicht hat diese Arbeit dazu beigetragen, daß Sänger vor der Kamera bewußter und kontrollierter agieren?

Das denke ich schon. Vor fünfzehn Jahren, als das Medium Opern-Video noch in den Kinderschuhen steckte, gab es einige Sänger, die sich weigerten, die Probe-Aufnahmen anzusehen. Aber auch sie haben inzwischen gemerkt, daß ein Opern-Video mehr ist als ein Mitschnitt, daß es in aller Welt genauso kritisch beurteilt wird wie eine Platte.
Die meisten Sänger sind sehr interessiert und kooperativ. Ich weiß noch, wie entsetzt Renata Scotto war, als sie ihre «Bohème»-Mimi auf Video sah; sie ist sofort auf Diät gegangen und hat kontinuierlich an ihren schauspielerischen Fähigkeiten gearbeitet. Oder nehmen Sie Mirella Freni oder Plácido Domingo, die nach jeder Probe-Aufnahme konstruktive Verbesserungsvorschläge machen. Genauso produktiv war die Arbeit mit Martha Mödl, die bei der Aufzeichnung ihrer Gräfin in «Pique Dame» sofort gemerkt hat, daß die Nähe der Kamera den Ausdruck noch verstärken kann.

Das dürfte ja gerade das Reizvolle für Sänger sein: Daß sie mit einem zuckenden Mundwinkel oder einem Augenaufschlag viel mehr bewirken als mit raumgreifenden Gesten. Kommt man da nicht zwangsläufig in Konflikt mit den Intentionen des Bühnen-Regisseurs? Eben weil man mit kleineren, feineren Mitteln arbeiten muß?

Das ist eine Frage der Kommunikation. Zum Beispiel habe ich oft mit Ponnelle gearbeitet, der selber Opern-Filme gemacht hat, aber nur eine Fernseh-Aufzeichnung, den Bayreuther «Tristan». Da sieht man über vier Stunden fast nur die Totale. Wenn ich die Aufzeichnung gemacht hätte, wäre ich viel näher herangegefahren, um mehr Intimität zwischen Tristan und Isolde, um Reaktionen zu zeigen. Während er natürlich auch sein Design zeigen wollte. Doch trotz dieser unterschiedlichen Standpunkte sind wir immer gut miteinander ausgekommen. Er hat immer gesagt: «Du weißt genau, was du tust, ich vertraue dir.»

«Die Fersehtechnik kann man lernen, nicht aber den musikalischen Instinkt»

Immer angenehm war die Arbeit mit John Schlesinger, mit ihm man sehr gut über Charaktrisierung der Figuren reden konnte. Genauso war es mit Harry Kupfer, Götz Friedrich und Wolfgang Wagner.

Und Chéreau beim Bayreuther «Ring»?

Das war zu Beginn eine interessante Situation. Er hat nie eingegriffen, obwohl die TV-Regie einen Stil entwickelte, den er nicht auf die Bühne gebracht hatte. Es war ein intensives, unausgesprochenes Verständnis, eine äußerst produktive und harmonische Arbeit. Zuerst haben wir «Götterdämmerung» gemacht, und das ist als Video vielleicht das schwächste von den vier Stücken, weil wir beide noch auf der Suche waren. Die übrigen Stücke sind viel stärker. Wir haben dann, weil Boulez einige muskalische Passagen wiederholen wollte, im letzten Jahr noch einmal 45 Minuten von «Götterdämmrung» aufgenommen – und diese 45 Minuten haben diesselbe Intensität wie die übrigen Opern. Nur, wenn Sie sehr sorgfältig hinschauen, werden Sie sehen, daß dieser Teil schauspielerisch und kameratechnisch einen ganz anderen Stil hat als der Rest der «Götterdämmerung».

Ein TV-Regisseur kann alles, was ihm nicht paßt, verstecken – was oft ein großer Vorteil ist, zum Beispiel bei manchen Inszenierungen der Metropolitan Opera.

Die Met ist ein sehr konservatives Haus; deswegen sind die meisten Produktionen Abbild der großen alten Tradition des 19. Jahrhunderts. Die Neuinszenierungen werden von reichen Industriellen und Privatpersonen gesponsert, die keine Experimente sehen wollen und die der Meinung sind, daß man für «Aida» unbedingt 2000 Statisten auf der Bühne braucht. Und einige Regisseure passen sich da an. Zum Beispiel Gian-Carlo del Monaco. Er hat in Europa zum Teil sehr unkonventionelle, aufregende Inszenierungen gemacht, aber an der Met inszeniert er im traditionell-opulenten Stil. Wenn er hier verrückte Dinge zeigen würde, wäre das seine letzte Arbeit an der Met. Und das weiß er genau.

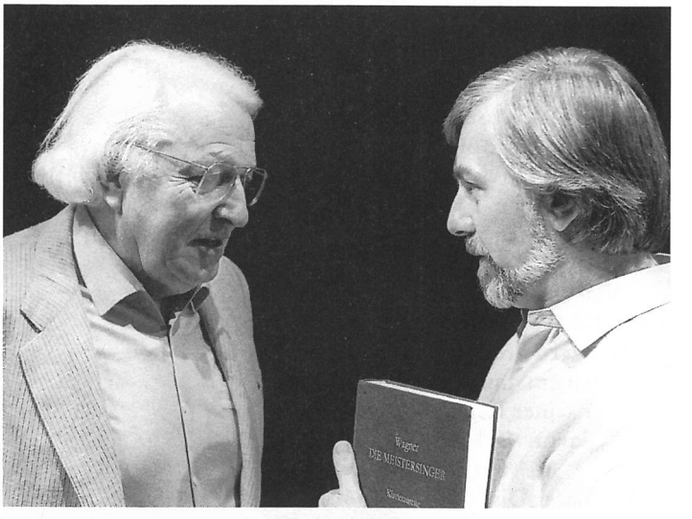
Zu Ihren Stammhäusern gehört inzwischen auch das Mariinski-Theater in St. Petersburg. Haben Sie eine besondere Affinität zum slawischen Repertoire?

Schon immer, ja. Während meines Studiums war ich längere Zeit in Prag, und ich würde am liebsten das gesamte tschechische Opern-Repertoire aufnehmen. Genauso finde ich, daß es unbedingt notwendig war, die großen alten Produktionen am Mariinski-Theater zu dokumentieren, bevor sie in den nächsten Jahren verschwinden und durch westliche Einflüsse verdrängt, standardisiert oder internationalisiert werden – was nichts anderes als Nivellierung bedeuten würde. Diese Aufführungen sind lebendige Geschichte; zum Beispiel stammt «Chowanschtschina» aus den ersten Jahren unseres Jahrhunderts, und «Sadko» ist eine Kopie der Original-Produktion. Diese beiden Opern, «Pique Dame» und «Der freurige Engel» sind bereits schon veröffentlicht, und ich hoffe, wir können in dieser Serie noch einiges andere herausbringen.

Nach welchen Kriterien setzen Sie eine Szene optisch um? Es gibt keine Anweisungen in der Partitur, und es gibt auch keine Schule in diesem Metier.

Bei mir kommt vieles durch Intuition, durch musikalischen und dramatischen Instinkt. Sobald ich ein Stück auf dem Klavier spiele, sehe ich es optisch vor mir, nicht nur bei Opern, sondern auch bei symphonischer Musik und Kammermusik. Das heißt, ich sehe die Rohfassung des Videos in meinem Kopf. In meinem Denken wird alles durch die Musik motiviert, vielleicht kommt bei mir der musikalische Instinkt noch vor dem Intellekt.

Wenn Leute zu mir kommen und sagen, sie würden gerne als Fernseh-Regisseur arbeiten, dann frage ich zuerst, ob sie ein besonderes musikalisches Gespür haben und ob sie musikalisch ausgebildet sind. Die Fernsehtechnik kann man lernen, nicht aber den musikalischen Instinkt.



Brian Large und Wolfgang Wagner, Bayreuth 1980. *Foto Lauterwasser*

Mit Martha Mödl nach der Arbeit an «Pique Dame», Wiener Staatsoper 1992.

Brian Large geboren 1939 in London; Studium an der Royal School of Music, der Royal Academy of Music und der University of London; Studienaufenthalte in Wien und Prag; 1965-1980 bei der der Fernsehabteilung der BBC, zuletzt als Direktor der Opern-TV-Produktionen. Seit 1980 freischaffend als Video-Regisseur. Über 200 Opern-und Konzert-Produktionen entstanden unter seiner Regie, davon sind die meisten als VHS/Laser Disc auf dem Markt. Auszeichnungen: Peabody Award (für die Aufzeichnung des Horowitz-Konzerts in Moskau, 1990); Preis der «British Academy of Film and Television» für das Konzert der drei Tenöre in Rom; Emmy Awards für «25th Anniversary Gala at the Met» und die «Tosca» aus Rom; Preis der «British Academy of Television Arts and Sciences»; Ehrenmitglied der Yale University und der Royal Academy of Music, London; 1985 von der französischen Regierung zum «Chevalier des Arts et des Lettres» ernannt; 1993 Television-Award für «Stiffelio» (Covent Garden) und «Live-Achievement-Award» von der Royal Television Society.

Opern-Produktionen von Brian Large (Auswahl)

– **Metropolitan Opera:** Figaro, Don Giovanni, Zauberflöte (Battle, Serra, Ariaiza, Moll; Levine)*, Idomeneo, Semiramide, L'elisir d'amore (Pavarotti, Battle; Levine)*, I Lombardi (Pavarotti, Ramey; Levine), Stiffelio (Domingo, Dunn; Levine), Trovatore (Pavarotti, Marton, Zajick, Milnes; Levine)*, Aida (Millo, Domingo, Zajick, Milnes; Levine)*, Falstaff, La Boheme, Carmen, Francesca da Rimini (Siotto, Domingo; Levine), Les Troyens (Domingo, Marton, Troyanos; Levine), Tannhäuser, Lohengrin, Ring (Behrens, Jerusalem; Levine)*, Parsifal (Jerusalem, Meier, Moll; Levine)*, Elektra (Nilsson, Rysanek, Dunn; Levine), Elektra (Behrens, Voigt, Fassbaender; Levine), Ariadne (Norman, King, Battle; Levine)*, Mahagonny, The Ghosts of Versailles (Stratas, Horne, Hagegard; Levine)*; Il Tabarro/I Pagliacci (in Vorbereitung), Arabella (dto.)

– **San Francisco Opera:** Orlando Furioso (Horne), L'Africaine (Verrett, Domingo)**, Mefistofele (Ramey, Benackova, O'Neill; Arena – Pioneer), La Bohème (Freni, Pavarotti; Severini)**, Turandot

– **Covent Garden Opera London:** Don Carlo (Lima, Cortubas, Lloyd; Haitink)**, Aida, Falstaff, Bohème, Les Contes d'Hoffmann (Domingo, Baltsa; Prêtre)**, Fledermaus (Kanawa, Prey; Domingo)**.

– **Mariinski (Kirow) Theater St. Petersburg***:** Pique Dame, Chowanschtschina, Der feurige Engel, Sadko

– **Teatro alla Scala di Milano:** Il Lombardi, Nabucco (Dimitrova, Bruson; Muti)**, Il Trittico (Plowright, Sass, Cappuccilli, Pons; Gavazzeni)**, Andrea Chenier (Carreras, Marton, Cappuccilli; Chailly)**, Adriana Lecouvreur

– **Arena di Verona:** Attila (Chiara, Nesterenko; Santi)**, Nabucco, Rigoletto, Trovatore (Bonisolli, Cossotto, Plowright; Giovaninetti)**, Aida, Butterfly (Kabaivanska; Arena)**, Tosca (Marton, Aragall, Wixell; Oren)**, Turandot (Dimitrova, Martinucci, Gasdia; Arena)**

– **Wiener Staatsoper:** Viaggio a Reims (Caballé, Gasdia, Raimondi; Abbado), Un Ballo in Maschera, Manon, Lohengrin (Domingo, Studer; Abbado), Elektra (Marton, Studer, Fassbaender; Abbado)**, Wozzeck (Grundheber, Behrens; Abbado)*, Pique Dame (Atlantow, Freni, Mödl; Ozawa), Chowanschtschina (Ghiaurov, Schemtschuk; Abbado)*

– **Theater an der Wien/Wiener Festwochen:** Entführung, Figaro (Raimondi, Studer; Abbado – Sony)

– **Salzburger Festspiele:** Zauberflöte (2x), Un Ballo in Maschera, Die Frau ohne Schatten (Studer, Marton; Solti – Decca) Aus einem Totenhaus

– **Bayreuther Festspiele***:** Holländer (Estes, Balslev; Nelson), Tannhäuser (Studer, Versalle; Sinopoli), Lohengrin (Hofmann, Armstrong; Nelson), Lohengrin (Frey, Studer; Schneider) Meistersinger (Weikl, Prey, Jerusalem; Stein), Ring (Jones, Jung; Boulez), Parsifal (Jerusalem, Randova; Stein)

– **Deutsche Oper Berlin:** Orfeo, Macbeth, Die tote Stadt, Salome (Malfitano; Sinopoli – Teldec), Oedipus (W. Riehm)

– **Bayerische Staatsoper München:** Die Fledermaus (Coburn, Wächter; Kleiber)*, Cardillac, Lear, Tannhäuser (in Vorbereitung)

* Deutsche Grammophon (Laser/Disc und VHS)
** Castle Communications (VHS)
*** Philips (Laser Disc und VHS)
Die übrigen Produktionen sind zum größten Teil im Ausland als Video-Kassette erhältlich.

Gentleman unter Exzentrikern: Brian Large mit Carlos Kleiber und Rudolf Nurejew

Sie haben als Musiker angefangen, wurden als Dirigent und Pianist ausgebildet. Warum haben Sie dann die Seiten gewechselt?

Weil ich spürte, daß ich den direkten Kontakt mit großen Künstlern brauche. Ich wollte mit Sängern, Musikern und Dirigenten zusammenarbeiten, wollte von ihnen lernen. Und das hat sich dann auch ergeben. Zu meinen schönsten Erfahrungen gehört die Zusammenarbeit mit Benjamin Britten und Peter Pears. Damals war ich noch bei der BBC, und wir haben oft zusammengearbeitet, unter anderem bei «Owen Wingrave», was ein Auftragswerk der BBC war. Für mich war das ein einziger Lernprozeß. Ben war Perfektionist, und das hat sich auf mich übertragen: nie sich mit dem Erreichten zufriedenzugeben, nie etwas gut genug zu finden.
Aus der Zusammenarbeit wurde dann eine Freundschaft, etwas Einmaliges, das ich in meinem Leben nicht missen möchte. Das einzige, was ich bereue, ist, daß ich damals nicht reifer und erfahrener war. Eines Tag sagte Ben zu mir: «Du kannst doch Deutsch, oder?» – «Ja, es geht.» – «Gut, dann zieh dir was Nettes an.» Das war seine Vorbreitung für ein Treffen zwischen ihm und Dmitri Schostakowitsch, bei dem ich dabeisein durfte. Deutsch war die einzige Sprache, die die beiden gemeinsam hatten.

Gab es ähnlich prägende Begegnungen mit Dirigenten? Otto Klemperer zum Beispiel?

Ich sollte die neun Sinfonien von Beethoven mit ihm aufnehmen, für die BBC. Aber da hätte ich ihn nur aus ein und derselbe Perspektive filmen dürfen – so wollte es jedenfalls seine Tochter Lotte – und deshalb habe ich nein gesagt. Was ich im Nachhinein schade finde. Denn heute muß ich sagen, daß das Faszinierendste an meinem Job diese magischen Momente sind, wenn man plötzlich von Elektrizität gepackt wird. *When someone is touching the nerve.* Wie zum Beispiel bei den Konzerten mit Carlos Kleiber. In solchen Momenten schmeiße ich alles weg, was ich vorbereitet habe und lasse mich davontragen. ■