



„In Bayreuth sind falsche Noten im Umlauf“

Hartmut Haenchen ist der Dirigent des Jahres. Er findet aber, der deutsche Opernbetrieb habe nichts mit Kunst zu tun. Nun kehrt er nach Dresden zurück.

Foto: dpa/Riccardo Musacchio

Hartmut Haenchen staunt. „Ein beeindruckender Blick über Dresden“, sagt der Dirigent beim Besuch des Hauses der Presse. Dessen Dachterrasse ist ein idealer Ort, die Elbestadt neu zu entdecken und entspannt zu reden. Dazu gibt es Grund: Der 74-Jährige wird plötzlich vom deutschen Feuilleton wieder entdeckt. Vor allem sein umjubeltes Einspringen bei den Bayreuther Festspielen, aber auch seine internationalen Aktivitäten begeistern. In Dresden war er immer ein Thema: als Dirigent der Dresdner Philharmonie (1973–76), als Gastdirigent der Staatsoper (1974–76, 1984–88) und als Intendant der Musikfestspiele (2003–2008) wirkte er in seiner Heimat. Trotzdem wird es Zeit für ein Gespräch mit ihm über Angebote, die er nicht ablehnen kann, die er ablehnen muss, und seine Vorfreude auf den neuen Kulturpalast.

Herr Haenchen, die Zeitschrift „Opernwelt“ hat Sie zum Dirigent des Jahres erkoren. Wie wichtig ist so eine Ehrung?
Es ist wie mit allen Ehrungen. Es ist ja schön, dass die Arbeit anerkannt wird. Auf der anderen Seite zählt in der Musik immer nur der Abend. Ich muss im nächsten Konzert, in der nächsten Vorstellung noch besser sein, als ich zuvor war. Das ist es, was die Musik ausmacht. Sie ist ja nicht später noch mal so original zu erleben wie ein Bild oder Buch. Für mich ist dieser „Dirigent des Jahres“ insofern eine Besonderheit, weil ich ja in Deutschland außer zu den Bayreuther Festspielen nicht Oper dirigiere. Dass dann eine deutschsprachige Zeitschrift zu dem Ergebnis kommt und sich nicht nur auf Bayreuth und Wagner bezog, sondern auf Produktionen im Ausland und Komponisten wie Mozart und Strauss – das empfinde ich als schönen Querschnitt.

Kritiker der Opernwelt bedauern, Sie erst spät entdeckt zu haben. Komisch?
Na ja, zu DDR-Zeiten musste ich nicht entdeckt werden. Da war ich ja in führenden Positionen, bis ich in den 1980er-Jahren das Land nicht freiwillig verließ. Da bin ich aus dem deutschen Blickfeld verschwunden, auch weil ich – im Gegensatz zu vielen Kollegen – die ganze Kraft in meine Position in Amsterdam gesteckt habe. Ich dirigierte 70 Opern und 120 Konzerte pro Jahr. Da blieb keine Zeit, außer in London, Berlin und

Wien zu gastieren. Mehr habe ich mir verboten, auch wenn ich dadurch nicht zu den international gefragten Dirigenten gehörte. Aber ich kann mit Stolz sagen: Ich hinterließ in Amsterdam ein Haus, das noch heute zu den führenden Europas gehört.

2016 sind Sie extrem kurzfristig in Bayreuth als „Parsifal“-Dirigent eingesprungen, wurden damals wie dieses Jahr gefeiert. Was war das Beste?

Von den Bedingungen her ist Bayreuth nicht etwas, wo man sagt: Da muss ich hin! Die Probenzeiten sind äußerst knapp und als Einspringer waren es noch vier Wochen weniger. Die Temperaturen im nicht klimatisierten Haus und erst recht im Graben mit bis zu 36 Grad sind schon extrem. Als Dirigent kann ich die Bühne nicht vollständig sehen und habe bei meiner Größe im terrassenförmig abfallenden Graben auch nicht Blickkontakt zu allen Musikern. Der Lärmpegel im Graben ist unglaublich. Jedes Piano ist das Forte auf einer normalen Bühne. Außerdem muss ich genau das Gegenteil von dem wie in jedem anderen Opernhaus der Welt tun: Sonst müssen die Sänger einen Hauch vor dem Orchester singen. In Bayreuth müssen sie diesen Bruchteil nach dem Orchester einsetzen, weil der Klang des Orchesters durch die besondere Grabenbauart erst auf die Bühne flutet und sich dort mit dem Gesang mischt.

Dennoch gilt gerade dieses heikle Haus als ideal für „Parsifal“ – oder?

„Meistersinger“ hätte ich in der Kürze der Zeit abgelehnt. Aber den „Parsifal“ in Bayreuth ablehnen, das kann man nicht. Das Stück ist ja für dieses Haus mit seiner besonderen Akustik geschrieben worden. Und ich bewundere an Wagner, wie er für dieses Haus seine Art zu komponieren völlig umgestellt hat. Seine Partitur ist wesentlich sparsamer, quasi auf das Minimum reduziert. Der große Klangrausch findet nicht statt, weil es keine Füllstimmen wie beim frühen Wagner mehr gibt. Und er hat sich von den etwas plakativen Leitmotiven verabschiedet. Die Motive entfalten sich mit der Entwicklung der Person. Das ist von der Psychologie und vom Aufbau her so wahnsinnig spannend. Es ist Zufall, aber ich habe keine andere Wagner-Oper so oft dirigiert: über 60 Mal.

Es gab Diskussionen der Musiker über den richtigen Wagner. Wie das?

Die Musiker von Bayreuth spielen Wagner jedes Jahr. Das hat Vorteile. So muss man über technische Fragen mit ihnen nicht reden. Und sie sind wahnsinnig flexibel, aber auch traditionsbewusst. Und nicht jede Tradition ist eine gute Tradition. Beim Studium der in Bayreuth verwendeten Orchesterstimmen habe ich entdeckt, dass nicht nur falsche Noten im Umlauf sind, sondern die Dynamik, Artikulation und die Instrumentation teilweise nicht stimmen, die Sänger falsche Textpassagen haben. Allein in der ersten Violinstimme sind 700 Fehler.

Wie kamen Sie Fehlern auf die Spur?

Ich beschäftige mich ja mit Wagner, seinen Werken und den Aufzeichnungen dazu seit Jahrzehnten intensiv. Nachdem ich für dieses Jahr auch die Uraufführungsstimmen einsehen konnte, habe ich entdeckt, dass man in den 1902 gedruckten, noch heute verwendeten Noten Anweisungen Wagners aus der praktischen Erfahrung zur Uraufführung ignoriert hat. Man ging auf den früheren Stand des Autografen zurück. Die Uraufführungs-Anweisungen habe ich wieder beachtet und wiederum ein komplett neues Material erarbeitet. Entscheidend ist, dass sich diese, nun richtigen Noten in Musik und Emotionen umwandeln. Und das war das Schönste in diesem Jahr. Die Musiker haben nicht auf Befehl die „neuen Noten“ gespielt, sondern gefühlt, dass es so besser, stimmiger klingt.

Das Interesse im Sommer 2016 war riesig. Sie haben über 130 Interviews gegeben. Haben auch Häuser angerufen?

Nein, man hat den „Parsifal“-Erfolg zur Kenntnis genommen. Aber, ich beklage mich nicht. Wo muss ich denn noch hin? Ich habe doch alle Häuser, bin in London, Paris und Tokio und Mailand. Ich will nicht mehr nach Wien, weil die Arbeitsbedingungen nicht für alle Dirigenten gleich sind. Jetzt gehe ich nach Zürich. Ich arbeite in Brüssel und Lyon, das ist ein kleines Haus, der Semperoper vergleichbar, aber ein interessantes Haus mit einem überraschend guten Orchester. Dieser Klangkörper, halb so groß wie die Staatskapelle, spielt an zwei Abenden hintereinander die Premieren „Elektra“ und „Tristan“ mit ei-

ner konstanten Besetzung. Schon bei den Proben gab es keine Wechsel – so etwas erleben Sie in Deutschland nicht.

Sie dirigieren nur an Häusern mit Stagione-Spielplan. Eine Inszenierung hat Premiere und wird dann zeitnah mehrfach wiederholt. Was ist der Vorteil?

Repertoire-Theater habe ich lange genug dirigiert mit all seinen Nebenwirkungen. Mein Einstieg in der Lindener Oper war ein fünfeinhalbstündiger „Boris“ ohne Probe. Irgendwann hatte ich es satt, so zu arbeiten. Wenn in Dresden eine „Elektra“ nach einem Dreivierteljahr ohne Probe gespielt wird oder eine „Frau ohne Schatten“ nach drei Jahren der Pause – das geht alles, kann im Einzelfall auch einmal zu einem großen Abend führen, hat aber mit Kunst nichts zu tun. Das betrifft auch die Sängerbesetzungen: Ein Haus, das stolz darauf ist, eine „Zauberflöte“ in einer Woche mit fünf verschiedenen Besetzungen zu spielen, ist eben gerade kein Ensemble-Theater, auch wenn es sich so nennt. Ein Ensemble bildet man durch ständige gemeinsame Arbeit. Mich interessiert diese Art von zufälligem Zusammenkommen zu einem Opernabend nicht mehr.

Schade, weil wir Sie kaum erleben!

Ja, der Nachteil ist, dass ich deswegen eigentlich nicht in Deutschland dirigiere. Allerdings verhandle ich gerade mit einem großen Haus in Deutschland: Ich will dort einen Block an Vorstellungen geben und das Orchester muss garantieren, dass es keine wechselnden Besetzungen gibt. Ebenso bei den Sängern.

Wenn Sie Stücke 50 oder 60 Mal dirigiert haben, müsste doch die Ideal-Vorstellung dabei gewesen sein. Warum geben Sie sich nie zufrieden?

Dirigieren ist ein Erfahrungsberuf. Richard Strauss hat mal gesagt: Erst mit 70 habe er begriffen, wie schwierig Dirigieren ist. Sicher, es wird immer besser, die Einsichten immer tiefer. Insofern war die Einsicht in die Uraufführungsstimmen von „Parsifal“ in Bayreuth so wichtig. Ich fühlte mich mit meinen Zweifeln, die ich immer hatte, bestätigt. Zugleich will ich nicht rekonstruieren, denn wir haben ein anderes Publikum, haben andere Hörgewohnheiten. Das be-

trifft auch die Alte Musik – wir müssen diese Kompositionen für die heutigen Zuhörer verständlich machen. Keiner hinterfragt mehr die Dogmen der sogenannten historischen Aufführungspraxis, dabei spürt selbst der Nichtfachmann, dass oftmals die Spannung fehlt, das Klangbild nicht mehr stimmt. Ich lehne mich mit wissenschaftlicher Arbeit gegen die Dogmen auf, gelte deshalb als ein schwieriger Dirigent.

Zurück zu Dresden. Im Mai 2018 eröffnen Sie als ehemaliger Intendant der Musikfestspiele und Jan Vogler, als aktueller, das Festival. Wie kam es dazu?

Wir haben uns mehrfach getroffen und über verschiedene Projekte gesprochen. Als sich die Tournee mit der Königlichen Kapelle Kopenhagen ergab, schlug ich Jan Vogler vor, mitzuwirken. Ich wusste, dass er jedes Jahr ein neues Cellostück in sein Repertoire aufnimmt. Er schlug das zweite Cellokonzert von Schostakowitsch vor. Das fand ich spannend, weil ich es auch noch nicht gemacht habe.

Wie ist es, zu Ihrem alten Festival zurückzukommen?

Spannend! Vor allem, weil wir ja in den Kulturpalast gehen. Den neuen Saal kenne ich aus der Arbeit ja noch nicht. Ich freue mich drauf. Ich bin gerne in Dresden. Es ist ja nicht so, dass ich nicht in Dresden dirigieren will. Es müssen die Umstände stimmen, um das Bestmögliche zu bieten.

Welches Projekt treibt Sie im 75. Lebensjahr noch um?

Es ist Anton Bruckner. Ich plane einen entsprechenden Zyklus – natürlich nach den neuesten Erkenntnissen. Es gibt verrückterweise gleich zwei neue Ausgaben. Die konkurrieren miteinander. Zufall und Glücksfall in einem: Die Reihenfolge, in der die Werke erscheinen werden, ist unterschiedlich. So kann ich nach den neuen Quellen arbeiten. Dieser Bruckner-Zyklus dürfte sich also von den vielen, die es schon gibt, deutlich unterscheiden. Er wird auf CD dokumentiert. Und ich kehre zu meiner fünften Produktion nach Covent Garden in London mit einer meiner Lieblingsoper, Mozarts „Don Giovanni“, zurück.

■ Das Gespräch führte Bernd Klempnow.

Heilung durch Wahrheit

Vier Künstlerinnen widmen sich in Bild und Text dem Schicksal der Seherin Cassandra aus der griechischen Sage.

VON UWE SALZBRENNER

Welch ein Schicksal hat die Königtöchter Cassandra, wie es die Sage aufzeichnet: Vom Gott Apollon geliebt, erhält sie die Gabe, in die Zukunft zu schauen. Weil sie sein Begehren zurückweist, später den Fluch, dass ihren Prophezeiungen niemand glauben wird. Das verhängnisvolle Tun ihres Bruders Paris, der Untergang Trojas, der Tod Agamemnons – schließlich Unheil sieht sie voraus. Man hält sie für wahnsinnig.

Solchen Fluch kann man kaum illustrieren, denn ein gesehenes Kunstwerk ist spätestens auf den zweiten oder dritten Blick einleuchtend. Prophetenglaube ist Glaube an die Kraft des Wortes, nicht des

Bildes. Die vier Künstlerinnen, alle um 1960 geboren, die in Fortsetzung einer Arbeitswoche an der Akademischen Akademie Meißen beschlossen, „Cassandra folgen“ zu wollen, halten sich deshalb an die Besonderheit eines Frauenschicksals und an ihre Kunst. Man darf getrost sagen: Zwischen Frausein und Künstlertum gibt es für sie eine Verbindung.

Else Gold arbeitet mit Dingen, denen der Betrachter allein schon wegen ihrer Alltäglichkeit Einfluss zugesteht. Sie hat Spulen zu Formationen gefügt, mit dem Attribut von Nadel und Faden Batterien einer weiblichen Energie. Was sie sonst findet – Zielscheibe, Schnalle, Schelle, Sichel, eine sparsam zum Gesicht geschnittene Kugel aus Styropor – wird in Objekt und Assemblage zum Hinweis auf die der Frau zugefügte Gewalt.

Kerstin Franke-Gneuss zeichnet dagegen abstrakt. In ihren Radierungen faucht vermeintlich etwas durch den Raum, das Licht erzeugt. Eine Teilchenwolke zieht grelle Spuren. Es scheint, als habe Franke-

Gneuss vor allem die Gabe betonen wollen, andere in ein Phänomen einzubeziehen – ganz gleich, wie man es wertet oder versteht. Nicht mehr das Unglück ist von Bedeutung, sondern dass hier eine zu sich selber kommt.

Die Malerin Gudrun Trendafilov stellt die Frau allein und nackt dar. Eine Seherin ist zwangsläufig, um etwas zu erkennen, von den Ihren, praktisch von der Zivilisation, getrennt.

Das Wegducken der Hockenden

Was Cassandra dann abwehrend schreien lässt oder in Ekstase tanzen, reflektiert sowohl Innen wie Außen. Den Wunsch, taub und blind zu werden; die hervorbrechende Botschaft; das Wegducken der Hockenden hinter den eigenen Unterarmen und hochgestellten Knien. Trendafilov greift in diesen Mischtechniken auf eine von ihr früher nahezu ausschließlich verwendete Malweise zurück: die Umrisszeichnung auf übers Blatt gefluteter Farbe. Mit einem geradezu hervorgekanteten Schmerz, der immer die

Möglichkeit (die Pflicht?) von Zuwendung in sich trägt.

Die Vierte im Bunde, als Einzige nicht im Raum Dresden ansässig, sondern in Berlin, ist eigentlich Schriftstellerin. Ulrike Gramann zeigt jedoch ihre Texte zu Cassandra als Bildtafeln: mit der Hand schön geschrieben, auf selbst gezogenen Linien. Ein Wort, wenn es am Rand anstößt, wird ohne Trennungsstrich abgebrochen und auf der nächsten Zeile fortgesetzt. Außerdem stellt Gramann eine Auswahl vor, die Blätter zwei, fünf, sieben, neun, zwölf und dreizehn. „Sehen“ ist in ihren Versuchen eine Sucht und ein Genuss. Wer die Wahrheit ausspricht, ersehnt Heilung. Im gleichen Geiste funktioniert Gramanns Kästchen: Wer hier einen Zettel zieht und die Nachricht liest, ist den Spielregeln gemäß ab jetzt verantwortlich. Für die Weitergabe. Und für die Konsequenzen.

■ Die Ausstellung ist bis 25. November im Kunsthaus Raskolnikow, Dresden, Böhmische Straße 34, zu sehen. Geöffnet Mi - Fr 15 - 18 Uhr, Sa 11 - 14 Uhr.



Einsame Seherin: Die Dresdner Malerin Gudrun Trendafilov zeichnete ihre 2016 entstandene Cassandra als Umriss auf übers Blatt gefluteter Farbe. Zu sehen derzeit im Kunsthaus Raskolnikow. Foto: VG Bild-Kunst