

## Claudio Abbado

### Eine Sendereihe von Kai Luehrs-Kaiser

#### 19. Folge: Ein linker Wagnerianer? Abbado als Wagner-Dirigent

Herzlich willkommen, meine Damen und Herren, zu einer weiteren Folge unserer Sendereihe über den Dirigenten Claudio Abbado.

Heute: Ein linker Wagnerianer? Claudio Abbado als Wagner-Dirigent.

1	DG LC 00173 483 5325 CD 56 Track 003, 004 <b>Autostop raus. Bei 0:01 langsam raus</b>	Richard Wagner Suite aus "Parsifal", 3. Aufzug I. Feierlich bewegt Berliner Philharmoniker Ltg. Claudio Abbado Salzburg, 2002	3'10 <u>0'03</u> 3'13 ==== (= 3'13)
---	---	--	---

Suite aus "Parsifal", 3. Akt, von Richard Wagner. Die Berliner Philharmoniker, 2002 in Salzburg, unter Leitung von Claudio Abbado. Die Ära seiner Chefdirigentschaft in Berlin lag schon Jahre zurück; wenige Wochen später trat Simon Rattle als sein Nachfolger offiziell in Berlin an.

Doch merkwürdig: Obwohl aller Nebel des Missverständnisses sich gelegt, alle Scharmützel vorüber waren, geläutert oder sehr idiomatisch klingt dieser Wagner bei Abbado nicht. Zu dicht und unabgestimmt wollen alle Stimmen nach vorn, zu drängelnd, ja mulmig geht es an der Rampe zu. Angespannt im Duktus, seltsam ehrgeizig und im Ergebnis dröhnig. Abbado wird zu laut - aus Verlegenheit oder Desorientierung; ein Fehler, den man ihm sonst kaum nachsagen konnte. Bemerkenswert.

Und damit herzlich willkommen zu einer ganzen Folge unserer Abbado-Reihe über den italienischen Dirigenten als Wagner-Fex. Nun, das kann ja schön was geben, mögen Sie sich da sagen. Doch, Obacht: Ich hätte das Thema nicht einmal angesetzt, wenn ich nicht an die vorausangegangene, vollständige „Parsifal“-Aufführung, die Abbado im Dezember 2001, also ein Vierteljahr vor der eben gehörten Studio-Aufnahme, rundweg schöne Erinnerungen hätte.

Abbado hatte für die Gralsglocken im 3. Akt extra riesige Klangschüsseln gießen und herbeischaffen lassen. Der Abend mit Robert Gambill in der Titelrolle und Linda Watson als Kundry sowie dem himmelsväterlichen Kurt Moll als Gurnemanz wurde von der Kritik zwar nicht als Triumph, aber doch „großer Abend“ verbucht. Und das



Bryn Terfel als Sachs, die Berliner Philharmoniker unter Claudio Abbado, hier in den Jahren 2000/2001 mit dem « Fliedermonolog » aus den « Meistersingern von Nürnberg », 2. Akt, von Richard Wagner.

Die Aufnahme ist musikalisch durchaus bemerkenswert, nicht nur aufgrund des herrlichen, überragenden Solisten in dieser sehr schwer zu besetzenden Rolle. Terfel singt dies wirklich kantabel, überaus lyrisch und geradezu zart - was angesichts der, wenn ich so sagen darf: vierschrötigen Erscheinung des Sängers als kein kleines Kunststück betrachtet werden muss. Und daran hat Claudio Abbado hier seinen entschiedenen Anteil. Denn er verweigert den « Meistersingern » hier zwar nicht die rhythmische Gerechtigkeit, die dieses beispiellos variantenreichen und rhythmisch vielgestaltigen Werk verdient; er weckt in ihm - ausgerechnet hier - aber auch ein Maß impressionistischer Lautmalerei, Atmosphäre und einen Lichtflimmer, der sonst allzu oft unter den groben Nürnberger Teppich gekehrt wird.

Man fühlt sich daran erinnert, dass ja auch die « Meistersinger », als das nur scheinbar hemdsärmelige Werk, das man sich unter ihm vorstellt, in den 60er Jahren von Pierre Boulez in Bayreuth dirigiert werden sollte; der Plan war fest und wurde vereitelt nur durch den Tod des Regisseurs Wieland Wagner. Dezidiert moderne, etwa an Debussy geschulte « Meistersinger » sind seither nie versucht worden. Abbado, wenn er es versucht hätte, wäre dem gewiss am nächsten gekommen; doch außer der Ouvertüre und diesem Recital für Bryn Terfel hat er das Werk im Übrigen gemieden. Ganz so, wie bei diesem Wagner-Adepten der zögerlichen Art die Wagner-Liebe von der Wagner-Vermeidung überhaupt nicht zu trennen ist.

Abbado war ein Wagner-Renegat - ein zaudernd Bekehrter, sich Bekehrender. In seiner großen Zeit beim London Symphony Orchestra, wo er sein Repertoire bildete, spielte Wagner noch überhaupt keine Rolle - höchstens in Einzel-Konzerten in Gestalt von Ouvertüren zu Zwischenspielen. Seine erste große Wagner-Oper scheint „Lohengrin“ 1981 an der Mailänder Scala gewesen zu sein. Und hier wirkt es typisch, dass er sich mit Giorgio Strehler einen Regisseur mitgebracht und gesucht hatte, der schon durch seine Nähe zu Bertolt Brecht das genaue politische Gegenteil dessen bildete, für das Wagner stand. Es geschah ersichtlich in dem Wunsch, Wagner eine politisch nichtkonservative Sicht angedeihen zu lassen. So weit war die Sache von großer Entschiedenheit geprägt.

Schaut man sich die Besetzung an, so erhält man einen völlig anderen Eindruck. Mit René Kollo in der Titelrolle, Anna Tomowa-Sintow als Elsa und Sigmund Nimsgern als Telramund hatte Abbado nämlich nicht nur eine wehrhaft stimmstarke, man könnte auch sagen: stilistisch eher konservative Sängerriege gewählt. Nein, vor allem waren dies genau dieselben Sänger, die Herbert von Karajan fünf Jahre zuvor (1976) für dieselbe Oper ausgewählt und engagiert hatte. Karajan war ein hocherfahrener, vorzüglicher (wenn auch bisweilen mutiger) Caster, wenn es um die Auswahl von Sängern ging.

Das Abbado ihm fünf Jahre später in allen drei Hauptpartien so getreulich folgte, ist als Bekenntnis zur Überlegenheit des Älteren nicht zu unterschätzen. Also: Abbado,

vorsichtig wie er war, wollte zwar einen neuartigen Blick auf Wagner riskieren; ging dabei nicht überstürzt vor, sondern auf Nummer Sicher; und verbaute sich durch eine gewisse Halbheit natürlich auch die Chance, völlig neue Ansätze oder Erkenntnisse zu liefern.

Eine ähnliche Inkonsequenz ließ sich auch noch beobachten, als Abbado neun Jahre später, also 1990, an der Wiener Staatsoper einen neuen „Lohengrin“-Anlauf nahm. Wieder mit „Lohengrin“; diesmal in einer unbedeutenden Neuinszenierung des damaligen Wiener Oberspielleiters Wolfgang Weber; eine ‚kleine Lösung‘, vermutlich deswegen, weil der vollends in die Politik überwechselte Strehler nicht zur Verfügung stand.

Wieder griff Abbado bei der Besetzung auf Sänger zurück, die sich bei erfahreneren Kollegen mehr oder weniger bewährt hatten; so auf Placido Domingo in der Titelrolle (Domingo hatte die Rolle vier Jahre zuvor schon unter Georg Solti aufgenommen). Als Elsa von Brabant immerhin konnte Cheryl Studer, eine regelmäßige Abbado-Sängerin, als eher originelle Wahl gelten (auch sie allerdings hatte die Rolle schon in Bayreuth gesungen). Da man die Oper mit Abbado auf Schallplatten aufzeichnen wollte und Domingo bei der Decca schon aktenkundig geworden war in Sachen „Lohengrin“, wählte man für die Studioproduktion einen Sänger, der sich vergleichsweise als Glücksfall erweisen sollte.

Siegfried Jerusalem, von Mozart herkommend, stand nämlich damals erst im Begriff, sich als Wagner-Tenor vollends zu etablieren. Zwar lag auch sein Lohengrin-Debüt schon 14 Jahre zurück (in Darmstadt und Aachen); inzwischen sang er in Bayreuth den Parsifal und sogar beide Siegfriede; der berühmte „Tristan“ in der Inszenierung von Heiner Müller stand aber noch bevor. Also: Auch er keine sehr originelle, aber doch eine auf Schallplatten unvernutzte Besetzung. Ohne Frage: Abbado war hier - vom Werk her - am rechten Ort.

Wir hören die Ouvertüre - mit den Wiener Philharmonikern - sowie das Ende des 1. Aktes

3	DG	Richard Wagner	8'25
	LC 00173	Vorspiel und "Nun höret mich und achtet wohl" (bis	7'21
	483 7838	Schluss) aus "Lohengrin", 1. Akt	<u>3'52</u>
	CD 54	Siegfried Jerusalem, Tenor (Lohengrin), Hartmut	19'38
	Track 001 +	Welker, Bariton (Telramund), Kurt Moll, Bass	====
	011, 012	(König), Cheryl Studer, Sopran (Elsa), Waltraud	
	<b>Autostop</b>	Meier, Mezzo-Sopran (Ortrud), Andreas Schmidt,	
	<b>raus. Hier</b>	Bariton (Heerrufer)	
	<b>kann (ab</b>	Konzertvereinigung Wiener Staatsoperchor	
	<b>Track 011, von</b>	Wiener Philharmoniker	
	<b>vorne)</b>	Ltg. Claudio Abbado	(= 29'40)
	<b>gekürzt</b>	1991/92	
	<b>werden</b>		

Anfang und Schluss des 1. Aktes aus „Lohengrin“ von Richard Wagner - und zwar in der Studioproduktion mit den Wiener Philharmonikern unter Claudio Abbado; die zweite Gesamtaufnahme des Orchesters in vier Jahren, so war das damals... Die Solisten: Siegfried Jerusalem als Lohengrin, Hartmut Welker als Telramund, Kurt Moll als König, außerdem hörten Sie am Rande Cheryl Studer als Elsa und Waltraud Meier als Ortrud. Den Heerrufer sang Andreas Schmidt.

Die Aufnahme, durchaus respektiert, wird dennoch nicht zu den absoluten Höhepunkten der Wagner-Diskographie gerechnet. Warum das so ist, können wir hier auch hören. Wunderfein transparente Farbverhältnisse zu Beginn, also im Vorspiel zum 1. Akt. Am Ende aber steht doch ein recht konventionelles, opernhafes Getümmel, in das Abbado nicht so recht Ordnung oder Struktur zu bringen vermag; von Transparenz, so wie am Anfang verheißen, ganz zu schweigen.

Bedenkt man, dass dies die zweite Auseinandersetzung Abbados mit diesem Werk innerhalb von zehn Jahren war - und dass die Wiener Philharmoniker das Stück von der Solti-Aufnahme her (und ihrer Opernerfahrung ohnehin) es noch gleichsam in den Fingern hatten, so ist das Ergebnis nicht berauschend. Abbado kann sich zu keiner konsequenten Sichtweise durchringen. Und das, obwohl diese Sichtweise doch eigentlich dringend erwünscht wäre. Denn wie es sah es denn aus in der damaligen Wagner-Szene?

Schon Herbert von Karajan hatte mit Verachtung auf die zu schweren Besetzungen gestarrt, die in der Nachkriegszeit üblich geworden waren. Die Rede von den „Wagner-Kanonen“, die seither nichts von ihrem Sinn verloren hat, richtete seitens von Karajan sich vorderhand gegen schwere Wagner-Geschütze wie Birgit Nilsson (eine in Bezug auf sie ungerechte, im Übrigen aber richtige Kritik).

Karajan hatte deswegen auf eine Verschlankung der Wagner-Stimmung, auf eine leichtere Besetzung immer wert gelegt. Abbado war ihm darin sehr buchstäblich gefolgt; nämlich durch Übernahme etlicher Karajan-Sänger (wie etwa Dunja Vejzovic, dem samtstimmigen Kurt Moll und dem vom Schlager herkommenden René Kollo). Abbado war aber keinen einzigen Schritt weiter gegangen; ja er war im Gegenteil mit Sängern wie Plácido Domingo Kompromisse eingegangen, die darauf schließen lassen, dass hier kein eigenes Besetzungskonzept vorlag.

Abbado hätte weiterhin auf dem von Pierre Boulez vorgezeichneten Weg fortschreiten können. Also: Er hätte noch stärker auf Orchester-Durchsichtigkeit achten können als er dies in Wirklichkeit tat. Dass er es nicht tat, ist umso erstaunlicher als Abbados Ästhetik ja grundsätzlich gerade auf eine Luftigkeit des Klangs, also auf Durchhörbarkeit abzielte. Ausgerechnet bei Wagner war davon bei Abbado eigentlich nicht übermäßig viel zu spüren. Er nimmt insofern hier zunächst eine Zwischenstellung ein.

Von den Voraussetzungen her würde Abbado alles gedankliche Rüstzeug mitbringen, um einem gravitatischen, mythisch befrachteten und politisch hartleibigen Wagner-Bild entgegenzuwirken. In der Wahl des „Lohengrin“ scheint er darin auch



Es waren die jeweils ersten Gesamtaufnahmen dieser Opern überhaupt. Herbert von Karajan, der gleich zwei Mal in die NSDAP eingetreten war, war 1951 der Wiedereröffnungs-Dirigent der ersten Bayreuther Festspiele nach dem Krieg gewesen - unter anderem mit den „Meistersingern“, die bei dieser Gelegenheit live mitgeschnitten wurden.

Für den ersten integralen „Tannhäuser“, aufgenommen 1952 in München unter Eugen Jochum, gilt ganz ähnliches; Jochum hatte in der Nazi-Zeit seine Karriere aufgenommen. Bei Karl Böhm und Hans Knappertsbusch lag der Fall überhaupt nicht anders.

All dies großen Wagner-Recken hoben auf ein Gesamtkunstwerk Wagners ab, das hörbar vom Gedanken an die Tragödie inspiriert war - durchaus im Sinne einer bestimmten berühmten Lesart von Friedrich Nietzsches „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ - wo es bekanntlich um die Musikdramen des jungen und mittleren Wagner geht.

Ich will an dieser Stelle den Wagner-Stil, den diese Dirigenten etablierten oder fortschrieben, keineswegs ein für alle Mal in Frage stellen. Ich will nur darauf hinaus, dass er von Dirigenten mit sehr ähnlichem politischem Hintergrund prolongiert wurde; einem Hintergrund, dem Claudio Abbado denkbar fernstand.

Und sonst? Ein einziges, aber wichtiges Gegengewicht hatte die Wagner-Schallplattengeschichte in dem Dirigenten Georg Solti gefunden - einem ungarischen Juden, der sich die Opern Wagners allerdings nicht selbst als Gegenstand der Auseinandersetzung gesucht hatte. Solti waren alle zehn Hauptwerke von Richard Wagner von dem britischen Produzenten John Culshaw vorgeschlagen und gewissermaßen abverlangt worden. Solti selber hat nie ein Hehl daraus gemacht, dass ihm Verdi weit näher lag als Wagner; und dass er mit Wagner ideologisch ganz erheblich fremdelte, ihn also nur *trotzdem* dirigierte.

Das mag nun bei Solti zu einem leicht abweichenden Wagner-Stil geführt haben; für Solti bildete die Leitmotivik das musikalische Zentrum von Wagners Welt; entsprechend pädagogisch hob Solti diese musikalischen ‚Versatzstücke‘ stets hervor - ein sehr pädagogisches, aber musikalisch einseitiges Prinzip.

Im Klartext: Solti war an Wagner nicht interessiert genug, um eine wirklich originelle, eigenständige oder tragfähige Sichtweise entwickeln zu können. Der legendäre Ruf etwa seines „Rings des Nibelungen“ verdankt sich den großen Sängern; weniger dem Dirigat.

Aus alldem folgt: Die totale Einseitigkeit weiter Teile der Wagner-Szene schrie geradezu nach einem alternativen, nach einem neuen Blick. Doch außer Pierre Boulez hatte es da bislang nicht viel gegeben.

Hören wir mal einen kurzen Vergleich, um zu prüfen und uns vor Augen zu führen, worin bei Claudio Abbado 1993 in Berlin Ansätze zu einem neuen Wagner-Bild konk-

ret bestehen könnten. Der berühmt berüchtigte Walküren-Ritt ist kurz - und tatsächlich martialisch gemeint. Die Privarmee weiblicher Krieger präsentiert in voller Rüstung die männlichen Beutestücke ihres Feldzuges.

Hier zunächst Herbert von Karajan 1966 - mit den Berliner Philharmonikern.

<b>5</b>	DG LC 00173 457 785-2 Track 401 <b>Bis 1:26, dann raus</b>	Richard Wagner Walkürenritt aus "Die Walküre", 3. Akt (Anfang) Liselotte Rebmann, Sopran (Gerhilde) Berliner Philharmoniker Ltg. Herbert von Karajan 1966	1'28          (= 45'31)
----------	--	--	---

Und da hörten wir noch rasch Liselotte Rebmann als Gerhilde (eine der Walküren) in Wagners "Die Walküre", Beginn des 3. Aufzuges, so wie Herbert von Karajan das Werk 1966 mit den Berliner Philharmonikern einspielte.

Die Aufnahme ist berühmt. Karajans Ansatz war bereits ein stärker kammermusikalisch orientierter; hier jedoch, beim Walkürenritt, präsentiert sich das Orchester mit blitzenden und gestählten Waffen. Der Auftritt ist glänzend und offensiv; neben der Angriffslust fällt vor allem die Veredelung auf, die Karajan dem Orchester klanglich angedeihen ließ. Hier ist aller Ruß, Dreck oder Pulverdampf verfliegen, der früheren, aufwühlenden Interpretation oft innegewohnt hatte. Dennoch rüttelt Karajan am, sagen wir mal: militanten Wagner-Bild der Nachkriegszeit kein bisschen; und das lässt sich in diesem Extremfall der blutdürstigen Walküren ja auch rechtfertigen.

Schauen wir, wie Claudio Abbado es macht. Wir sind dem Werk auch früher schon hier begegnet. In derselben Wagner-Gala, aus der die vorhin gespielte "Tannhäuser"-Ouvertüre stammte, setzte Abbado den Walkürenritt als Höhepunkt an den Schluss des Programms. Schon diese Stellung sichert dem Ausschnitt - als Orchester-Bravourstück, als welches es hier gegeben wird - einen gewissen Effekt. Eine Wirkungsfaktor also, den Abbado auch geflissentlich bedient.

Es wäre mutig gewesen, ja verwegen sogar, hätte aber auch die große Pointe eines solchen Abends ausgemacht, wenn Abbado hier eine alternative Deutung, eine gleichsam abgerüstete Variante versucht hätte. Er tat es nicht.

<b>6</b>	DG LC 00173 483 5327 CD 58 Track 008	Richard Wagner Walkürenritt aus "Die Walküre", 3. Akt (Anfang) Berliner Philharmoniker Ltg. Claudio Abbado Live, 1993	= 4'49          (= 50'20)
----------	--	---	---

Koketter Schluss-Akkord - der so in der Oper selbst natürlich nicht vorkommt. Der Walkürenritt aus Wagners „Walküre“, 3. Akt, so wie ihn Claudio Abbado live 1993 bei





Auf dem Album von Kaufmann sind auch noch Arien von Mozart, Beethoven und Schubert enthalten. Abbado schlägt, mit anderen Worten, Wagner-Gelegenheiten nicht unbedingt aus, scheint auch von der musikhistorischen Wichtigkeit Wagners überzeugt. Ein Herzensbedürfnis indes sieht anders aus.

Daraus folgt, dass Abbado die ideologischen Vorbehalte, die er gegenüber dem anti-semitischen und politisch schwierigen Wagner aus seiner Sicht gewiss hatte (und haben musste), nur pragmatisch überwinden, sie aber kaum in Stärken ummünzen konnte. Dass er das Rüstzeug für ein analytischeres Wagner-Bild in Händen hielt, haben wir schon gesagt. Dahin, einen Fortschritt innerhalb der Wagner-Deutung zu bewirken, gelangte er nicht eigentlich.

Man könnte es kritischer sagen: 30 bis 35 Jahre nach den epochalen Wagner-Deutungen von Pierre Boulez in Bayreuth (zunächst mit « Parsifal », dann mit dem « Ring des Nibelungen ») fällt Abbado fast wieder in traditionelle Deutungsmuster zurück. Sein Wagner ist nicht ganz so ‚dick‘, er gewiss idyllischer getaktet und defensiver aufgestellt als bei den wagnerianischen Dirigenten, die stets für tonangebend galten. Dieser Wagner ist aber immer noch konventionell durchwachsen, nicht schlackenlos genug, um wirklich für so etwas wie einen Durchbruch gehalten zu werden.

Und dabei: Was für immerhin schöne Erinnerungen knüpfen sich doch an die integralen Aufführungen in Berlin und Salzburg. Seine wohl beste Wagner-Interpretation gelang Abbado 1998 mit einer konzertanten Aufführung von „Tristan und Isolde“ - die anschließend nach Salzburg ging. Hier war eine Balance gefunden zwischen brütender Intensität und italienischem Nachgeben, zwischen Dunst und ambraschwerem Duft, sozusagen. Die Aufführung besaß große Suggestionskraft und Raffinesse, aber keinerlei Klobigkeit. Die Berliner Philharmoniker wirkten gefasster, ja bescheidener als in der etwas zu stolzen Aufnahme unter Karajans Leitung 20 Jahre zuvor.

Freilich, die Besetzung, die Abbado gewählt hatte, war zwar mit Ben Heppner und Deborah Polaski absolut auf der Höhe ihrer Zeit - und zeigte Polaski als Isolde in ihrer absolut besten Zeit (wenn auch nicht an ihrem absolut besten Abend). Ein Innovationswert indes ließ sich bei dieser Besetzung nicht erkennen; was eine Idee weniger ist als man vielleicht von Abbado erwarten würde. Die Aufführung lässt sich auf Youtube nachhören.

Sie ging zu Ostern 1999 nach Salzburg und dort in Szene mit denselben Titelsängern. Die Regie allerdings von Klaus Michael Grüber scheint nicht der Hit gewesen zu sein - Ausdruck einer damals leider schon rückläufigen Opern-Kompetenz von Seiten eines der sonst größten Schauspiel-Regisseur der Nachkriegszeit überhaupt. Begnügen wir uns hier mit Isoldes Liebestod - instrumental und aus dem Berlin des Jahres 2000.



