

Transkript

## **Nikolaus Harnoncourt Zentrum - Denkwerkstatt IMAGINATIONSRAUM KUNST**

### **Florian Boesch im Gespräch mit Pianist und Kulturmanager Markus Hinterhäuser**

**11. Juli 2026 – St. Georgen im Attergau**

Grüße Dich Markus, bitte nimm Platz. Ich begrüße Sie ganz herzlich an diesem sehr schönen, warmen Nachmittag hier im Nikolaus-Harnoncourt-Saal der Musikschule in St. Georgen zu einer kulturphilosophischen Denkwerkstatt des Nikolaus Harnoncourt Zentrums, dieses Mal mit großer Freude in guter Kooperation mit dem Attergauer Kultursommer. Ich habe die große Freude, heute als Gast zu diesem Gespräch Markus Hinterhäuser hier zu haben. Herzlich willkommen, Markus.

Markus Hinterhäuser – keine Sorge, ich sage gar nicht viel, das wäre völlig unnötig – ist eine schillernde Persönlichkeit mit ganz vielen Talenten und Begabungen, die wir in den letzten Jahrzehnten in den unterschiedlichsten Funktionen und auf den unterschiedlichsten Konzertpodien der Welt erleben. Was mich heute antreibt, ist, ihn zumindest zu Beginn als Pianisten von Weltgeltung hier zu haben, weil mich seit langer Zeit ein Thema und eine Frage umtreiben, die ich anhand eines Moments aus einer Masterclass erläutern möchte, die ich vor vielen, vielen Jahren auf YouTube gesehen habe: Daniel Barenboim hielt sie zu den Beethoven-Sonaten, und sein Student war niemand geringerer als Lang Lang. Es war hochinteressant zu sehen, wie der hochmotivierte Lang Lang neben dem großen Meister immer kleiner wurde, während Daniel Barenboim immer souveräner und immer überlegener wirkte. Dann kam der Moment, in dem Barenboim sagte: „Lang, here, when it goes to the major, you have to play the chord and you have to play crescendo with it.“ Ich übersetze das kurz: Da, wo es jetzt Dur wird, ist der Akkord – spiel auf diesem Akkord ein Crescendo. Lang Lang schaute ihn fassungslos an und sagte: „Maestro, crescendo on one chord on the piano is impossible.“ Ein Crescendo auf einem Akkord ist am Klavier unmöglich. Barenboim schaute ihn an und sagte: „Lang, you have to believe it.“ Du musst daran glauben. Das ist viele Jahre her, und es hat mich damals zunächst belustigt, dann interessiert, und ich merke über die Jahre, wie mich dieses Thema beschäftigt – weil es, auch wenn ich viel mit Klavier arbeite, nicht nur im Klavier gefangen ist, sondern ein Thema ist, das für die gesamte Musik, für die ganze Kunst gilt: dass wir uns etwas vorstellen müssen. Wir müssen als Musikerinnen und Musiker etwas imaginieren, in der Herstellung wie auch in der Rezeption – auch als Publikum müssen wir Dinge fertigstellen. Und damit ist meine Vorrede zu Ende.

Lieber Markus, du bist Pianist. Du schlägst fast jeden Tag deines Lebens Tasten an auf diesem perkussiven Instrument Klavier und denkst vielleicht gar nicht mehr daran, dass jeder Ton, den du anschlägst, ab dem Moment des Anschlags im Verklingen begriffen ist. Wie entwickelst du Phrasen am Klavier, das doch eigentlich am Akkord nicht stärker werden kann?

Es ist tatsächlich unmöglich, auf dem Klavier einen Akkord zu spielen, der crescendiert, also an Intensität gewinnt. Der Ton im Klavier hat etwas Ephemerer. Er kommt, entfaltet sich möglicherweise und verschwindet, und er wird nie wieder so kommen, wie man ihn gehört, wahrgenommen oder empfunden hat. Aber das, was Daniel Barenboim zu Lang Lang gesagt hat, verstehe ich als musikalischen Hinweis. Musik hat sehr viel mit dem Spannungsaggregat zu tun, das zwischen zwei Tönen liegt – wann kommt der nächste, wie kommt er, wann wird er platziert, wie formt er sich, wie schlage ich diese Taste an. Das ist ein suggestiver Hinweis von Daniel Barenboim: Höre dieses Crescendo, dann weißt du, wo der nächste Ton ist. Das ist das Geheimnis großen Musikmachens – die Zwischenräume zu erfassen. Die Töne an sich sind klar, aber die Zwischenräume, das ist das große Geheimnis in der Musik. Diese Zwischenräume wenn wir beim Klavier bleiben, im Gegensatz zu Streichinstrumenten, wo man ein Crescendo machen kann, im Gegensatz zum Singen, wo das möglich ist – das ist am Klavier definitiv nicht möglich. Deshalb ist dieser Hinweis von Barenboim wirklich klug: jemandem zu sagen, imaginiere etwas, das unmöglich ist, das eine Illusion ist. Aber diese Illusion hilft dir, das nächste Ereignis – den nächsten Ton oder den nächsten Akkord – nicht nur für dich, sondern auch für andere hörbar zu machen. Das ist wichtig. Das ist ein schöner Hinweis von Barenboim. Ich finde das auch, ich bin nachhaltig davon begeistert. Baust du dir die Klanganteile für eine Phrase, die sich entwickelt, innerlich irgendwo dazu? Du hast eben gesagt, das perkussive Instrument Klavier – ich empfinde das auch als perkussiv, aber es ist auch ein Gesangsinstrument, und alles, was wir in der Musik erleben können, kommt ursprünglich vom Gesang, alles. Wenn du mich fragst, wie Linien aufgebaut werden, kann ich dir keine präzise Antwort geben, das wäre vermessen, aber ich kann sagen, dass ich versuche zu singen, ohne dass ich singe. Es singt in einem. Und dieses Singen, diese Formulierung der Töne, dieses Finden von Beginn eines Tons, dem Anwachsen und dem Verklingen eines Tones – das hat alles damit zu tun, was du so wunderbar beherrschst. Es ist wichtig, sich das auch als Pianist immer zu vergegenwärtigen. Wir haben vorhin im Attergauhof gegessen, und ich habe ihm am Handy das schönste Mozart-Spiel der Welt vorgespielt: Friedrich Gulda, der die Rosenarie aus Figaros Hochzeit spielt. Das ist der

pure Gesang am Klavier. Da stimmt wirklich jeder Ton, jede Nanosekunde des Anschlags. Das versuche ich auch, das versucht hoffentlich ein Großteil der Pianisten – aber ich sitze nicht am Klavier, außer wenn ich Lieder begleite, dann muss ich das manchmal mitsingen. Das Klavier ist für mich im Lauf der Jahre immer mehr zu einer Art singender Botschaft geworden.

Ich kann das gut nachvollziehen, weil ich oft vor Klavieren stehe und die Freude habe, dass die Pianistinnen und Pianisten, die ich begleiten darf und die mich begleiten, meistens sehr gut sind. Ich erlebe dabei kein klangliches Defizit. Und ich finde die Frage interessant, ob ich das selbst dazubauere in meiner Wahrnehmung, ob diese Wahrnehmung schon über die Imagination der Kontinuität eines Klanges so geprägt ist, dass ich es dazu ergänze. Ich als Sänger kann einen Ton entwickeln, bis mir die Luft ausgeht – ich bin also in ganz anderen Dingen mit einem Imaginationsraum beschäftigt als das Klavier. Insofern finde ich es interessant, weil du naturgemäß mehr darüber weißt als ich. Was Barenboim zu Lang Lang gesagt hat, klingt umso intelligenter und brillanter, je mehr man darüber nachdenkt. Das gilt ganz klar in den Disziplinen, in denen wir uns bewegen, in der darstellenden Kunst, dass es für alles gilt: dass mein Gehirn, mein Wahrnehmungssystem, wenn ich einen Theaterabend anschauere, permanent daran arbeitet, etwas fertigzustellen, im Nachhinein zu verstehen, was es meinen könnte. Das Suggestive, das du erwähnt hast – wie Barenboim mit Lang Lang spricht – spielt in jeder musikalischen Äußerung eine für meine Wahrnehmung immer größere Rolle: der Vorschlag, das nicht Ausformulierte. Wie weit kann man Musik ausformulieren? Das ist eine sehr schwierige Frage.

Ich möchte auf das Suggestive zurückkommen. Ich habe sehr viel neue, neuere bis neueste Musik gespielt – Musik, deren Grammatik für den Zuhörer nicht ganz einfach ist, gar nicht einfach. Das beginnt bei Schönberg, und bis heute ist es eine Art Pawlowscher Reflex, den dieser Name hervorruft. Schönberg hat genau die gleichen Noten verwendet wie Bach, Mozart und Beethoven – die Semantik hat sich verändert. Es gibt einen Moment in der Musikgeschichte, wo das, was wir das empirische Gedächtnis nennen, nicht mehr greift, sich das nicht mehr merken kann. Was muss ein Interpret also tun? Er muss suggestiv arbeiten. Ich werde oft gefragt, ob ich auch auswendig spiele. Ich kann die meisten Stücke auswendig, würde es aber nie auswendig spielen, denn genau das wäre ein Fehler – fast alle würden denken, ich hätte mich verspielt, dass es nicht kontrollierbar sei, obwohl das nicht stimmt. In dem Moment, in dem man diesen Kontakt mit der Partitur hat und sich selbst zuhört, ist dieses Zuhören selbst ein suggestiver Vorgang, der sich auf das Publikum überträgt. Habe ich die Noten nicht vor mir, kann ich das nicht herstellen. Das finde ich ein interessantes Phänomen.

Was ist das Suggestive an der Präsenz der Partitur? Die Partitur ist ein Text, der zu einem spricht. Ich könnte niemals vom Tablet spielen, das wäre für mich ausgeschlossen, ich bin da sehr analog unterwegs. Ich habe die Partitur, die Noten, meine Eintragungen darin, und wenn man auf die Noten schaut, ist das jedes Mal auch ein visueller, fast grafischer Moment – eine große Inspiration, diesen Text zu sehen. Der spricht zu einem, und ich spreche mit dem Text als Interpret.

Heißt das, dass der Notentext, das Notenbild, ein Vorschlag an dich ist und keine Gegebenheit, kein Faktum, dem du entsprichst? Beides. Meine Wahrnehmung von Notentext auf dem Papier ist, je nach Komponist, ein mehr oder weniger präziser Vorschlag – ein Versuch, der Inspiration, der Imagination, der Idee des Komponisten nahezu kommen, damit ich als Interpret etwas herstelle, was er ungefähr gemeint haben könnte. Das ist es, was der Interpret auf sich zu nehmen hat.

Aber meinst du wirklich, dass dir das Notenbild etwas vorschlägt, versucht, dir etwas näherzubringen? Ja, natürlich. Allein schon die Grafik dieses Bildes, das zu mir spricht und mit dem ich als Interpret in Kontakt trete, genauso wie du als Interpret, erzählt sofort etwas. Sie kennen alle die B-Dur-Sonate von Schubert, seine letzte Klaviersonate: Sieht man die Noten, hat man eine Landschaft vor sich. Die ersten zwei Seiten – es ist unbeschreiblich, wie viel diese fast Bewegungslosigkeit einem Interpreten erzählen kann. Dieser ganze erste Satz ist wie ein Herantasten an die Welt. Das ist nicht jemand wie Beethoven, der von sich sagt, er schauere dem Schicksal in den Rachen. Nein, das ist ein ganz tastendes Vorgehen. Sieht man das als Bild, weiß man, wie man es zu spielen hat – hoffentlich, zumindest gibt es einen Hinweis, so könnte es möglich sein.

Das ist sehr interessant. Aber du hast auch gesagt, dass du dich viel mit moderner Musik beschäftigst, wo sich die Notenbilder teilweise vom traditionellen System der Notenlinien befreien. Eine Nono-Partitur sieht anders aus als noch bei Schönberg. Schönberg bricht als Erster auf, mit gekreuzten Notationen in den Singstimmen. Würdest du sagen, dass die Entwicklung im 20. und 21. Jahrhundert ein Dokument mangelnder Präzision ist, oder nur ein anderer Versuch der Vermittlung des Suggestiven? Wenn man sagt, das seien Dokumente mangelnder Präzision, liegt man falsch – der Wille ist sehr präzise, und ein Interpret sollte versuchen, dieser Situation gerecht zu werden. Ich habe vor vielen Jahren, noch während des Studiums, eine sehr intensive Zeit gehabt, in der ich mit dem Komponisten Karlheinz Stockhausen gearbeitet habe. Er schreibt in seinen Klavierstücken, die faszinierende große Musik sind, er schreibt Metronomangabe wie 63,5 oder 67,3 – das ist nicht umzusetzen. Aber man weiß als

Musiker, was 60 ist, das ist eine Sekunde, und man denkt sich, es ist minimal schneller als 60. Das haben Musiker in sich, und es ist tatsächlich genauso. Ich fand das damals verblüffend: Wir hatten ein Digitalmetronom, und ich sagte zu Stockhausen, schlagen Sie doch mal 78,5! Absolut präzise. Schlagen Sie 124,2! Absolut präzise – er konnte das. Und weil er das konnte, hat er es auch durch die Partitur von den Musikern verlangt, und er hat es gehört. Aber jemand, der diese Fähigkeit nicht hat – und davon gibt es kaum jemanden auf der Welt –, wird das eher als eine Art Spannungszustand empfinden, dass sich etwas minimal anders bewegt als das, was zuvor stattgefunden hat. Das kann ein Interpret nur in der Aufführung selbst herstellen. Man kann nicht zu Hause mit dem Metronom 63,5 üben, das funktioniert nicht. Man muss es einmal gemacht haben – und dann muss man es vergessen, wirklich vergessen. Sonst ist man nicht in der Lage, diese Musik sprechen zu lassen, etwas erzählen zu lassen. Es ist meinerseits sehr pedantisch notiert, aber dann frei von jeder Pedanterie. Das hat auch Stockhausen gefordert: dass man sich, wenn man das präzise erfasst hat, davon befreit und sich der Schönheit des Tons, des Klangs, der Verbindung von Klängen widmet – das wird zur zentralen Aufgabe für einen Interpreten dieser Musik.

Befreiung wovon – vom Notentext, vom Material, vom Willen des Komponisten? Oder eine Befreiung zu etwas hin? Zu etwas hin. Es ist eine paradoxe Situation: Man befreit sich und nähert sich gleichzeitig an. Das ist nicht paradox. Ich kann mit Befreiung zu etwas... Die Befreiung ist eine Notwendigkeit, um zu etwas zu kommen, aber sie bedarf auch der Befreiung von etwas.

Wovon befreist du dich, um zu dem zu kommen, was du gerade beschrieben hast – dem Zuhören auf die Schönheit eines Tones, die Gestalt eines Tones? Was musst du hinter dir lassen können, möglicherweise erst im performativen Moment selbst, der so eine spezifische Bedingung hat, um zu dem zu kommen, was dich als Interpreten ausmacht? **Ich muss sehr genau wissen, was gemeint ist. Wenn ich glaube, diesen Moment erreicht zu haben, muss ich davon zurücktreten.** Der Interpret ist ein Übersetzer, und er braucht etwas, das für mich die Formel für Kunst allgemein ist. Über die Frage, was Kunst ist, wurde viel nachgedacht, und ich habe eine einfache Formel für mich gefunden: **Kunst ist Form und Freiheit.** Kunst ohne Form gibt es nicht, und ohne Freiheit auch nicht. Form und Freiheit, das ist die Kunst. Die Form ist erfasst – nicht nur als Architektur, sondern auch in den inneren Teilen, den inneren Ausdrucksweisen eines Stücks. Dann kommt das Material, das man sich zu eigen gemacht hat, und dann der Schritt zurück: sich entfernen und gleichzeitig annähern. Das ist eine wirklich interessante Geschichte. **Musik lebt auch von Aura**, und Walter Benjamin hat diese schöne Definition von **Aura als einmaliger Erscheinung einer Ferne, so nah sie auch sein mag.** Dieses Spiel zwischen Ferne und Nähe ist für einen Interpreten sehr wichtig – diese einmalige Erscheinung einer Ferne, ein Streichquartett von Schubert, der uns fern und nah zugleich ist, das hat mit der Aura von Musik zu tun, mit der Mitteilung, zu der große Musik fähig ist.

Und wie ist es in diesem Spiel von Ferne und Nähe? Du hast es schon angedeutet mit dem Vergessen was man geglaubt hat, gewusst zu haben? Du hast gesagt, man muss sich etwas zu eigen machen, muss dem auf die Spur kommen, auf die Suche gehen was gemeint ist oder war? Ich bin mir nicht sicher, ob dieses Gemeinte ein Gemeintes des Komponisten ist oder ob es schon geteilt ist mit dir in deiner Möglichkeit, das was der Komponist dir zur Verfügung stellt zu lesen.

Ich finde, dass sich Interpretation und Interpreten durch alle musikalischen Genres hindurch sehr stark anzuschauen sind unter dem Aspekt, wie sie etwas lesen. Wir sind hier im Nikolaus Harnoncourt Saal – für mich hat es damit begonnen, wie Harnoncourt es gelesen hat. Und dieses Lesen ist ja schon eine gewisse Entfernung von der Sicherheit, außer man hat das Privileg, sich mit den Komponisten selbst auseinanderzusetzen zu können, wie es gemeint ist. Du konntest fragen. Der Einzige, den ich das je gefragt habe, war der eben erwähnte Karlheinz Stockhausen. Ich habe es wirklich vermieden, Komponisten zu treffen. Absichtlich. Absichtlich. Ich verstehe das total. Ich wollte sie nicht treffen. Ich hatte einen wirklichen Lebensbegleiter unter den Komponisten: Luigi Nono. Salzburg ist die einzige Stadt der Welt, die mit meiner Mithilfe das Gesamtwerk von Nono aufgeführt hat, ziemlich exemplarisch. Ich erzähle eine kleine Geschichte, die ich schon oft erzählt habe, aber sie ist schön: Ich habe damals das Klavierstück von Nono gelernt, das er für Maurizio Pollini geschrieben hat – es heißt „...sofferte onde serene...“, durchlittene heitere Wellen. Es ist Venedig in Musik gegossen, nichts anderes: der Mythos dieser Stadt, der versunkenen Städte, der Glocken, des Wassers – alles, was Venedig akustisch ausmacht. Es wäre naheliegend gewesen, ihn zu treffen, ich kannte auch seine Frau gut, die Tochter Schönbergs. Ich bin an einem Ostersonntag um halb sechs Uhr morgens mit dem Zug aus Wien in Venedig angekommen und aus dem Bahnhof getreten. Man hat nichts gesehen, nur Nebel – aber man hat Venedig gehört. Alles, was man auch in der Musik von Nono hören konnte, ohne plakativ oder trivial zu sein, hörte man plötzlich. Ich bin durch Venedig gegangen, Stunde um Stunde, und plötzlich brach der Himmel auf, Ostersonntag und die wundervollste Sonne schien auf diese Stadt herab. Ich ging zum Giudecca-Kanal, den ich besonders mag, und in einem Café dort saß Luigi Nono. Ich stand da und dachte: **Soll ich ihn jetzt ansprechen, jetzt oder nie? Und ich habe mich für nie entschieden.** Er saß dort, so wie Sie jetzt hier sitzen. Er kannte mich nicht, aber ich kannte ihn – und ich habe darauf verzichtet, mit

ihm zu sprechen oder ihn kennenzulernen. Das habe ich so gut wie immer vermieden. Ich wollte das nicht. Ich habe ja das, was mir der Komponist geschenkt hatte, und ich glaube, dass es in den meisten Fällen nicht hilfreich ist, mit den Komponisten selbst zu reden, wie man etwas zu spielen hat. Ich glaube, in dem Moment, in dem ein Stück geschrieben und veröffentlicht ist, ist es frei. Wir können niemanden fragen – bei fast der gesamten Musik, mit der wir jeden Tag in Konzerten konfrontiert sind. Wir können niemanden fragen. Es gibt Leute, die sagen, sie wüssten, wie es früher gemacht wurde und so gemacht werden müsse. Aber Musik ist viel freier als diese Form der apodiktischen Einengung. Man darf sehr vieles – aber nur dann, wenn man das, was man tut, aufrichtig tut, nicht als Strategie, nicht als Marketinggag oder Selbststilisierung. Geht man aufrichtig mit diesen Dingen um, schenkt einem die Musik die größte Freiheit. Das ist ganz sicher so. Das glaube ich auch.

Ich möchte etwas beleuchten, was du gerade gesagt hast, weil ich finde, das ist große Literatur: Er hat gerade gesagt, jetzt oder nie – ich habe mich für nie entschieden. Das kann man nicht einfach unerwähnt lassen. Ein großes Wort, das mich lang begleiten wird. Danke. Jetzt oder nie. Ich habe mich für nie entschieden.

Das ist gewissermaßen ein Manifest für die Freiheit in der Musik – dass der erste Schritt für uns als Interpretierende darin besteht, im Lesen selbst darauf zu vertrauen, dass wir die Ernsthaftigkeit in der Auseinandersetzung mit dem Material finden, die es rechtfertigt, nicht dauernd die Komponisten zu fragen, wie etwas gemeint ist. Ich höre in der Nacht mit großer Leidenschaft Dinge auf YouTube – das ist ein großes Glück, dass man Dinge hören und sehen kann, die man früher nie hätte erleben können, weil man sie einfach nicht gefunden hätte. Jetzt gibt es das alles. Wir sind hier im Harnoncourt Zentrum, und was Nikolaus Harnoncourt mit Bach gefunden und erzählt hat, mit der Musik von Bach, ist eine der größten interpretatorischen Leistungen der letzten Jahrzehnte, keine Frage. Mir wurde einmal von einem Algorithmus etwas vorgeschlagen, und ich habe gehört, was für mich der größte Bach-Spieler aller Zeiten war: Glenn Gould, der einen langsamen Satz aus dem d-Moll-Klavierkonzert spielt, dirigiert von Leonard Bernstein. Fantastisch. Es stellt sich gar keine Frage, ob das richtig oder falsch ist oder stilistisch passt – dort passiert ein Wunder in diesem d-Moll-Konzert. Schauen Sie sich das auf YouTube an: Bach, d-Moll-Konzert, Gould, Leonard Bernstein. Das sind zwei vollkommen verschiedene Planeten, und ich glaube, Gould hat sich keine Sekunde Gedanken über historische Aufführungspraxis gemacht. Er hat gespielt, wie er es empfunden hat und wie es seine – gigantischen – technischen Fähigkeiten erlaubt haben. Das ist auch eine Form von Freiheit, der Musik zu begegnen. Wir begegnen zunächst der Musik, bevor wir mit ihr eine Art von Verbindung herstellen, und diese Begegnung kann nicht determiniert sein, kann keinen Regeln, keinen Gesetzen folgen. Es ist wie eine Begegnung mit einem Menschen oder mit der Natur, und dann fängt etwas anderes an, in einem zu arbeiten. In dem Moment, in dem ich diesen langsamen Satz von Gould gehört habe, stellt sich die Frage nach richtig oder falsch, darf man oder darf man nicht, man darf. Spielt man so wie Gould, darf man. So ist das. Unbedingt. Ich bin total dafür: Man darf eigentlich alles.

Wenn du jetzt nicht an dich als Interpreten am Klavier denkst, sondern als Kurator für Kunst, für Musiktheater, für Konzerte, für Festivals – ist ein entscheidendes Kriterium für deine Auswahl, ob du einem Interpreten ein Stück vorschlägst, ihm ein Stück anvertraust, ihm ein Stück zutraust, das Vertrauen in die Ernsthaftigkeit der Auseinandersetzung dieses Künstlers mit seiner Arbeit? Das kann ein sehr wichtiger Moment sein, ist aber weiß Gott nicht auf jeden Musiker anwendbar – man muss vorsichtig und taktvoll sein. Ich nehme ein Beispiel, das das bestätigt: Igor Levit, dem ich für die Festspiele viel Repertoire vorgeschlagen habe – ich hatte seinen Bach gehört, und wir saßen in Wien in einem Restaurant, und ich sagte, komm nächstes Jahr zu mir, spiel einen Klavierabend, denk darüber nach, ob du die 24 Präludien und Fugen von Schostakowitsch spielen möchtest. Er schaute mich an und sagte, ja, das mache ich. Und er hat diese 24 Präludien und Fugen zum ersten Mal in seinem Leben bei den Salzburger Festspielen gespielt und später auf CD aufgenommen. Ich habe ihm auch „Ode an Napoleon“ von Schönberg vorgestellt und vieles mehr vorgeschlagen. Nicht jedem kann man das anbieten, aber ich weiß, wer solche Möglichkeiten hat, Dinge frei von Eitelkeiten, frei von abgesteckten Revieren aufzunehmen. In der Oper war das für mich in gewisser Weise leichter. Für wen entscheide ich mich, wer setzt so etwas in Szene? Du hast das Wort Kurator verwendet – ich habe mich selbst nie als Kurator empfunden. Ich habe diesen Beruf, den ich viele Jahre gemacht habe, nie aus strategischer Überlegung heraus ausgeübt. Ich habe mich mit etwas beschäftigt, das mich vital interessiert, und das ist nun mal die Musik, in jeder Form. Zu dieser kuratorischen Fähigkeit gehört eine große Portion Wissen, hoffentlich eine ziemlich große Portion an Intelligenz, aber vor allem intuitive Intelligenz. Man muss auch die Psychologie von Interpreten erkennen können: Was passiert da? Wo ist da eine Sehnsucht, ein Geheimnis, ein unerfüllter Wunsch? Das sind schwer zu fassende Dinge, aber ich glaube, dass ich dafür manchmal ein gutes Gefühl hatte, und aus diesem Gefühl heraus ist dann etwas entstanden. Eine der großen Aufführungen der letzten Jahre war die „Salome“ in der Inszenierung von Romeo Castellucci. Ich wusste ganz genau, dass ich ihm dieses Stück anbieten wollte, und dass ich ihm auch „Orpheus und Eurydike“ anbieten würde – das habe ich damals bei den Wiener Festwochen als Intendant gemacht. Ich habe diese Geschichte oft erzählt: Ich habe ihn in Rom getroffen, wusste, dass er anbeißen musste, habe ihn mit dem Stück konfrontiert, und er sagte, ja, ich kann das machen, aber nur, wenn ich eine junge Frau finde, die sich in dem Zustand ist, in dem Eurydike ist, nämlich in einer Art Zwischenbereich, nicht mehr hier und noch nicht da. Genau der Bereich, den

keine Wissenschaft je wird dekodieren können, dieser Übergang, diese Schwelle, die man vom Leben aus übertritt. Ich habe dieses Mädchen gefunden, mit großer Hilfe von Ärzten in Wien. Sie lag in einem Krankenhaus, in ihrem Krankbett, und hörte über Kopfhörer den Gesang von Orpheus, der sie durch die Schönheit seines Gesangs ins Leben zurückrufen kann. Warum erzähle ich das? Weil ich überzeugt bin, dass künstlerischer Leiter zu sein nicht bedeutet, numerische Aneinanderreihungen von Stücken zu erstellen, sondern dass man mit Musik in der Lage sein muss, Geschichten zu erzählen, etwas mitzuteilen. **Musik ist eine Mitteilung, jede Musik ist eine Mitteilung. Es gibt keine Musik, die außerhalb eines sozialen, eines politischen Komplexes entstanden ist – alles hat irgendwie miteinander zu tun.** Und wenn wir noch einmal zurückkommen auf das Phänomen der Suggestion, wie man komplizierte Inhalte, nämlich neue Musik: Diese Musik steht immer im Zusammenhang mit dem, was schon geschrieben wurde. Es gibt allerdings einen entscheidenden Moment in der Musikgeschichte, die Jahre 1909 bis 1912: Gustav Mahler schreibt seine neunte Symphonie mit einem riesigen Adagio am Ende, das gar nicht mehr aufhört. Es ist ein Abgesang auf sein eigenes Leben – er wusste, dass er sterben würde –, ein Abgesang auf ein Reich, das zugrunde geht und nie wieder aufersteht, ein Abgesang auf die Tonalität, ein Abgesang auf die Form der Symphonie. In diesen fünfunddreißig Minuten Adagio der 9. Symphonie erzählt Mahler alles, was man erzählen kann. Im selben Jahr schreibt Schönberg sein zweites Streichquartett und fügt im letzten Satz ein Sopransolo hinzu, ein Gedicht von Stefan George, das beginnt mit den Zeilen: Ich fühle Luft von anderen Planeten. Es tritt etwas Neues in diese Welt. Und auf der anderen Seite der Welt schreibt ein Komponist, der eigentlich Versicherungsmakler war, Charles Ives, ein Stück von keine zehn Minuten Länge mit dem Titel „The Unanswered Question“, die unbeantwortete Frage – und formuliert damit etwas, das bis heute Gültigkeit hat. Diese Frage ist nicht beantwortet, und wenn man als Interpret mit dieser unbeantworteten Frage zu tun hat, muss man Mittel finden, wie man diese Musik zum Sprechen bringt. **Musik als Klangrede – auch neue Musik ist Klangrede, vor allem eine Klangrede.** Und ich bin so überzeugt davon, auch von den Pianistinnen und Pianisten, die ich über die Maßen verehere: Man weiß, was da im wahrsten Sinne des Wortes gespielt wird. Ich finde, das ist eine schöne Vertrautheit.

Wenn ich dir zuhöre, habe ich einen Gedanken, zu dem ich dich als Intendant befragen muss. Du warst viele Jahre an den verschiedensten Orten Intendant. Worum es mir geht, dass du die Zusammenhänge der verschiedenen Stücke, aus denen du Programme baust – Wir scheint es fast so als wenn Du mit diesen Stücken so umgehst wie mit den einzelnen Teile eines Klavierstücks, das du interpretierst – als ob das Intendantsein in Deinem Verständnis zwar Managementaspekte hat, die man mitmachen muss, aber eigentlich eine Kunstform ist: ein Festival zum Beispiel in eine Form, in einen Bogen zu stellen, der der inneren Mechanik und Funktion eines Musikstücks entspricht. **Du bist künstlerischer Interpret unserer Zeit, dem Kulturschaffen und der Kulturgeschichte gegenüberstehend, und das Werk ist das Festival.** Kann man das so sehen? Ich finde es schön, dass du das so empfindest. Ich frage mich. Ich würde mich freuen, wenn man zumindest gewisse Momente dieser vielen Jahre so sieht. Wenn man sich die Pressemeldungen der letzten Jahre anschaut, steht dort als Besonderheit, dass Hinterhäuser ein Künstlerintendant sei – manchmal wird erwähnt, der letzte Künstler oder Musiker unter den Intendanten sei Karajan gewesen, der Rusicka war glaube ich auch Musiker. Die Besonderheit ist also nicht, dass du ein Kulturmanager bist, sondern dass du als Künstler ein Festival als Intendant entwirfst. Es ist aber eine andere Bedeutung. Ich glaube, es wird verstanden, dass du als Künstler am Klavier sitzt und Stücke spielst, das ist deine Kunst. Der Gedanke aber, der mich jetzt nach Deiner Erzählung interessiert ist vielmehr, ob nicht deine Vorstellung von Intendanz vielmehr eine aktuelle und vielleicht dadurch eine Kunstform ist. Ja. Das habe ich nie gesagt, aber es ist tatsächlich so gewesen, und vielleicht ist es mir in manchen Momenten auch gelungen, dieser Kunstform als Ideal zu entsprechen. Ich habe jedenfalls weder die Intendanz bei den Salzburger Festspielen noch bei den Wiener Festwochen je als eine Art Management gesehen, wirklich nicht. Man kann Kunst nicht managen, man kann Musik nicht managen, das geht nicht. Man kann der Musik nur zu ihrem Recht verhelfen, und das sollte man tun. Wenn man Klavier übt, passiert manchmal ein kleines Wunder: Plötzlich geht alles, man weiß nicht warum, aber man kann sicher sein, dass es am nächsten Tag nicht mehr geht, und der Kampf beginnt von vorn – bis irgendwann wieder dieser Moment kommt, in dem alles funktioniert, alles da ist, und dann verschwindet es wieder. Und manchmal, zum Beispiel bei den Festspielen, ist es gelungen, eine Situation herzustellen, in der Raum, Werk, Interpret und Publikum zu einem einzigen Lauschen, ein einziges Ohr wird – dieses Erlebnis einer Gemeinsamkeit entsteht. Wir hören vermeintlich alle die gleiche Musik, aber jeder hört seine eigene Musik, und trotzdem entsteht etwas unglaublich Verbindendes, eine Form von Anteilnahme an dem, was dort passiert. Das ist sehr schön, und das lässt sich nicht auf technokratischer Ebene herstellen, ausgeschlossen. Es hat sehr viel mit Empfinden zu tun: Wozu ist jemand fähig, in welchem Raum lässt man Musik erklingen? Ist es ein Unterschied, ob man in der Kollegienkirche in Salzburg etwas hört – andere Werke, andere Konstellationen – oder im großen Festspielhaus? Alles hat seine eigenen Schönheiten, seine eigenen Gesetzmäßigkeiten, die man erkennen muss. Es funktioniert nicht, wenn man einfach sagt, das passiert da und das dort und dann haben wir Festspiele – das habe ich nie verfolgt, niemals. Was du eben gesagt hast, das ist sehr schön. Da freue ich mich drüber.

Es stört mich nicht. Dass ich mich freue stört dich nicht? Das freut mich auch.

Ich möchte, ohne allzu streberhaft zu sein, den Bogen wieder zum ursprünglichen Gedanken des Imaginationsraums schlagen. Wir haben bei einem Imaginationsraum begonnen, der im Moment der Vorstellung, der Imagination vor dem Anschlagen eines Tones stattfindet. Deine letzte Ausführung führt uns in den Imaginationsraum des gemeinsamen Wahrnehmens eines großen Kunstwerks bei den Festspielen, wo alle wie du richtig sagst, meiner Ansicht nach, zwar vermeintlich dasselbe hören, aber im Imaginationsraum des Eigenen etwas Privates, Persönliches daraus gemacht wird. Die Prozesshaftigkeit ist es, was uns alle verbindet.

Das Verbundensein in einem Publikum in einem Moment, das wir alle etwas persönliches und eigenes tun, aber Zusammen. Das ist möglicherweise die Übereinstimmung, die wir in der *conditio humana* untereinander füreinander herstellen können, und das schafft dann große Momente, die wir wiederum nur in der Kunst bekennen und besprechen können. Richtig. Aber du hast schön gesagt, diesen Raum zu schaffen, indem man gemeinsam etwas hört. Zu Hause können wir ganze Wolkenkratzer an Lautsprechern haben, aber das ersetzt niemals den Moment eines gemeinsamen Hörens, eines gemeinsamen – so unterschiedlich es auch empfunden werden mag – Empfindens. Dieser Moment wird noch dadurch verstärkt, dass Musik, ob man es weiß oder nicht, die ephemere aller Kunstformen ist. Musik klingt und verschwindet – das ist auch die Melancholie der Musik, dass sie nicht festzuhalten ist. Ein Bild lässt sich gewissermaßen festhalten, ein Text lässt sich festhalten, eine Skulptur lässt sich festhalten. Musik verschwindet, das hat eine melancholische, vor allem aber eine wirklich ephemere Qualität. Es gibt von dem englischen romantischen Dichter William Blake so schöne Zeilen: „He who kisses the joy as it flies lives in eternity’s sunrise.“ Das ist wahnsinnig schön. Man muss diesen Moment erwischen. „He who kisses the joy as it flies lives in eternity’s sunrise“. Das ist sehr sehr schön. Das ist der Zauber, das Geheimnis solcher Momente. Ich bin überhaupt nicht esoterisch veranlagt, überhaupt nicht, aber das ist etwas, das man erleben kann, und wenn man dieses Erlebnis hat, ist es das Kostbarste, was man mit Musik erleben kann – es gibt nichts Kostbarer als das. Ich habe immer bestaunt bei meinen Kindern und auch mit anderen Eltern erörtert, warum meine Kinder über Jahre hinweg jeden Abend aufs Neue ihr Lieblingsbuch hören wollten und vor der entscheidenden Stelle mit derselben Begeisterung und bangenden Aufregung zuhörten, obwohl sie den Text besser auswendig kannten als der Autor selbst. Das ist eine Gnade, ich würde sagen die Gnade der Gegenwärtigkeit – je kleiner Kinder sind, desto begnadeter sind sie in dieser Fähigkeit, gegenwärtig zu sein und in ihrem eigenen Selbstverständnis so zu tun, als wüssten sie nicht, was jetzt passiert. Ich bin zu einem gewissen Teil der Ansicht, dass Musiker- oder Künstlersein eine gewisse Kategorie von Beharren im Kindsein braucht, aber eben auch zur Gegenwärtigkeit: Wenn ich zum hundertzwanzigsten Mal die Winterreise singe, gelingt mir bei diesen großen Werken die Gegenwärtigkeit des Beinahe-nicht-Wissens, was als Nächstes kommt. Das ist ein Zustand, der mich an diesem Tun und dieser Disziplin am meisten interessiert – diese Gegenwärtigkeit und vielleicht auch ein wenig dieses Kindsein vor dem Nichtwissen dessen, was insgeheim doch kommt.

Und jetzt ein anderer Gedanke, den ich dir stelle: Warum können wir Musik, auch von der Konserve, von YouTube, CD oder Spotify, immer wieder hören, wenn wir sie lieben? Warum nutzt sich das weniger ab als so vieles andere? Und möglicherweise – das ist meine Frage – liegt es daran, dass wir Musik immer persönlich, individuell für uns selbst fertigstellen, und dass wir das wieder vergessen können: wie wir das, was uns beim letzten Mal als Musik begegnet ist, in unserem persönlichen Imaginationsraum fertiggestellt haben. Und das kann immer wieder neu bleiben. Geht dir das so, du hörst dir Gould mit Bernstein nicht nur einmal, sondern fünfzigmal an. Mindestens. Warum ist das fünfzigste Mal noch interessant? Da muss etwas sein, das neu bleibt, wo eine Gegenwärtigkeit stattfindet, dass du nicht sagst, ich kenne das, weg damit. Es gibt immer wieder Neues zu entdecken, aber das hat auch mit der eigenen Verfasstheit zu tun. Es hat weniger damit zu tun, dass man noch nicht die Aufmerksamkeit hatte, jene eine Frequenz am fis herauszuhören, sondern mehr damit, wie du sagst, mit der eigenen Verfasstheit, mit dem, was du an Individualität mitbringst. Ich habe auch geglaubt – als ich das erste Mal die Winterreise gesungen habe, dachte ich, das wird mein Leben verändern. Dann saß ich nachts dort und sagte mir, es wird mein Leben nicht verändern. Aber ich bin weitergekommen, weil ich verstanden habe: Mein Leben wird die Winterreise verändern. Mein Fortkommen im Leben verändert, wie ich die Winterreise das nächste Mal singe und was ich dabei zu sagen habe. Das heißt, die Verfasstheit verändert die Art und Weise, wie wir selbst fertigstellen, was in der Kunst passiert. Dass etwas in der Kunst neu und lebendig bleiben kann, liegt am meisten in unserer eigenen Haltung, wie wir ihr begegnen. Genau das habe ich mit dem Begriff der Verfasstheit versucht zu beschreiben. Du bist ein wundervoller Liedsänger.

Das ist so interessant, darüber habe ich auch schon oft gesprochen, aber es hindert mich nicht daran, jedes Mal wieder etwas Neues zu entdecken, weil ich auch eine Art Gespräch mit anderen darüber führe. Ein Lied dauert drei, vier Minuten, mehr nicht, und doch ist alles darin: das Leben, die Existenz, die Wünsche, die Träume – wirklich alles in diesen drei, vier Minuten. Und es ist gleichgültig, ob es ein Lied von Schubert, Schumann oder Mahler ist, oder ein ganz anderes Lied wie „Yesterday“. Das kennt die ganze Welt, vom Nordpol bis nach Südindonesien, von Argentinien bis Australien. Jeder kennt dieses Lied, und ein Lied, das drei Minuten dauert, begleitet ein ganzes Leben. Man hört es immer wieder, manchmal aus einem offenen Fenster, manchmal aus einem Auto heraus, manchmal, weil man es hören möchte, manchmal sucht man es sich selbst. Man wird nicht

müde daran, weil es jedes Mal eine andere Nuance, eine andere Facette gibt, die einem etwas anderes erzählt, weil man selbst in einem anderen Zustand, einer anderen Verfasstheit ist. Musik hat sehr viel mit dem Einsetzen von Assoziationen zu tun. Wir hören Musik, weil wir sie lieben, und haben sie viele Jahre oder Jahrzehnte gehört, und man wird nicht müde daran, weil die Größe dieser Musik, die Offenbarung, die sie in sich trägt, sich nicht zähmen lässt. Wir sind dieser Offenbarung in gewisser Weise ausgeliefert, auf schönste Weise, manchmal auch auf traurigste Weise. Aber das lässt sich nicht zähmen, diese Dringlichkeit, die in der Musik den Menschen mitgeteilt wird. Musik ist, glaube ich, nur dazu geschrieben, etwas mitzuteilen – eine Mitteilung an die Menschen, an die, die es wollen. Das will ja nicht jeder. Aber wenn man es will, wenn man sich darauf einlässt, ist es das größte Geschenk.

Manchmal denke ich, dass die Musik einen so trifft und nicht loslässt, immer wieder aufs Neue, obwohl man sie schon kennt, weil wir im Prinzip nicht verstehen, warum sie das mit uns tut, was sie mit uns tut. Ich verstehe es nicht, ich habe darüber auch noch nirgends etwas gelesen. Vielleicht ist es ja gut, dass man es nicht versteht. Ich glaube, es ist notwendig, dass man es nicht versteht. Ich glaube, die einzig relevante Beschreibungsform von Kunst ist möglicherweise eine andere Kunstform. Wenn ich versuchen wollte zu beschreiben, worin das Grandiose an der Winterreise besteht, ginge das in Sprache nicht – ich müsste wieder darüber singen, in meiner Disziplin. Ein Maler könnte sagen, ich versuche, es über die Malerei auszudrücken. Aber dass Musik eine inhaltliche Sprache ist, die offenbarend ist in unserer Wahrnehmungskultur, die wir wahrnehmend erfahren und in der Erfahrung verstehen – wir verstehen nur die Erfahrung, aber nicht die Mechanik dahinter. **Ich glaube, dass wir uns an der Musik deshalb nicht ermüden, weil wir im Prinzip nicht verstehen, warum und wie das geht.** Das ist wunderbar nicht zu verstehen. Es ist auch eine Anmaßung zu sagen, ich verstehe diese Musik – eine wirkliche Anmaßung. Es gibt sogar eine Wissenschaftsdisziplin, die sich ausschließlich damit befasst. Das wird nicht funktionieren. Die Tatsache, dass Musik eine Grammatik ist, die nicht wirklich fassbar ist – das ist ein Zusammenspiel: Sieht man ein Bild, kann man sagen, verschiedene Künstler verwenden dieselbe Farbe, die aus derselben Tube kommt, und trotzdem ist es eine andere Farbe, aber erkennbar als das, was es ist, als Baum, als Haus, als Meer, als Wolke, als Himmel. In der Musik ist das nicht möglich, sie ist vollkommen abstrakt. Sie arbeitet auch mit psychologischen Momenten – es gibt sehr interessante Arbeiten zur Psychologie der Musik, der Tonarten, der Tonfolgen, von Modulationen in bestimmte Richtungen, Dur oder Moll, bei Schubert natürlich besonders ausgeprägt. Da du die Winterreise erwähnst: Dieser Mittelteil vom „Lindenbaum“, über den wir vorhin gesprochen haben – „Ich musst’ auch heute wandern vorbei in tiefer Nacht, da hab’ ich noch im Dunkeln die Augen zugemacht“ – und dann wechselt Schubert, „und seine Zweige rauschten, als riefen sie mir zu“. So geht das immer weiter, und das sind Dinge, die man unerklärt lassen sollte. Das ist wunderbar. In Wirklichkeit treffen wir fast eine Unterscheidung, eine Diskriminierung in der Qualität von Dingen danach, ob wir sie aufschlüsseln können oder nicht. Warum finden manche von uns Schlager weniger interessant als etwa die B-Dur-Sonate von Schubert? Weil wir bei Schlagern verstehen, wie sie gemacht sind – ähnlich wie Hollywood: Die besten Regisseure machen die Filme auch besser, aber die mittelmäßigen machen Filme nach dem Wissen und dem Verständnis von Funktion. Wenn ich diese Szene baue und dann zwei Sekunden warte, jetzt kommt die Musik, der Durakkord, und jetzt weint das Publikum – und sie können das wahnsinnig gut, sie wissen genau, wo sie hinwollen, kennen die Funktionen und können sie einsetzen. Wenn wir aber durchschauen, wie etwas gemacht ist, wenn wir die Bauart aufschlüsseln können, ist es nicht mehr so toll wie etwas, vor dem wir fassungslos stehen und uns fragen, warum uns das so nahegeht. Für mich sind die größten Dinge diejenigen, bei denen ich immer wieder staune, warum mir das immer noch so nahegeht. Diese Abwesenheit von Erklärung, von der Möglichkeit, es zu berechnen, macht zum Glück für uns aus, was Musik als Geschenk darstellt. Könnten wir es aufdröseln, wäre es wahrscheinlich in dem Moment vorbei. Dem ist nichts hinzuzufügen. Man muss auch nicht alles dekodieren können, das ist nicht notwendig – dafür sind andere Bereiche des Lebens vielleicht zuständiger als der Empfindungsbereich. Für diejenigen, der Musik nicht analytisch begegnet, nicht aufdröseln, dem bleibt die Musik ein Empfindungsraum. Der langsame Satz des Schubert-Streichquintetts ist ein Empfindungsraum, der sich öffnet. Natürlich gibt es auch Analysen dieses Streichquintetts, sehr kluge sogar, aber sie helfen beim Empfinden nicht, vielleicht ein wenig beim Hören – aber nur wenigen. Zu wissen, wie etwas komponiert ist, wie die Form beschaffen ist, kann beim Hören helfen, aber nicht bei der Empfindung, die man beim Musikhören einsetzt. Und diese Empfindung ist wesentlich, viel wesentlicher als jede analytische Qualität, die eher an dem Zauber vorbeigeht, den man empfinden kann.

Brauchst du die analytische Qualität, um deine Kategorien in deiner Kunst zu schärfen? Ich unterrichte seit zehn Jahren an der mdw, bin jeden Tag, an dem ich in Wien bin, an der Universität und arbeite mit jungen Menschen, und muss mit äußerster Aufmerksamkeit zuhören, was sie tun, um genau zu analysieren, wie sie es machen, damit ich ihnen Feedback geben kann, wie es besser geht. Gehe ich dann in ein Konzert, habe ich hin und wieder Probleme, den Professor in mir abzuschalten. Aber das ist deine Lehrtätigkeit – vorher war das wahrscheinlich nicht so. In dem Moment, in dem du jemandem, einer Studentin oder einem Studenten, etwas erklären musst, verbalisierst du etwas, das du für dich selbst gar nicht verbalisiert hättest, intellektualisierst und rationalisierst es,

um eine sprachlich ausgedrückte Erklärung zu finden. Man erklärt es nicht, indem man es vorsingt – hoffentlich nicht, ich finde das keine gute Art zu unterrichten. Man muss eine Art Sprache finden, eine Rationalisierung dessen, womit man sich gerade beschäftigt, muss zurücktreten, und dann kann man vielleicht etwas vermitteln – aber das hat mit dem Verbalisieren von Dingen zu tun, in das man normalerweise, wenn man nicht unterrichtet, gar nicht kommt.

Aber du bist als Intendant tausendmal in der Situation gewesen, wo du dir ein Werk vorstellst und entscheiden musst, ob du zum Beispiel Dirigent A nimmst und du sagst, nein, das ist furchtbar, was er macht. Das hat auch mit persönlichem Geschmack zu tun. Es gibt sicher Musikerinnen und Musiker, die meine Lebenspartner sind, auch wenn sie längst nicht mehr auf dieser Welt sind. Das hat wirklich mit Geschmack zu tun, den einen über den anderen zu stellen, und das ist auch in Ordnung, es gibt da keinen Absolutheitsanspruch. Ich habe auch manchmal in Meisterkursen unterrichtet – ich hatte nie eine Professur, wie du sie hast, aber Meisterkurse habe ich gemacht. Das ist wirklich interessant, weil dort Menschen stehen, die etwas von einem wollen, und man fragt sich, wie kann ich das bewerkstelligen, dass ich ihnen etwas mitgebe. Man muss dafür eine Formel finden, und diese Formel kann nicht darin bestehen, jemandem etwas vorzuspielen und zu sagen, spiel so wie ich – das ist ganz dumm und überhaupt nicht hilfreich. Man muss eine Formel finden, die wie eine Gebrauchsanweisung ist, sehr rational, und dann kann er machen, was er will – womit er hoffentlich auch machen wird, was er will. Ich habe zum Beispiel ziemlich intensiv versucht, Lieder in Meisterkursen zu unterrichten, und das Erste, was ich jeweils gemacht habe, war, den Sänger oder die Sängerin zu bitten, mir das Gedicht zu sagen – nicht zu singen, ich wollte das Gedicht hören, die „Mondnacht“ von Eichendorff, und was Schumann später damit gemacht hat kommt später. Sie konnten das nicht auswendig, wussten gar nichts darüber, konnten es aber irgendwie singen. In dem Moment, in dem es vom Eigentlichen wegkam, zeigte sich eine wirklich bemerkenswerte Hilflosigkeit. Da muss man versuchen, eine Art Eingriff vorzunehmen, der nicht einschüchternd, nicht angsteinflößend ist, sondern auf irgendeine Weise eine produktive Situation herstellt. Und dann fängt man an, über sich selbst nachzudenken: Wie hat man das selbst gespielt, wie ist man selbst in diese Geschichte hineingekommen? Aus diesem Nachdenken entsteht dann eine Art Erklärung.

Aber dem Hörer, der ins Konzert oder in die Oper geht, kann man etwas mitgeben. Ich habe mich entschieden, sehr intensiv für die Programme der Salzburger Festspiele zu werben, indem ich sie erklärt habe, aber ohne didaktischen Anspruch, ganz ehrlich versucht, dass die Menschen, die nach Salzburg kommen und sich diese Karten kaufen, eine Art Freundschaft zu den Werken entwickeln – ob sie nun komplizierter, bekannter oder weniger bekannt sind. Das ist meine Aufgabe gewesen; ich habe nie versucht, etwas didaktisch klarzumachen, habe auch nie jemanden dazu eingeladen, selbst Einführungen in Konzerte zu geben, das mag ich nicht. Gesprächskonzerte habe ich nie gemacht, dort aber gesagt, wir haben es mit der Konzertsituation und dem Komponisten zu tun, und ich habe versucht, diese Geschichte zu erzählen – manchmal kam ich mir dabei vor wie ein Animateur im Club Méditerranée, nicht ganz erfolglos, aber es war interessant. Die Erklärungen waren gerade deshalb nicht einfach, weil ich nicht didaktisch war. Aber eine der großen Erfahrungen dieser vielen Jahre war, dass das Publikum gefordert werden möchte und auch ein Recht darauf hat, gefordert zu werden. Und dann bekommt man jede Dankbarkeit zurück, jede, weil eine Art Freundschaft entsteht, die wichtig ist für diesen Empfindungsraum, der sich öffnet – und plötzlich sitzen darin nicht zwei oder vier Menschen, sondern zweitausend. Das stellt ein Intendant her, aber nicht, indem er didaktisch ist oder von einem pädagogischen Eros getrieben wird. Das habe ich nie gehabt, das überlasse ich lieber anderen.

Aber ich finde den Gedanken der Freundschaft eine interessante Kategorie, weil er vorschlägt, dass deine Hoffnung, vielleicht sogar deine Erwartung an das Publikum ist, dass es dir in der Ernsthaftigkeit deines Arbeitens vertraut. Ja, und das tun sie auch, das haben sie getan. Das ist deine Erfahrung. Dass du also einem Publikum begegnest, das dir im Prinzip vertraut, dass deine Arbeitshaltung so ernsthaft, so tief empfunden und gemeint ist, wie es dir zu Gebote steht, und dass das dadurch gerechtfertigt ist, dass du als Intendant hinstellst und sagst, das ist unser Programm. Nur dadurch ist es gerechtfertigt. Aber dieses Vertrauen lässt sich nicht auf Knopfdruck herstellen, das dauert eine Zeit, das ist ein Prozess, das dauert einige Jahre, aber dann ist es da. Nicht alles, was ich veranstaltet habe, waren Blockbuster – manches in Salzburg war ziemlich schwierig, und es wurde dennoch wunderbar, dankbar, empathisch angenommen, weil vollkommen klar war, dass Besucherinnen und Besucher einem Anspruch folgen, der nicht diktatorisch, nicht pädagogisch ist, sondern einfach da ist. Das hat wirklich viel mit Freiheit zu tun. Ich glaube, man tut niemandem etwas Gutes, wenn man ihm sagt, das musst du so und nicht anders hören. Das funktioniert nicht. Die Freiheit des Hörens, die Freiheit des Rezipierens dessen, was man erleben kann – im Theater, überall – ist eigentlich das Allerwesentlichste, und der Rest mag sich einstellen oder nicht. Stellt er sich nicht ein, ist es keine Tragödie, stellt er sich ein, soll es sein.

Interessanter Gedanke, darüber habe ich noch nie in dieser Form nachgedacht, aber es begeistert mich, dass ich bei aller Meinungsgewalt, die ich aufbringen kann, niemanden in meinem Publikum dazu zwingen kann, es so zu verstehen, wie ich es gerne hätte. Ich habe vierzehn Jahre mit Nikolaus Harnoncourt arbeiten dürfen, und es war

entscheidend, dass die Meinungsgewalt, die uns als Interpreten, als Mitmusikern im Probenprozess begegnete, die größte war, die ich mir in meiner professionellen Laufbahn vorstellen kann – aber sie wurde im Konzert aufgegeben. Das hat die Arbeit mit Nikolaus Harnoncourt so möglich und so besonders gemacht: Im Probenprozess hat man über alles geredet, versucht, es zu zwingen, zu formen, zu biegen, und im Konzert dann war der berühmte Harnoncourt'sche Blick, der hieß: So, und jetzt du. Das hat es möglich gemacht, dass die Kategorien der Meinungsmacht und der Meinungsgewalt mit der Humanität zusammentrafen – zu sagen, wir machen das jetzt genau auf, von mir zu dir, von dir zum Nächsten, zu uns allen. Und dann öffnet sich das in den Konzertsaal, und wir haben die Chance, jenen Erfahrungsraum entstehen zu lassen, von dem wir alle beseelt sind. Aber du hast das Wort Meinungsgewalt verwendet – ich habe sehr viele Proben von Nikolaus Harnoncourt miterlebt, ich habe ihn auch am Mozarteum unterrichten sehen, im Umgang mit Studenten, mit den Wiener Philharmonikern, mit dem Chamber Orchestra of Europe, in ganz vielen Konstellationen, und ich habe ihn als jemanden erlebt, der eine sehr präzise Vorstellung davon hatte, was er mit einem Stück erreichen wollte, aber nicht autoritär war. Er war eine Autorität – das ist ein großer Unterschied –, aber niemandem autoritär begegnet, wie es manche Dirigenten tun. Er hat Gedankenräume geöffnet, die wirklich großartig waren, hatte auch die Fähigkeit, Bilder zu entwickeln, Musik fast einfach zu erklären – diese Paradoxie zwischen einer relativ einfachen Erklärung und dem komplexen Vorgang der Interpretation, oder der extrem schwierigen Erklärung und der einfachen Interpretation. Ich glaube, dass es bei der Interpretation musikalischer Werke sehr antagonistische Kräfte gibt, und diese antagonistischen Kräfte in produktiven Kontakt zu bringen, ist eine der großen Ambitionen, die viele haben und richtigerweise haben. Um etwas zustande zu bringen, das entweder in dieser Reibung besteht oder zu einer Befriedung kommt. Die Reibung kann ja auch eine Befriedung sein – es ist nicht so, dass wir eine Art Wohlfühlzone kreieren. Die Reibung ist befriedigend, weil sie aufregend ist. Befriedung ist etwas ganz anderes als Befriedigung. Ist befriedend, ich korrigiere mich. Nein, ich finde, befriedigend ist viel interessanter. Nein, ich nicht. Nicht? Reibung. Wir sind uns nicht einig – endlich, endlich, vielleicht ist das ein guter Moment, sich nicht einig zu sein, um weiterzuarbeiten.

Lieber Markus, fad war mir nicht. Ich danke dir ganz herzlich fürs Kommen, für deine Aufmerksamkeit, für deine Sensibilität, ich danke dir für deine Arbeit. Ich sage das auch ganz klar: Ich war sehr selektiv in den Jahren, in denen du zuletzt die Festspiele in Salzburg verantwortetest, zu Gast bei dir, und das war mir immer ein persönliches Anliegen, weil die Haltung, von der wir heute auch gesprochen haben, mir immer sehr präsent war – von der Art und Weise, wie du Kollaboration angefragt hast, bis hin zur Verwirklichung und Durchführung. Somit bin ich jetzt in der besonderen Situation, dir danken zu dürfen, für dein Hiersein heute, aber auch für unsere Zusammenarbeit in den letzten Jahren. Danke für alles. Danke.