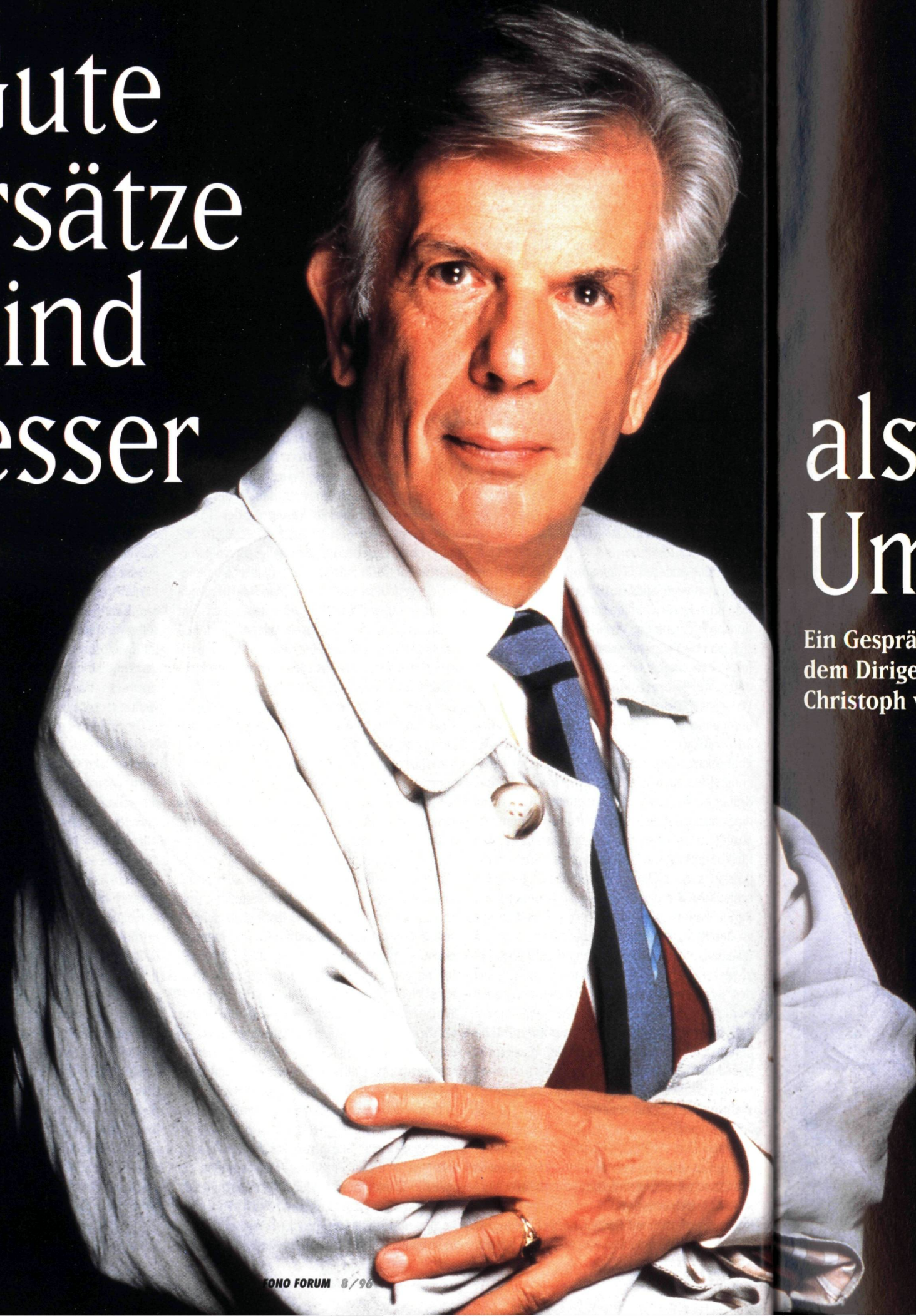


Gute Vorsätze sind besser



als gute Umsätze

Ein Gespräch mit
dem Dirigenten
Christoph von Dohnányi

Christoph von Dohnányi wurde 1929 in Berlin als Enkel des Komponisten Ernő (Ernst von) Dohnányi geboren; sein Vater war später aktiver Widerstandskämpfer im Dritten Reich. Christoph von Dohnányi lernte zunächst Klavier, später Dirigieren an den Hochschulen in Berlin und München sowie in Tanglewood bei Leonard Bernstein und an der Florida State University bei seinem Großvater. 1952 wurde er Assistent Georg Solti in Frankfurt, von 1957 bis 1963 war er GMD in Lübeck, weitere Tätigkeiten führten ihn nach Kassel, zum WDR-Sinfonieorchester nach Köln und wieder nach Frankfurt. 1977-84 war er Intendant der Hamburgischen Staatsoper; 1982 wurde er zum Chefdirigenten und musikalischen Direktor des Cleveland Orchestra berufen; der Vertrag wurde kürzlich bis zum Jahre 2000 verlängert. Er arbeitet ständig mit den Wiener Philharmonikern sowie mit dem Philharmonia Orchestra London zusammen, dessen Principal Guest Conductor er seit 1994 ist. Christoph von Dohnányi zählt Bruno Walter und Fritz Busch zu seinen großen Vorbildern; Opernpraxis ist für ihn das A und O professionellen Dirigierens, Theatralik und Selbstdarstellung sind ihm fremd. Ohne irgendein Spezialistentum anzustreben, versteht er sich doch als Mensch unserer Zeit und damit als Anwalt zeitgenössischer Kunst. FonoForum-Mitarbeiter Hartmut Lück sprach mit Christoph von Dohnányi in Hamburg.

FONO FORUM: Herr von Dohnányi, Ihre erste GMD-Stelle war in Lübeck zwischen 1957 und 1963. Ich erinnere mich – da ich damals dort zur Schule ging –, daß Sie in einem Konzert im Kolosseum Neue Musik dirigiert haben, unter anderem „Incontri“ von Luigi Nono. Als das Publikum buhte und piff, haben Sie das Stück einfach noch einmal dirigiert. Haben Sie mit dieser Methode später auch Erfolg gehabt?

CHRISTOPH VON DOHNÁNYI: Ich erinnere mich zwar nicht, daß gepfften und gebuht wurde, aber das passiert nun mal, und wenn das Stück nicht allzu lang ist, dann ist es vernünftig, es nochmal zu spielen; übrigens ist das keine Erfindung von mir. Urteile werden oft vorschnell gefällt, und darum ist es immer gut, man hört ein Stück nochmal und denkt nochmal nach.

Wenn Sie zurückdenken: Wie waren damals die Probenbedingungen, die Vorbereitungsmöglichkeiten, speziell für Neue Musik, aber auch ganz allgemein, und wie ist es heute in Cleveland?

In Lübeck waren sie optimal, so daß ein junger Dirigent, der eigentlich noch sehr wenig Repertoire hatte, sich eben dies gründlich und verantwortungsvoll erarbeiten konnte. Was mir heute oft leid tut: daß junge Menschen, die anfangen zu dirigieren, mit viel zu wenig Proben Dinge realisieren müssen, die wir damals doch sorgfältiger vorbereiten konnten. Das liegt teilweise am Geld, teilweise an der nicht sehr verständnisvollen Leitung mancher Institute. Ich habe damals in Lübeck einen ausgezeichneten Intendanten gehabt, Herrn Christian Mettin, der wußte, was er mit mir riskierte, und mir die Gelegenheit geben wollte, vernünftig zu arbeiten. Und so habe ich in Lübeck eine schöne Zeit

gehabt. Heute muß ein Assistent in Amerika eine „Fünfte“ Beethoven unter Umständen mit einer Probe dirigieren, weil einfach zu wenig Zeit da ist.

Noch einmal zur zeitgenössischen Musik: Wo gab es den massivsten Widerstand bei einem Ihrer Dirigate, und wo wurde das Stück quasi wie selbstverständlich aufgenommen?

Es hat nach dem Krieg in Deutschland und Österreich kaum Widerstand gegen Neue Musik gegeben. Ich würde sogar mal blasphemisch sagen: Die Neue Musik wurde fast zu sehr unterstützt. Man hat ein großes Nachholbedürfnis gehabt, und da ist manchmal zum Schaden der Neuen Musik zu viel getan worden. Inzwischen hat sich das eingependelt und die Neue Musik ist integriert. Das Problem war, daß sich kleine Sekten gebildet hatten, die haben dann nur Neue Musik gemacht oder nur Repertoire dirigiert, und ich bin der Meinung, die Neue Musik ist so lebendig und muß so lebendig sein, daß sie in einem normalen Repertoirebetrieb realisierbar ist.

Erinnern Sie sich an eine Uraufführung mit besonderer Anteilnahme, als an etwas, das Ihnen persönlich sehr nahegegangen ist?

Ich habe ja sehr viele Uraufführungen gemacht, allein in diesem Jahr schon wieder drei, aber ich erinnere mich mit ganz besonderer Freude an die Zeit von Hans Werner Henze „Der junge Lord“ in Berlin, nicht nur wegen der musikalischen Begegnung mit Henze und der Produktion mit Philippe St. Just, sondern auch wegen der Begegnung mit Ingeborg Bachmann. Das war ein wesentlicher Punkt in meinem Leben, diese Dichterin kennenlernen, und ich habe dies als eine der schönsten Uraufführungszeiten in Erinnerung.

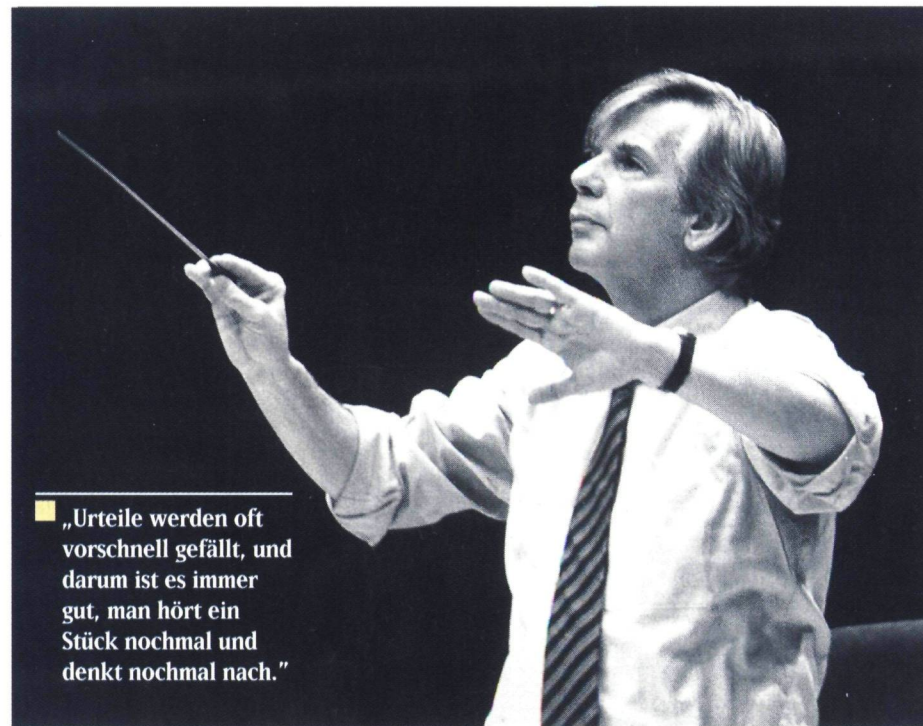
Haben Sie es im Laufe Ihrer nun jahrzehntelangen Tätigkeit erlebt, daß sich Ihr Verständnis eines Werkes, eines Komponisten, einer Epoche grundlegend gewandelt hat? Haben Sie an sich selbst so etwas wie eine Rezeptionsgeschichte erlebt?

Man wäre arm dran, wenn das nicht der Fall wäre. Wir alle versuchen, neu zu denken, uns den Stücken wieder neu zu nähern. Bei heutiger Musik ist es immer ein Abenteuer, aber man hat ja die Stütze des lebenden Komponisten. Bei vergangener Musik ist man gut beraten, wenn man scharf nachdenkt und zu den Wurzeln der Geschichte vorzudringen versucht, denn es gibt so viel sogenannte Traditionen und Überlieferungen, denen man mit Vorsicht begegnen muß. Diese Arbeit ist viel strenger und ernsthafter. Heute kann ich mich an die Komponisten wenden, da gibt es kein Problem im Sinne von Stil. Zur vergangenen Musik gab es große Diskussionen, und ich habe mich dabei auch geändert. Ich habe zum Beispiel

bei meinem Orchester, dem Cleveland Orchestra, und auch beim Londoner Philharmonia Orchestra, dem ich eng verbunden bin, die Sitzweise geändert, wieder zurück zur alten Praxis: zweite Violinen rechts, erste Violinen links. Die räumliche Disposition scheint mir wichtiger zu sein als die Instrumentation original nachzuvollziehen, was ohnehin kaum möglich ist. Aber es ist schon ein ganz anderes Erlebnis, wenn man die klassisch-romantische Literatur in der Sitzweise spielt, wie es damals gemacht worden ist, und die Orchester waren darüber zum großen Teil sehr glücklich, zum Beispiel beim Philharmonia Orchestra, wo man mir sagte: Bei Klemperer haben wir auch so gesessen! Das wußte ich nicht, aber es war natürlich die Zeit von Klemperer, Toscanini, Fritz Busch und all den Leuten, die noch im vorigen Jahrhundert verwurzelt waren. Und die Musik ist so komponiert! Also das ist eine Änderung, die mir in den letzten Jahren wirklich zur Überzeugung geworden ist.

Können Sie dazu auch ein bestimmtes Werk nennen?

Ich würde sagen: alle Werke, weil ich heute nachzuspüren versuche, wo die Musik aus sich heraus hinführt, was sie mir aus sich heraus erzählt.



„Urteile werden oft vorschnell gefällt, und darum ist es immer gut, man hört ein Stück nochmal und denkt nochmal nach.“

Ich habe früher sehr viel mehr die Musik diktiert, ich meine in dem Sinne, daß ich so nahe wie möglich an das Geschriebene ran wollte. Dieses Stadium muß ein Dirigent durchmachen; aber dann kommt eine Zeit, nennen wir es Reife oder Alter, wo man sowohl dem Orchester wie auch der Musik selbst ein bißchen mehr ‚Leine gibt‘ und dadurch manchmal Überraschungen erlebt. Ich den-

ke, ich dirigiere heute total anders als vor zwanzig Jahren.

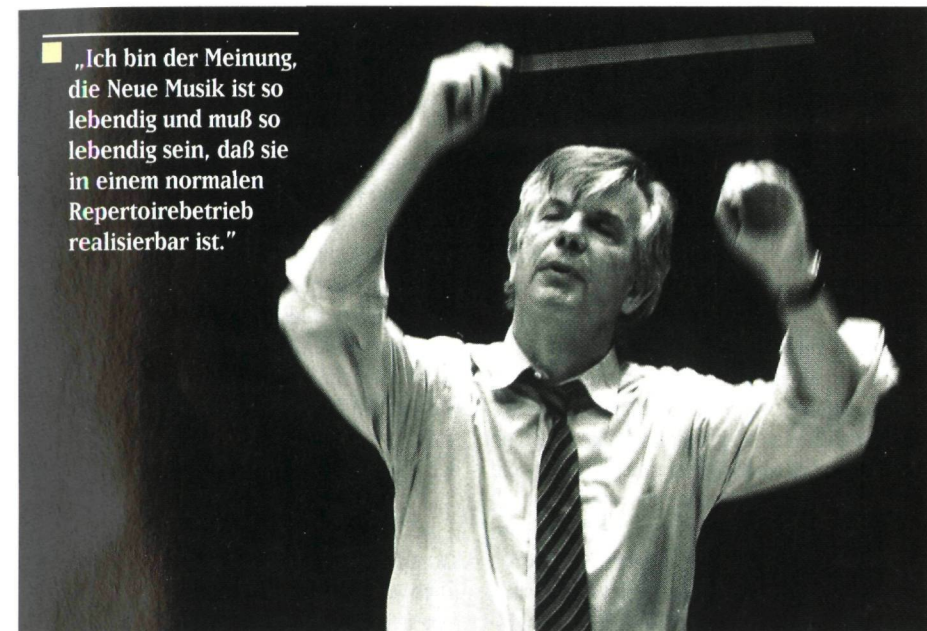
Wenn Sie Ihre ersten Schallplatten-Aufnahmen wieder auflegen, würden Sie da sagen: um Gottes Willen, das mache ich doch heute ganz anders?

Manches würde ich gern wieder machen, ja, aber der Markt ist eng und man hat nicht so viele Chancen im Leben, etwa seinen Beethoven zwei- oder dreimal zu machen, diese Karajan-Zeiten sind vergangen. Aber ich bin froh, wenn meine Aufnahmen aus früheren Zeiten den Eindruck vermitteln, daß da einer zu Werke ging, der einer Sache wirklich nachgespürt hat. Ich war nie jemand, der Traditionen einfach übernommen oder sich irgendwo eingeordnet hat; ich habe immer versucht, neu zu lesen, Dinge in Frage zu stellen, und das spüre ich bei den alten Aufnahmen auch – aber ich würde heute sicher anders dirigieren.

Hat es auch von außen Einflüsse gegeben, Werke anders oder besser zu verstehen?

Die Begegnung mit großen Orchestern! Besonders Cleveland ist ein Orchester, das eine besondere Mentalität hat, immer näher ran zu wollen an die Stücke, sich nicht darauf zu berufen, wie

Musikwissenschaft ist sicher interessant. Die meisten Musiker begegnen ihr mit einer, wie soll man sagen, Haßliebe. Es ist etwas Wichtiges, und ich bin der letzte, der sich davon distanzieren würde. Aber: ich selbst will einfach Musik machen, will mich nicht ‚zurückschrauben‘, ich bin wohl doch zu wenig wissenschaftlich und im Gegensatz zu dem, was man von mir glaubt, zu wenig intellektuell. Ich bin interessiert an dem, was heute lebt, und aus der Vergangenheit an dem, was heute



„Ich bin der Meinung, die Neue Musik ist so lebendig und muß so lebendig sein, daß sie in einem normalen Repertoirebetrieb realisierbar ist.“

wichtig ist, nehme die Musik der Vergangenheit mit meinen Ohren und Empfindungen wahr. Es ist nicht meine Mentalität, mich etwa ins Rokoko zurückzusetzen. Übrigens wäre ich froh, wenn wir eine Anzahl von heutigen Komponisten hätten, die uns einiges der Musikgeschichte ersparen würden.

Es gibt Konzertprogramme nach dem berühmten Sandwich-Prinzip: etwas Klassisches, etwas Modernes, große romantische Sinfonie; oder: was Modernes, Solokonzert, große Sinfonie. Auf der anderen Seite gibt es Programme, die nach einer Konzeption stimmig zusammengestellt werden. Was würden Sie bevorzugen?

Das ist ganz unterschiedlich. Wissen Sie, es kommt auch darauf an, in welchem Rahmen man sich bewegt. Bei einer Tournee zum Beispiel kann man eine gewünschte Zusammenstellung nicht ganz so machen, weil die Gegebenheiten anders sind, etwa wenn irgendein Stück, das einem am Herzen liegt, in der betreffenden Stadt 14 Tage zuvor gespielt worden ist. Dann muß man sich danach richten. Im allgemeinen bin ich, wie soll man sagen, ein lustbetonter Mensch: Das, was mir Spaß macht, mache ich.

Wer macht eigentlich die Programme?

Programme entstehen, wenn man mit intelligenten und musikalischen Menschen zusammen ist, man spricht, man geht spazieren, begeistert sich für etwas, und plötzlich entstehen Sachen. Ich habe jetzt in Cleveland einen wunderbaren Manager, der eigentlich Musiker ist, Musiker war in Boston; man redet miteinander, sollten wir dies und das nicht mal machen, und plötzlich bekomme ich Lust und sage: Jetzt will ich mal ganz was anderes machen, will mal, trotz der Tendenzen mit

realisieren, oder würden Sie sagen: einen Teil schaffe ich, ein anderer Teil ist irgendwie nicht machbar?

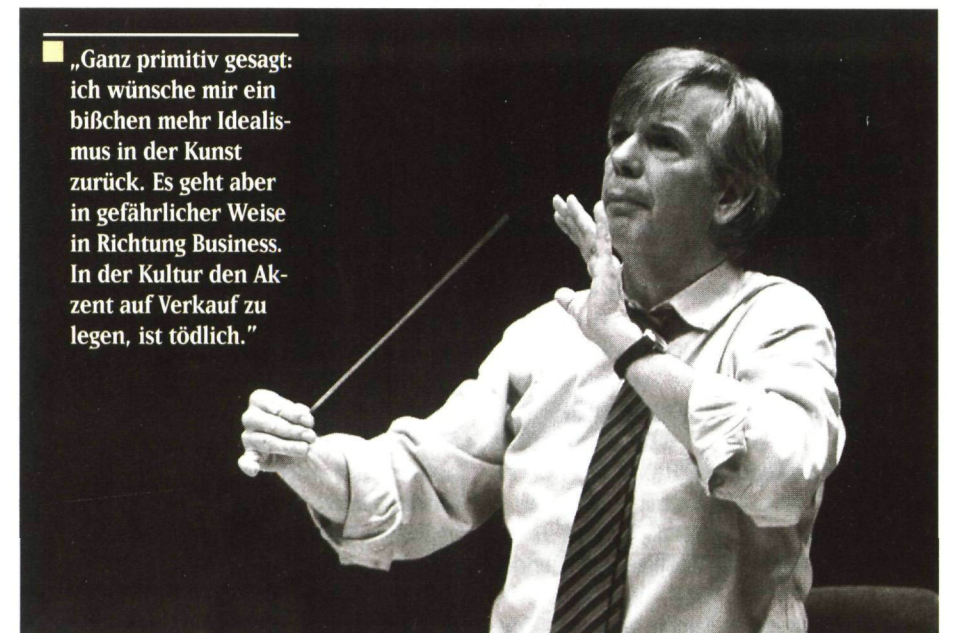
Es bleibt immer etwas nicht Machbares, aber das bedeutet gleichzeitig, die Grenze des Machbaren höherzuschrauben. Das Ziel muß immer höher sein als das Erreichbare.

Haben Sie schon mal daran gedacht, für eine ganze Saison ein konzeptionelles Programm zu entwickeln – sagen wir: ‚Jahrhundertwende als Umbruchzeit‘ –, und wäre im normalen Konzertbetrieb so etwas überhaupt realisierbar?

Das glaube ich mit Sicherheit. Aber ich bin da ein bißchen vorsichtig, bin eher egoistisch: ich gehe plötzlich mal ein Jahr auf Schumann zu, das nächste Jahr auf Strawinsky oder auf Schönberg, suche einen plötzlichen Zugang, will noch mehr wissen. Ich erinnere mich gut an die Zeit, wo ich in Frankfurt einen Mendelssohn-Zyklus machte und plötzlich erfuhr, daß ich international als Mendelssohn-Spezialist gehandelt wurde. Dabei habe ich den Zyklus nur gemacht, weil ich von Mendelssohn nichts wußte. Ich wollte ihn einfach kennenlernen, in meiner Jugend durfte man ihn ja nicht spielen. Da war ich also plötzlich ein Mendelssohn-Spezialist – aber nachher habe ich natürlich tatsächlich mehr über ihn gewußt.

In welcher Hinsicht ist Cleveland anders als Europa: Spielweise, Stil, Programme, Organisation, Sponsoring, soziales Umfeld?

Alles, was Sie angesprochen haben, ist anders. Die Tradition in Amerika ist anders, und die in Cleveland wieder ganz spezifisch. Hier haben Sie eine vergleichsweise kleine Stadt, die sich so ein, zwei Juwelen aufgebaut hat: ein wunderbares Museum,



„Ganz primitiv gesagt: ich wünsche mir ein bißchen mehr Idealismus in der Kunst zurück. Es geht aber in gefährlicher Weise in Richtung Business. In der Kultur den Akzent auf Verkauf zu legen, ist tödlich.“

ein feines, exzeptionelles Orchester, ein paar Institutionen, die 'outstanding' sind, und die werden von den Bürgern auch sehr gepflegt. Das Cleveland Orchestra wird in anderer Weise subventioniert, nämlich privat, daß es vernünftiger wirtschaften kann als die nur staatlich subventionierten Häuser. Wir haben im Moment ein Budget von ungefähr 30 Mio. Dollar, davon 10 Mio. echte Subvention. Goethe hat zu Eckermann gesagt: 50 % staatlich, 50 % privat, das wäre richtig. Da ist was dran. Ich wünsche mir in Cleveland etwas mehr staatliche Subvention, weil wir dann noch weitgehender unseren Wünschen im Programmieren nachgehen könnten, und ich wünsche mir in Europa ein bißchen weniger Staatliches und eine mit der Zeit sich festigende Tradition, daß die Privatmenschen, die Geld haben, sich mehr für Kultur interessieren.

Kann man denn mit der Unterstützung aus privaten Schatullen jahrelang vorausplanen?

Das müssen Sie, und das kann man auch. Natürlich: wenn die Qualität des Orchesters nachläßt, ist es denkbar, daß die intensive Unterstützung durch die Bevölkerung auch nachläßt. Das ist ein Leistungsdruck, der aber in der Kunst eigentlich noch nie geschadet hat.

Was fordert Ihr Vertrag in Cleveland von Ihnen, wie lange müssen Sie anwesend sein, wieviele Konzerte im Jahr müssen Sie dirigieren?

Im ganzen bin ich in Cleveland ungefähr zwölf Wochen, dirigiere drei Konzerte pro Woche; mache dann Schallplatten, Tourneen, dieses Jahr sogar zwei. Das sind nochmal zusammen ungefähr vier Wochen; also insgesamt vier bis viereinhalb Monate bin ich in und für Cleveland tätig.

Nehmen Sie in Cleveland, außer daß Sie dirigieren, auch Anteil am Leben der Stadt? Sind Sie dort als öffentliche Person präsent, die sich beispielsweise zu kulturpolitischen Belangen äußert?

Oh ja, daß ist drüben vielleicht mehr als hier der Fall. Wir haben Open-Air-Konzerte in Downtown gemacht, da waren bis zu 250 000 Menschen. Cleveland ist zu 50 % 'schwarz', aber die trauen sich nicht in den Konzertsaal, die Severance Hall, hinein, weil die als 'weiß' gilt; also habe ich am Martin Luther King Memorial Day dirigiert – das ist ja drüben ein Feiertag – oder in einer Kirche für die schwarze Bevölkerung, habe Vorträge gehalten, Diskussionen veranstaltet. Eine schöne Aufgabe.

Und die Rückkopplung? Haben Sie etwas erreicht?

Oh ja! Wir haben zum Beispiel auch über den deutschen Widerstand gegen Hitler diskutiert – Sie wissen, daß meine Familie aus dieser Ecke

kommt. Die Alliierten hatten ja den Widerstand aus ihren Überlegungen ausgeklammert, also war der drüben gar nicht so bekannt. So konnten Kontakte geknüpft werden zu Menschen, die früher überhaupt nicht in den Kreis der sinfonischen Musik hineinkommen konnten.

Haben Sie in Cleveland auch etwas mit der Oper zu tun?

Ich mache nur das Orchester; manchmal arbeite ich mit dem Studentenorchester der ausgezeichneten Music School. Mit der Oper habe ich dort nichts am Hut, die existiert ganz für sich, auch aus finanziellen Gründen. Das ist nicht das, was ich gewohnt bin.

Als Ausgleich für diese Abstinenz machen Sie ja in Europa sehr viel Oper, auch für die Schallplatte. In Wien haben Sie gerade mit einem 'Ring'-Zyklus begonnen ...

Ich habe ihn in Wien dirigiert, die Schallplatte – bisher ist 'Rheingold' erschienen – aber in Cleveland gemacht, weil es sehr problematisch ist, diese Dinge in Wien zu produzieren. Sie brauchen da einfach eine Disposition und Organisation, die annähernd unmachbar geworden ist. Ich glaube, Solti hat für die 'Frau ohne Schatten' von Richard Strauss vier oder fünf Jahre gebraucht, bis es schließlich realisiert wurde. In Cleveland ist es möglich, innerhalb von zehn Tagen 'Das Rheingold' dreimal aufzufahren und dann aufzunehmen. Und es sind auch immer dieselben Musiker; dadurch kommt eine ganz andere Frische hinein, als wenn Sie über Jahre hinaus etwas produzieren und haben mal den, mal jenen Oboisten, mal diese, mal andere Streicher – sicher wunderbare Orchester, teilweise, aber was mir vorschwebt, ist dieser Zusammenhalt von Qualität, und das geht in Europa schwerer.

Der 'Ring' ist ja doch ein eminent politisches Stück, ein Stück über menschlich-gesellschaftliche Konflikte. Wie bringen Sie so etwas musikalisch herüber?

Das ist schwer zu beantworten. Ich weiß, wieviel über den 'Ring' nachgedacht wurde, und ich selbst habe ja auch immer wieder 'Ring'-Ansätze gehabt, in Frankfurt, in Hamburg und dann den ganzen 'Ring' an der Wiener Staatsoper. Es gibt so verschiedene Zugänge, zum 'Ring', zu Wagner wie zu Shakespeare, man muß einen Weg suchen, nicht so sehr die prinzipiellen, großen Erkenntnisse zu realisieren, die so in den Raum gestellt worden sind und denen ich skeptisch gegenüberstehe, sondern einfach in die Nähe kommen, studieren und sehen, was es für einen selbst bedeutet.

In Salzburg haben Sie Mozarts 'Cosi fan tutte' dirigiert. Vielleicht eine ähnliche Frage wie bei

Wagner, obwohl Sie die eben so ein bißchen weggedrängt haben. 'Cosi' ist doch ein sehr modernes Stück, ein Stück über Beziehungen, Konventionen, über das Verzeihen, über die – um aus der 'Marquise von O.' von Heinrich von Kleist zu zitieren – 'Gebrechlichkeit der Welt'. Sie sagen, Sie leben im 20. Jahrhundert, wollen Musik für Ihre Zeit machen. Wie machen Sie 'Cosi fan tutte'?

'Cosi fan tutte' ist eigentlich erst in unserer Zeit entdeckt worden. Bis in die dreißiger Jahre hat man es kaum wahrgenommen. Beethoven hatte geschimpft, Wagner hatte geschimpft, selbst Mahler hatte keinen wirklichen Zugang gefunden. Der kam dann über Künstler wie Fritz Busch. Das Stück ist, wie Sie ganz richtig sagen, sehr zeitnah. Die Liberalisierung der Beziehungen, gleichzeitig die unendlichen Verstrickungen, der Appell an die Toleranz, das sollte uns sehr nah sein. Und die Musik ist genial. Musikalisch haben wir in Salzburg Glück gehabt, szenisch war es ein wunderbarer Ansatz, der schiefging dadurch, daß der Regisseur vierzehn Tage vor der Premiere abreiste. Und der Bühnenbildner, der die Inszenierung dann übernahm, war einfach nicht fertig. Aber es ist ein Musterstück, es gehört zum Leichtesten, weil es eben in der Problematik so zeitgemäß ist.

Sie haben in den letzten Jahren zwei interessante Platten gemacht, eine mit der vierten Sinfonie von Charles Ives und 'Amériques' von Edgar Varèse und die andere mit Ives', 'Three Places in New England' und Werken von Carl Ruggles und Ruth Crawford Seeger. Was hat sie an diesen Stücken gepackt?

Als ich nach Amerika kam, kannte ich Ives kaum und Ruggles überhaupt nicht. Ich kam in ein neues Land, bin neuen Leuten begegnet, habe mich damit beschäftigt, habe unglaublich viel, ich glaube sogar alles von Ruggles dirigiert und viel von Ives. Das war ein Riesen-Erlebnis, Ives ist für mich eine der genialsten Erscheinungen dieses Jahrhunderts. Er hat sich so etwas Amateurhaftes bewahrt, was uns heute wieder reizt, weil wir irgendwie das Nicht-Perfekte wieder attraktiv finden. Und Ives ist absolut kein perfekter Komponist, er ist ein unglaublicher, wie soll man sagen, Magier der Formen und der Nähe zum Politischen und Gesellschaftlichen. Eine faszinierende Person und sehr amerikanisch.

Was für eine Meinung haben Sie über die Entwicklung der gegenwärtigen Musik?

Ich habe die Hoffnung, daß die Kreativität innerhalb der sogenannten E-Musik sich mal wieder mehr begegnet mit der Kreativität der sogenannten U-Musik. Die Menschen sind auf beiden Seiten ein wenig festgefahren, obwohl es begabte, kreative Musiker gibt.

AUSWAHLDISKOGRAPHIE

Christoph von Dohnányi

(Cleveland Orchestra, wenn nicht anders angegeben)

Mendelssohn Bartholdy, Sinfonien Nr. 1 bis 5; Wiener Philharmoniker; Decca 3 CD 421 769-2
Mahler, Sinfonie Nr. 5; Decca CD 425 438-2
Bartók, Konzert für Orchester, **Lutoslawski**, Konzert für Orchester; Decca CD 425 894-2
Mahler, Sinfonie Nr. 6, **Schönberg**, Fünf Orchesterstücke op. 16, **Webern**, Im Sommerwind; Decca 2 CD 436 240-2
Beethoven, Fidelio (Gesamtaufnahme); Gabriele Schnaut, Josef Protschka, Kurt Rydl, Ruth Ziesak, Uwe Heilmann, Hartmut Welker, Tom Krause, Wiener Staatsoperchor, Wiener Philharmoniker; Decca 2 CD 436 627-2
Ives, Sinfonie Nr. 4, The Unanswered Question, **Varèse**, Amériques; Decca CD 443 172-2
Bartók, Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta, **Martinu**, Konzert für Streichquartett und Orchester **Janáček**, Capriccio; Decca CD 443 173-2
Wagner, Das Rheingold; Robert Hale, Hanna Schwarz, Nancy Gustafson, Peter Schreier, Gabriele Fontana, Ildikó Komlósi, Margareta

Hintermeier u.a.;

Decca 2 CD 443 690-2

Bruckner, Sinfonien Nr. 3 und 8;

Decca 2 CD 443 753-2

Ives, Three Places in New England, Orchestral Set No. 2, **Ruggles**, Sun-Treader, Men and Mountains, **Crawford Seeger**, Andante; Decca CD 443 776-2

Strauss, Salome (Gesamtaufnahme); Catherine Malfitano, Bryn Terfel, Kenneth Riegel, Hanna Schwarz, Kim Begley, Wiener Philharmoniker;

Decca 2 CD 444 178-2

Smetana, Die Moldau, Ouvertüren und Tänze;

Decca CD 444 867-2.

Schumann, Sinfonien Nr. 1-4;

Decca 2 CD 452 214-2

The Cleveland Orchestra Seventy-Fifth Anniversary Edition:

10 CD TCO93-75

(Darin mit Christoph von Dohnányi: Schubert, Andante – sinfonisches Fragment, Mahler, Rückert-Lieder, Weill, Die sieben Todsünden, Beethoven, Große Fuge, Ruggles, Sun-Treader, Brahms, Klavierquartett g-Moll, (nur über das Cleveland Orchestra erhältlich).

Können Sie ein Beispiel nennen?

Na, so ein Mann wie Steve Reich, der versucht, den Kontakt zwischen E und U herzustellen, sich zu begeistern; das findet man in Amerika viel mehr als hier in Europa. Man sollte diese Versuche des Zusammenkommens ernster nehmen. Leute wie John Adams oder der frühe Philip Glass, auch Alfred Schnittke versuchen, eine Lücke zu schließen, Nähe zum Hörer herzustellen, die man eine zeitlang verloren hatte, und da habe ich die Hoffnung, daß daraus vielleicht etwas entsteht. Dann habe ich die Vorstellung, die verschiedenen Disziplinen der Künste zusammenzubringen, eine Art Schule für junge Menschen, damit Musiker, Filmemacher, Maler nicht so isoliert sind. Die Kunst braucht das, so eine Art Akademie, interdisziplinär, ohne Scheuklappen. Es gab damals in Frankfurt Pläne, Unterstützung war da, Geld war da, Grundstück war da, aber dann gab's ein politisches Mißverständnis, weil angeblich die Grünen es zu elitär fanden – vielleicht würden sie sich heute anders äußern.

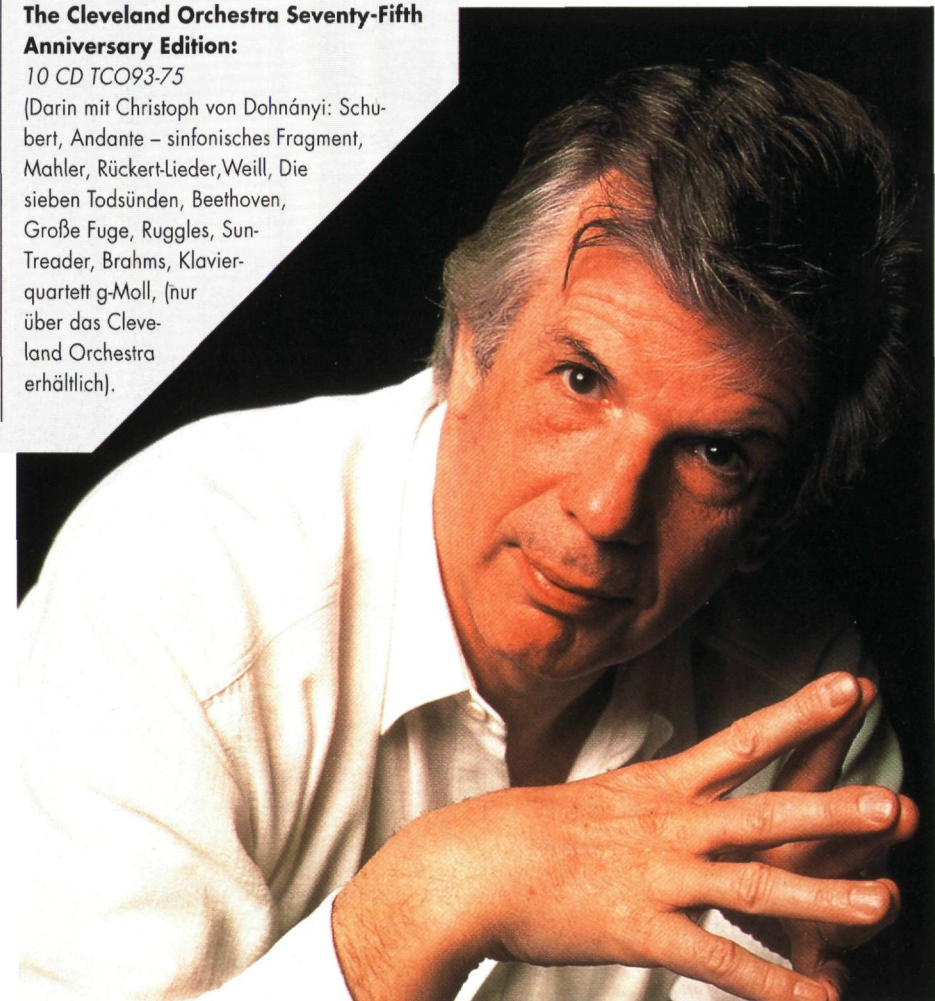
Geht das eigentlich immer so weiter mit dem jetzigen Musikbetrieb?

Es gibt große Institute, wo die guten Vorsätze den guten Umsätzen gewichen sind. Ich bin in Sor-

ge um große Kulturinstitute, die von Menschen beeinflusst werden, die ausschließlich an Verkauf denken. Ganz primitiv gesagt: Ich wünsche mir ein bißchen mehr Idealismus in der Kunst zurück. Es geht aber in gefährlicher Weise in Richtung Business. In der Kultur den Akzent auf Verkauf zu legen, ist tödlich.

Gibt es für Sie einen unerfüllten künstlerischen Traum?

Der Traum wäre, wenn – wie soll man sagen – der Bruno Walter seinen Gustav Mahler fände. Das ist der Traum jedes Dirigenten. Ich habe eine Zeit gehabt, wo ich viel Henze dirigiert habe, ich mag ihn wahnsinnig gern, finde auch, daß er zu den kreativsten Musikern gehört. Aber diese wirklich kontinuierliche Begegnung, wie das früher mal sein konnte – Clemens Krauss und Richard Strauss –, das ist mir in dem Sinne nicht widerfahren. Das wäre ein Traum, aber es bleibt im Moment auch ein Traum.



Sie meinen, man bräuchte einen Komponisten, der die Zeit und den Stil prägt, eine Persönlichkeit statt des heutigen Stilpluralismus?

Ja.