

Ein Chefdirigent muss verstehen, was die Schweizer meinen, wenn sie es nicht sagen

Mario Venzago, als Du vor 10 Jahren beim BSO begonnen hast, bist Du sicher mit bestimmten Zielen angetreten.

Ich kam aus Amerika, wo ich über sieben Jahre in Indianapolis Musikdirektor gewesen war. Alle meine künstlerischen Pläne hatten sich gerade zerschlagen, weil das Orchester durch die Lehman-Brothers-Pleite nichts mehr davon realisieren konnte. Die amerikanischen Orchester bekommen keine staatlichen Subventionen, und bei Krisen und Katastrophen verlieren die Musiker oft sogar ihre Stellen. Ich war gerne in den USA gewesen; der Orchesterstandard ist hoch, und die Probedisziplin eisern. Etwas von dem wollte ich in Bern realisieren. Also genau das, was auch David Zinman in Zürich so überragend leistete.

Bern präsentiert sich gern als zweisprachiger Kanton. Beim Orchester hört man wirklich dieses Nebeneinander der Kulturen, allein schon in den Probensprachen, die Du ja auch sehr pflegst.

Die Zweisprachigkeit ist und war nie ein Problem. Die Vielsprachigkeit dagegen schon. Viele unserer jungen Musiker können kein Deutsch, verstehen auch kein Französisch, und so behelfe ich mich mit einem Esperanto aus Englisch, Deutsch und anderem. Problematisch wird dieses babylonische Sprachewirrwahl, wenn es um Inhalte geht, die das technische Vokabular sprengen.

Deine Interpretationen zeichnen sich durch eine fließende, flexible Tempobehandlung aus, wie sie von Zeitgenossen über das ganze 19. Jahrhundert bezeugt wurde, die aber in den letzten Jahrzehnten sich leider fast vollends verflüchtigt hat. Dies zu vermitteln, dürfte kulturell wie sprachlich nicht ganz einfach sein.

Mein Musizierstil, der – wie Du sagst – frei und agogisch und nicht entlang der Taktstriche verläuft, gründet auf einer heute fast vergessenen Tradition. Er ist auch aus den eben gesagten Gründen nur beschränkt verbalisierbar, so dass ich heute immer öfters anordnen muss, was ich so gerne gemeinsam mit den Musikern erfunden hätte. Dass viele solcher freien Abläufe trotzdem synchron gelingen, ist ein Phänomen nonverbaler Kommunikation: das Wunder „Orchester“.

Ein grosses Anliegen ist Dir die klangliche Flexibilität. Auch hier wird es wohl Herausforderungen gegeben haben, gerade vor dem Hintergrund grosser Heterogenität. Wie hat das Orchester dennoch zu seinem eigenen Sound gefunden?

Zunächst galt es, sich vom Klang der Konkurrenzorchester abzusetzen. So richteten wir uns vorerst im „französischen“ Ideal ein mit durchsichtigem, klarem Blech, einem vibratoarmen Streichersound und scharf artikulierendem Holz. Dass in den Jahren daraus ein veritables Markenzeichen entstand, ist bemerkenswert und erfüllt mich mit Freude.

Die Bruckner-Sinfonien hast Du für Deinen CD-Zyklus ja mit verschiedenen Orchestern aufgenommen. Für die Nummern 3, 6 und 9 hast Du die Berner engagiert: wie unterscheiden sie sich von den andern?

Meine eigene Bruckner-Lesart ist weit von der üblichen entfernt. Die wesentlich fließenderen Tempi orientieren sich an der Klassik, insbesondere an Schubert, den ich dazu zähle. Das Blech muss durchwegs singen; wie ein (Männer-)Chor. Und das Metrum ist flexibel. Auch sind der Klangstärke strikte Grenzen gesetzt. Die Musik soll reden und fließen und niemals gotteslästerlich protzen. Selbst in der Neunten gilt klangliche Noblesse vor Lautstärke. Insofern kommt dieses Prinzip dem Berner Orchester sehr entgegen. Zudem war es mir wichtig, ein so grosses Projekt mit Freunden zu verwirklichen. Und die Berner waren und sind mir da am nächsten. Zudem sind ihnen meine stilistischen Eigenheiten vollkommen vertraut.

Mir ist aufgefallen, wie ausserordentlich breit Dein Repertoire angelegt ist. Dennoch finden sich bestimmte Auffälligkeiten: die Liebe zu Bruckner, Brahms und Schumann, bei Beethoven einerseits

die Vorliebe zur Eroica, die Du in den 10 Jahren nicht weniger als viermal in Bern aufgeführt hast.

Beethoven habe ich Zeit meines Lebens oft dirigiert. Immer schon hatte ich die Metronomangaben in den Partituren als verbindlich betrachtet. Beethovens Aussage, dass das Tempo in seinen Werken nicht Sache des Interpreten, sondern Teil der Komposition sei, war für mich stets bindend. Natürlich verstehe ich darunter auch hier kein starres Festhalten, sondern ein agogisches, die musikalischen Bögen abbildendes Musizieren, denn – so Beethoven – „auch der Ausdruck hat sein Tempo“. Mittlerweile empfinde ich diese originalen Tempi als die einzig möglichen, ich habe sie verinnerlicht, ohne mich sklavisch darum bemühen zu müssen. Wurde ich am Anfang meiner Karriere ob dieses Respekts den Metronomen gegenüber angefeindet oder verlacht, so hat sich das heute weitgehend durchgesetzt. Dennoch zeitigt jede Beethoven-Aufführung neue Erkenntnisse und schürt das Feuer. Beethovens Sinfonien sind das Neue Testament der Musik, die Basis jeden Orchesterrepertoires, das A und O unserer Tradition.

Eine besondere Affinität besteht seit Jahrzehnten zu Robert Schumann.

Vom Klavier kommend war Schumann stets mein Idol. Dass die Philister seine Instrumentierung bemängelten, lag und liegt ja wohl auch an der oft starren, neoklassizistischen Aufführungsweise. Schumanns Sinfonien sind Klavierwerke für Orchester. Sie müssen so frei gespielt sein, wie es ein einsamer, etwas verrückter Pianist täte. Das fehlende Pedal mit seiner Nachklangwirkung wird ersetzt mit dynamischen Abstufungen und individuellen Verlängerungen gewisser Noten oder Klänge.

Der vorher angesprochene Standort Bern als Brücke zwischen den Kulturen spiegelt sich auch im Klanglichen. Eine zweite Säule des Repertoires bilden nämlich die Franzosen, und hier nicht nur Debussy und Ravel, sondern auch Boieldieu, Charpentier, Dukas, Ibert, Schmitt oder der Doppelbürger Jarrell.

Zunächst waren diese Komponisten, die mir noch von meiner Zeit beim Orchestre de la Suisse Romande geläufig waren, eher als Nische und Alleinstellungsmerkmal zur Identifikation gedacht. Das Berner Orchester aber spielt diese Musik so ausserordentlich gut, so kontrolliert klangrauschend, dass ich heute meine, hier liegt die ganz grosse Begabung dieses Klangkörpers und sein Auftrag, diese Werke in die Welt zu tragen. Leider haben wir das bisher aufgeführte Repertoire nur lückenhaft dokumentiert; dass wir hier Besonderes leisten, war uns einfach zu wenig bewusst. Dass die französische Musik den Begriff der Moderne so anders definiert als die deutsch-österreichische Phalanx, war mir bisher so nicht gegenwärtig. Schade, dass es wegen der Corona-Krise nun nicht mehr zur Aufführung von Debussys *Pelléas et Mélisande* kommen konnte. Es wäre die Krönung dieser Zusammenarbeit geworden.

Eine Besonderheit ist mir aufgefallen: Du spielst Bach öfters nicht im Original, sondern in Bearbeitungen des amerikanischen Schönberg oder von Stokowski?

Das hat etwas mit historischer Aufführungspraxis zu tun (lacht). Als in den dreissiger Jahren des letzten Jahrhunderts viele jüdische Musiker nach Amerika emigrierten, entstand dort ein Musizierstandard, von dem man bis heute noch träumen kann. Leopold Stokowski bearbeitete Bachs Werke nicht nur, weil die riesigen amerikanischen Konzertsäle keine adäquaten Orgeln besaßen und seine Orchester-Arrangements dem Verschwinden eines wichtigen Bausteins des europäischen Kulturerbes entgegenwirken sollten, sondern auch, um die virtuoson, technischen Fähigkeiten seines Orchesters schon fast exhibitionistisch auszustellen. Ich versuche, diese Bearbeitungen eben nicht im Sinne *unseres* Verständnisses von „historisch informiert“ zu spielen (also in Anlehnung an die historische Aufführungspraxis des Barock), sondern historisch informiert, was die 1940er Jahre in Amerika betrifft...

Wie kaum ein anderer Chefdirigent in den letzten Jahrzehnten hast Du Dich für zeitgenössische Musik eingesetzt, von Schweizer wie auch von internationalen Komponistinnen und Komponisten. Welche Erfahrungen hast Du dabei gemacht?

Gemischte. Auch in Bern habe ich in der Tat viel Neues gespielt. Mit ganz wenigen schmerzhaften Ausnahmen konnte ich hundertprozentig dahinterstehen. *Boost* von Dieter Ammann, *limited approximations* von Georg Friedrich Haas (für sechs Klaviere im Sechsteltonabstand), *Aquateinte*, das Oboenkonzert von Michael Jarrell, um nur drei zu nennen, haben mich „umgehauen“. Viele Schweizer Komponisten, nicht nur Huber, Holliger und Moser, sind richtige Giganten. Ganz abgesehen von den ehemaligen Berner Chefdirigenten Balmer, Kletzki und Brun. Leider ist die Schweiz weder stolz auf solch überragende Persönlichkeiten, noch wird deren Musik wirklich gefördert.

Als Chefdirigent bist Du auch verantwortlich, dass der kulturelle Auftrag erfüllt wird, der sicher auch Neues und Unbequemes umfasst. Wie gehst Du mit dieser Herausforderung um?

Neues und Unbequemes muss sein, sonst können wir unseren Forschungsauftrag nicht ausführen. Wir sind ja in gewisser Weise auch Wissenschaftler, zumindest gehörte die Musik zusammen mit der Arithmetik, Mathematik und Astronomie zum Bildungskanon des Quadriviums. Wissenschaftler, die nicht forschen, reproduzieren nur immer Gleiches und sind bald ohne Interesse und Resonanz. Die Schwierigkeit ist stets nur, das Neue zu *vermitteln*. Sei es kommentierend, sei es unter Zuhilfenahme aussermusikalischer Bilder oder Prozesse.

Bei dieser Breite des Repertoires ist ein stilbewusstes Interpretieren besonders wichtig. Wie bist Du hier vorgegangen?

Stil beruht auf Kenntnis und verlangt Entscheidungen. Für jeden Komponisten andere, spezifische und aussergewöhnliche. Für mich ist aber generell klar, dass Musik jeder Provenienz auch reden muss. Klangbrei und reine Überwältigung sagen mir nichts. Damit ist schon einmal viel gegeben, was ich umsetzen will und kann. Damit bin ich aber auch bereits in eine Ecke gedrängt, in der ich nicht sein will. Es wäre Zeit, nun den Schönklang Karajans, die Klangrede Harnoncourts, die Opulenz der modernen Orchester und die Agilität und Artikulationsfähigkeit der historisch Aufspielenden zu einem neuen, posthistorischen Stil zusammenzufügen. Ästhetische Barrieren und dogmatische Divergenzen verhindern eine solche Synthese. Dass der Musikmarkt die Lauten und diejenigen, die ein pulsierendes Metrum mit einem starren verwechseln, bevorzugt, hat leider Tradition. Wer kennt denn heute noch Oskar Fried, Hermann Scherchen oder René Leibowitz? Dass der seriöse Klassikmarkt zurzeit von neuen Formaten, die nichts anderes sind als brutale, kommerzielle Geschäftsmodelle, überrollt und in die Schamecke gedrängt wird, ist bedenklich. Immer öfter beschleicht mich das Gefühl, vergangene Werte vergeblich wieder einzupflanzen.

Legendär ist Deine Entdeckungsfreude: Kaum jemand hat so viele Werke zutage gefördert. Aber das Gleiche gilt ja auch für scheinbar Bekanntes: Bei der Glagolitischen Messe hast Du eine Art Urfassung konstruiert. Aus Schuberts Unvollendeter hast Du mit viel kriminalistischem Spürsinn, kühner Empathie und Kreativität einen hypothetischen Viersätzer vorgestellt. Aber auch bei scheinbar perfekten Werken wie Freyschütz oder Lohengrin hast Du eigene Fassungen hergestellt. Provokativ kann man hier fragen, warum mussten diese Werke noch verbessert werden, warum hatten sie dies nötig?

Jede meiner Ergänzungen war einem anderen Zweck gewidmet. Niemals hatte sich Schubert hingesetzt, um eine unvollendete Sinfonie zu schreiben. Aus was für Gründen auch immer sind von seiner *Achten* nur die beiden ersten Sätze erhalten, ein schneller, dramatischer erster und ein lyrischer zweiter. Nun zu tun, als wären diese beiden Sätze eine einzige Trauermusik oder gar Schuberts Testament, ist grotesk. Einen dritten und vierten Satz wie im Original anzuhängen, empfand ich als Pflicht, damit der Kontext, in dem die überlieferten Sätze stehen, klar wird. Das Vorgehen beim zumindest fast vollständig im Particell (Klavierauszug) überlieferten Scherzo war natürlich ein anderes als beim vierten, den ich aus der *Rosamunde* destilliert habe, wofür ich ganz

logische Erklärungen habe, die hier aber zu weit führen würden. Dass die *Glagolitische Messe* brisant anders aussieht als uns die gedruckte Fassung glauben machen will, entdeckte ich bei einem Besuch in Brno. Ich probte mit dem phänomenalen Chor dort gerade für die *Penthesilea*, die wir für die 1990er Luzerner Festwochen vorbereiteten. In Janáčeks Kompositionshäuschen hing die erste Autographseite des *Gospodi pomiluj* (Kyrie) sauber gerahmt an der Wand: im Fünfviertel-Takt (und nicht wie gedruckt im 4/4). Alarmiert liess ich mir die Handschrift zeigen und fertigte eine «Urfassung». Leider kam ich etwas zu spät, denn eben hatte Charles Mackerras Gleiches für die Universal Edition Wien erstellt. Immerhin durfte ich die Druckfahnen sehen. Seine Fassung ist besser als meine. Er war etwas schneller, hatte mehr Zeit, Helfer und Möglichkeiten. Dennoch führe ich immer noch meine auf....

Der gesprochene Text in Webers *Freischütz* ist das schlechteste, was man sich denken kann und ruiniert das Stück. Berlioz hatte gemäss den Bedingungen der Pariser Oper, wo kein gesprochener Dialog auf der grossen Bühne stattfinden darf, den Text verbessert und in eine Art Rezitative gegossen. Die etwas stereotypen Figuren bekommen bei ihm psychologische Dichte. Diese Arbeit wieder ins Deutsche zurück zu übertragen und zu adaptieren, war eine Notwendigkeit. Schlimm nur, dass das unbeachtet blieb, die Opernhäuser weiterhin den Schundtext sprechen und sogar Bern nächstes Jahr auf Berlioz' Zwischenmusiken in der Venzago-Fassung verzichten... Von den *Fidelio*-Aufführungen weltweit nicht zu reden: Merkt denn niemand, dass die übliche Fassung nur eine von Beethoven nicht einmal besonders geschickt zusammengestrichene Notlösung ist? Natürlich ist das nachkomponierte Finale des Zweiten Aktes genialer als das für die Uraufführung geplante. Deshalb muss man eben mischen! Urtexte sollte man kennen, aber nicht unreflektiert aufführen!

Noch einen Schritt weiter gingen wir ja gemeinsam mit Schoecks letzter Oper Schloss Dürande, wo aus künstlerischen wie ideologischen Gründen auch ein weitgehend neuer Text unterlegt werden musste.

Das ist eine der schönsten und leichtesten Arbeiten gewesen. Die von Dir geleitete Forschungsgruppe und der wunderbare, in Bern lebende Dichter Francesco Miceli offerierten mir Texte vom Feinsten, die man – ähnlich wie bei einer Opernübersetzung in eine fremde Sprache – adaptieren musste. Dass man mir dabei viel Freiheit liess und mich zudem inhaltlich und auch textdichterisch einband, war ein Geschenk. Nach wie vor glaube ich, dass das Werk nun eines der besten aus dieser schrecklichen Zeit ist, diese nicht verleugnet, sondern – wenn auch konservative Werte beschwörend – eine politische Vision beschreibt. Anders als alle Kritiker glaube ich, dass *Schloss Dürande* ein hochpolitisches Werk ist. Es würde mich interessieren, was geschähe, wenn man Wagners furchtbaren *Parsifal*-Text einmal auf der Basis von Wolfram von Eschenbachs Vorlage genau so umsetzen würde in eine literarisch überzeugende Sprache!

Mit Deinen Bearbeitungen stehst Du in der Tradition von Dirigenten, die sich auch selbst Musik schreibend geäussert haben.

Meiner Meinung nach muss jeder Dirigent auch komponieren. Nicht, um das selbst Geschriebene aufzuführen, sondern um am eigenen Leib zu erfahren, was es heisst, selber Musik zu schaffen. Da wir Dirigenten als Spezialisten des Nachschöpfens letztlich nur erfinden können, was wir irgendwo schon einmal gehört und gesehen haben, werden wir nichts noch nie Gehörtes kreieren, so wie es die Berufskomponisten können (müssten). Aber wir werden noch grösseren und begründeteren Respekt vor den Meisterwerken bekommen und sie noch einmal anders verstehen. Ich habe deswegen ab und zu etwas für die Schublade geschrieben. Tatsächlich aufgeführt wurde gelegentlich auch das eine oder andere Werk. In meinem letzten Konzert als Berner Chefdirigent werde ich aber als ultimativen Programmpunkt eine Komposition von mir setzen. Damit man mich einmal so hört, wie mich keiner kennt. Natürlich orientiere ich mich komponierend an meinem Idol Schönberg. Allerdings sind meine Zwölftonreihen so manipuliert, dass sie noch viel mehr als bei Berg zu tonalen Gebilden und Abläufen führen. Neueste Tendenzen beherrsche ich nicht. Epigonal ist das nicht, da es emotional daherkommt und voller persönlicher Erfahrungen.

Du interpretierst Deine Rolle als Chefdirigent ja in einem umfassenden Sinne und unterscheidest Dich von Chefs, die einfach zu den Arbeitsphasen anreisen.

Das ist das Beste an meinem Job in Bern. Ich bin noch einer der wenigen Chefdirigenten, die auch die künstlerische Leitung ihres Orchesters innehaben. Das bedingt zwar viel Managementarbeit, Sitzungen, Verhandlungen, Gespräche, auch Sponsorenessen und politisches Gutwettermachen. Aber diese intensive Präsenz gibt einem auch das Recht, „sein“ Orchester nach eigenem Willen zu leiten, die Visionen vorzulegen und Wege dahin vorzuschlagen. Nicht allen Musikern gefällt das. Meine Entscheidungen jedoch waren stets transparent. Orchesterleitung funktioniert nun mal nicht demokratisch. Aber Transparenz im Sinne einer „Demokratie“ ist möglich. Deswegen auch muss die Vertragszeit eines Chefdirigenten mit so vielen Kompetenzen begrenzt sein. Schade, dass ich nun diese Grenze erreicht habe...

Wie weit lässt sich eigentlich der Beruf des Dirigenten erlernen? Kurze Zeit hattest Du selber eine entsprechende Professur in Mannheim.

Bereits nach zwei Jahren kaufte ich mich da heraus. Durch meinen Sohn, der nun ebenfalls Dirigent geworden ist, habe ich neben eigenen Erfahrungen als Dirigierlehrer in die Welt der Nachwuchsausbildung hineingesehen – und bin konsterniert. Viele Dirigenten beherrschen heute kein Instrument mehr, sind also nie so weit ins praktische Musizieren eingedrungen, dass sie allgemein gültige musikalische Fragen jenseits technischer Grenzüberwindung stellen oder beantworten können. Mit welchem Recht stehen sie vor einem Orchester aus Fachleuten? Die Ausbildung, wie sie momentan an den Hochschulen offeriert wird, kapriziert sich fast ausschliesslich auf das dirigentische Handwerk, das ein begabter Mensch – gemäss Hans Swarowsky, dem grossen Wiener Dirigierlehrer – entweder in zwanzig Minuten oder aber gar nie erlernt. Partituren werden bloss bewegungs-choreografisch dargestellt. Man posiert und begutachtet sich, als wäre man auf dem Laufsteg eines Modehauses. Gutes Gehör und gestalterische Fantasie sind weder Voraussetzungen noch werden diese ausgebildet. Wie soll eine grosse europäische Tradition weitergegeben werden an eine neue Generation ohne die entsprechenden Grammatikkenntnisse!

Ein Orchester ist ein sozialer Kosmos, besteht aus ausgeprägten Persönlichkeiten mit vielen pointierten Meinungen und unterschiedlichsten künstlerischen Auffassungen. Wie gelangt man da innert einer halben Woche zu einheitlichen Interpretationen, die von allen überzeugt mitgetragen werden?

Eine Interpretation, vor allem eine radikale, wird niemals von allen überzeugt mitgetragen. Das wäre ein grössenwahnsinniger Anspruch. Aber alle müssen alles geben, dass diese Interpretation klar und eindeutig erkennbar dargestellt wird. Das ist das unfassbar Erstaunliche an guten Orchestermusikern: Sie setzen jede Woche eine andere Lesart um, stets optimal und mit allem Können, auch wenn sie persönlich anderer Meinung sind. Was für Grösse braucht es, einer Idee zu dienen, die man selber nicht teilt! Das ist das Wunder Orchester. Und man kann sich nicht genug bedanken bei den Musikern, dass sie all ihre Kraft in den Dienst stets wechselnder Ideen stellen. Stets das Beste gebend. Und sich zurücknehmend. Nur so funktioniert kollektive Interpretation. Wir sind eben mehr als nur eine Interessengemeinschaft.

Was brachte das Interregnum im Kursaal und was bringt nun der neu-alte Saal?

Persönlich fand ich die Zeit im Kursaal als meine künstlerisch produktivste. Die von der Münchner Firma Müller generierte, mit künstlicher Intelligenz berechnete Akustik kam meinem Klangideal entgegen. Natürlich ist der Kursaal kein Konzertsaal. Dennoch war es das wohl bestmögliche Ausweichquartier. Bis das neu renovierte Casino akustisch optimal funktioniert und ein natürliches Zusammenspiel ermöglicht, wird es noch mancher Anstrengung bedürfen.

Du bist einer der wenigen Dirigenten, die sehr häufig vor Ort anzutreffen sind, trotz all Deiner internationalen Verpflichtungen. Du sprichst auch oft mit dem Publikum, reagierst auf Hörerbriefe. Wie hast Du Deine Beziehung zum Publikum aufgebaut?

Als ich in Bern zum Chef gewählt wurde, verlegte ich meinen Wohnsitz nach Bern. Ich wollte hier greifbar sein und wirken. Ich wollte bekannt werden. Nicht nur durch den „roten Schal“. Meine künstlerische Handschrift sollte das Markenzeichen sein. Wie schon vorhin gesagt, muss ein Chefdirigent, so wie ich die Position und die Rolle sehe, in der Stadt und im Land verwurzelt sein. Er muss die politischen Abläufe kennen und verstehen, was die Schweizer meinen, wenn sie es nicht sagen...

Wie stark mischt Du Dich heute noch in den politischen Diskurs ein?

Ich habe mich in letzter Zeit etwas aus der politischen und sozialen Verantwortung herausgenommen. Zum einen, weil ich Raum geben muss für meine Nachfolge und ganz andere Konstruktionen und Personen. Zum andern, weil ich seit der Freistellung meines hochgeschätzten Intendanten-Freundes Stephan Märki das Vertrauen in Institutionen verloren habe. Dieser Fall hat Flurschäden hinterlassen. Auch deswegen ist es gut, wenn neue, unbelastete Menschen an die Spitze kommen.

Müsste sich das Orchester häufiger politisch zu Wort melden, gerade weil es hier in der Bundesstadt sich direkt an verschiedene Schlüsselpersonen wenden könnte?

Nein, in den politischen Diskurs soll ein Orchester nicht eingreifen. Es soll geradestehen und mit seiner Kunst in seiner Sprache für Brüderlichkeit und Menschenwürde werben.

Das Konzert Theater Bern hat ja eine komplizierte Struktur: hat sie sich bewährt? Und wo siehst Du die grössten Herausforderungen?

Die Struktur ist gar nicht so kompliziert. Ich habe mich darin wie ein Fisch bewegt. Dass man nach der Fusion das Orchester in seinen Privilegien nachträglich noch einmal beschneiden wollte, hat mein Verhältnis zum damaligen Stiftungsrat beschwert. Heute sind diese Bestrebungen vom Tisch. Das Orchester besitzt jetzt eine Art Verfassung, die ihm seinen Personalbestand, seinen internationalen Status und seine Aufgaben in Stadt und Land garantiert.

Wie innovationsfreudig und wie kulturfreundlich ist Bern? Viele reden das Ende des Sinfonieorchesters herbei. Wie siehst Du die Zukunft von Orchester und Oper – generell und gerade hier in Bern?

Das Gerede vom Ende des Sinfoniekonzertes war in Bern Teil des gerade eben beschriebenen, nun friedlich ad acta gelegten strategischen Prozesses gewesen. Dass sich vor allem Nicht-Fachleute oder Menschen mit wenig Bezug zu unserer Kunst in die leider öffentlich geführte Diskussion einmischten, hat die sachliche Argumentation verkompliziert. Weltweit boomt die Klassik. Wie weit Bern zur Welt gehört, wird sich weisen.

An was von Deinen Berner Jahren wirst Du Dich am liebsten erinnern wollen und was möchtest Du gerne rasch vergessen?

Für eine Rückschau ist es zu früh. Ich werde auch in meiner letzten Saison noch einmal alles geben. Zwar gilt man – sobald ein Rücktritt verkündet ist – als *lame duck*. Watscheln jedoch ist nichts für mich. Auch Enten können fliegen! Dass mir die BSO-Musiker in ihrer ganzen Verschiedenheit ans Herz gewachsen sind, weiss jeder. Das kann man nicht vortäuschen. Selbst die mir am Anfang gräulich vorgekommenen vielen Sitzungen haben mir Spass gemacht. Schade, dass wir wegen der Corona Krise unser Schumann Projekt mit der Dokumentation aller Sinfonien nicht mehr abschliessen konnten, und sich mit der abgesagten *Pelléas et Mélisande* Produktion im Theater der französische Repertoire Kreis nun nicht schliesst. Glücklich bin ich über den

dazugekommenen Probenraum im Diaconis (sozusagen im Garten meiner Berner Wohnung), frustriert hat mich, dass wir nicht mehr Tourneen geschafft haben und so den Namen dieser schönsten Schweizer Stadt (und das sagt ein Zürcher!) nicht häufiger in die Welt tragen durften.

Was bedeutet der Titel *Ehrendirigent* für Dich?

Es ist das erste Mal in der Geschichte des Orchesters, dass dieser Ehrentitel verliehen wird. Das erfüllt mich mit grosser Freude und Dankbarkeit gegenüber Stiftungsrat und Orchester. Ich betrachte es als Aufforderung, die Verbundenheit mit den BSO-Musikern und den Menschen in der Stadt weiterhin zu pflegen.

Woher nimmst Du eigentlich all Deine Energie? Grad auch nach Deiner schweren Rückenoperation, als Du verblüffend rasch zurückgekehrt bist?

Die Kraft kommt aus der Musik und den mir zugewandten Menschen in meinem engsten Kreis. Zudem erfahre ich motivierende Zustimmung und Unterstützung durch viele treue und wunderbare Berner Freunde. Vor allem aber will ich mit Dirigieren noch nicht aufhören. Ich habe noch so Vieles vor mir. Das treibt mich an. Mein Rücken ist wieder gut und sonst beisse ich halt manchmal auf die Zähne. Es war nicht immer leicht, gesundheitlich beschädigt vor dem Orchester zu stehen und sich nichts anmerken zu lassen. Nur als reisender Gast weltweit zu wirken, ist mir zu wenig. Ich will stilbildend mit klar erkennbarer Handschrift Nachhaltiges formen. Der Ort wird sich finden.

Und so halte ich es (etwas frei) mit Hermann Hesse:

*„Wir sollen heiter Raum um Raum durchschreiten,
An keinem wie an einer Heimat hängen.
Es muss das Herz bei jedem Lebensrufe
Bereit zum Abschied sein und Neubeginne...
Und jedem Abschied (!) wohnt ein Zauber inne.“*

Interview: Thomas Gartmann, Leiter Forschung an der HKB

Thomas Gartmann studierte an der Universität Zürich Musikwissenschaft, Germanistik und Geschichte und promovierte zum Instrumentalwerk Luciano Berios. Er wirkte als Leiter Musik bei Pro Helvetia, NZZ-Rezensent, Lehrbeauftragter an verschiedenen Kunsthochschulen und Universitäten. Heute ist er Leiter der HKB-Forschung und von SNF-Projekten u.a. zu Beethoven-Interpretationen («Vom Vortrag zur Interpretation» sowie «Geisterhände neu belebt») und zur Berner Neufassung von Schoecks Oper *Das Schloss Dürande*. Ausserdem arbeitete er auch im Projekt «Hochleistungsteams in Musik und Wirtschaft» mit dem Berner Symphonieorchester zusammen.