

Kostbarkeiten aus dem 20. Jahrhundert.

Mario Venzago über Honegger, Schönberg und andere

Ein Gespräch mit Doris Lanz

Elf Jahre war Mario Venzago Chefdirigent des Berner Symphonieorchesters. Allein schon die Rahmendaten dieser Ära sind eindrücklich: Rund 250 Konzerte waren Chefsache, hinzu kamen sieben realisierte und zwei der Corona-Pandemie zum Opfer gefallene Opernproduktionen. Für die Orchesterkonzerte entwarf Venzago nahezu 130 unterschiedliche Konzertprogramme, die erfrischend viel Musik des 20. und 21. Jahrhunderts enthielten: In 70 Prozent der Programme tauchte mindestens ein Werk auf, das in den vergangenen 120 Jahren komponiert worden war. Häufiger waren es zwei oder drei Titel, und bisweilen wurde ein ganzer Konzertabend moderner oder zeitgenössischer Musik gewidmet. Wo liegen in diesem jüngeren Repertoire die ganz persönlichen Vorlieben? Das versuche ich im März 2021, mitten im zweiten Lockdown, herauszufinden. Das Spiel geht so: Ich nenne nach Gutdünken Namen und Werktitel, Mario Venzago greift sie auf, kommentiert, erläutert, schlägt Brücken.

Wollen wir mit Arthur Honegger beginnen? Seine dritte Sinfonie, die «Liturgique» (1945/46), hast Du mehrmals aufgeführt und 2016 mit dem BSO eingespielt. Nun integrierst Du sie auch ins Programm Deines Abschiedskonzerts als Chefdirigent. Das Werk scheint Dir wichtig zu sein. Wohl nicht zuletzt seiner ungebrochenen Aktualität wegen?

Das ist der Punkt. Es ist ein Stück, das in den letzten Jahren an Aktualität gewonnen hat. Das musikalisch Interessante daran ist, dass es atonal ist – weitgehend –, man es aber keiner «Schule» zuordnen kann. Es ist weder zwölftönig noch hat es etwas von Bartóks System. Es ist wirklich frei geschrieben. Und ich sage den Musiker*innen immer, wenn wir es spielen: Honegger hat sein Geld als Filmbegleiter verdient; also, ganz salopp gesagt, er verstand auch viel von Unterhaltungs- und Gebrauchsmusik. Er war quasi ein «Jazzler». Und deswegen sind diese Partituren «nicht fertig». Sie sind eigentlich Improvisationsgrundlagen, auf ganz hohem Niveau. Es gibt natürlich keine Note, keinen Punkt mehr hinzuzufügen. Aber vieles muss dennoch vom Interpreten gemacht werden. Es ist etwas ganz Wunderbares, wenn der Interpret nicht nur eine nachschöpfende Rolle hat, sondern in den gestalterischen Prozess eingreifen darf. Gerade die *Liturgique* musst du dynamisch behandeln; auch die Fünfte (1950), die wir ebenfalls aufgenommen haben, hat keine dynamischen Bezeichnungen, ebenso *Rugby* (1928). Aber es ist sicher nicht gemeint, dass man das Stück von vorne bis hinten fortissimo durchrattert. Vieles wird deinem Geschmack und deiner Fähigkeit überlassen. Selbst die Metronom-Angaben sind nur Andeutungen; man könnte sie zwar eins zu eins übernehmen, aber das ergäbe keinen Sinn, gerade in der *Liturgique*. Der Marsch am Schluss wäre unsinnig langsam. Also, da darfst und musst du Entscheidungen treffen.

Welche weiteren Aspekte dieser Sinfonie packen, berühren Dich?

Da sind die Choräle im zweiten Satz. Es sind ja keine Melodien, die man kennt, vielmehr verhält es sich wie in *La Valse* (1919/20) von Ravel. Du denkst immer, das kenne ich. Und doch «existiert» es nicht, da wird nichts wörtlich zitiert. Die vermeintlichen Zitate entstammen einem allgemeinmenschlichen, vielleicht sogar archetypischen Schatz. Das fasziniert mich. – Dann der dritte Satz: Da gibt es diesen cluster-artigen Fortissimo-Akkord. Er wird als Untergangsschiffre benutzt. Mit diesem Crash geht etwas zu Ende. Anschliessend kommt ein Gesang der Solo-Violine und des Cellos. Alles unglaublich emotional und anrührend. Es geht ums Prinzip Hoffnung. – In jedem der drei Sätze gibt es überdies Vogelrufe. Wer Vögel beobachtet, weiss, dass wenn sie wegziehen, ein Unglück naht. Sie sind die ersten, die vor einem Erdbeben oder einem Tsunami wegfliegen. Sie sind aber auch die ersten, die wieder kommen. Wenn die Vögel wieder kommen, kannst du sozusagen Entwarnung geben. – Nun, mit all dem, auch dem Aussermusikalischen, was die *Liturgique* so reich verwendet und

verarbeitet, ist sie halt schon eines meiner liebsten Stücke geworden. Sie kommt beim Publikum jedoch nie richtig an. Das passiert mit Opus 6 von Berg, den Orchesterstücken (1914/15), genauso – ebenso mit vielen der ganz grossen Werke. Sie kommen nicht an. Das gilt übrigens auch für Janáček. Gerade mit der *Sinfonietta* (1926) – ein Stück, das zu meinen Kostbarkeiten zählt – hast du eigentlich nie Erfolg, obwohl einen schon die Fanfare am Anfang förmlich wegbläst!

Janáčeks «Sinfonietta» hast Du 2019 zusammen mit Bergs Opus 6 aufs Programm gesetzt. Anknüpfend an Berg: Mit der Zweiten Wiener Schule, die Du in Bern mehrmals berücksichtigt hast, bist Du sozusagen aufgewachsen.

Ja, das war tatsächlich quasi die Muttermilch. Bevor ich Beethoven spielte, hatte ich Schönberg gespielt. Natürlich auch Cage und die ganzen Avantgardisten: Kagel, Dieter Schnebel, Stockhausen etc.. Die lernte ich als Mitglied des *Ensembles Musica Negativa* alle persönlich kennen. – Nun, eigentlich hatte ich immer Bammel vor der Klassik. Ich liebte und bewunderte sie zu sehr. Dann fing ich an zu dirigieren, und auch da wollte ich, aus demselben Grund, zunächst keinen Brahms und Schumann und Mozart und Beethoven aufführen. Ich wollte denen nichts kaputt machen.

Du bist dann zum Glück trotzdem zu diesen Namen vorgestossen. Aber zurück zur Zweiten Wiener Schule: In Bern hast Du unter anderem Schönbergs Kammermusik Nr. 2 op. 38 (1906–1916/1939) gemacht.

Jaaa, das ist eines der schönsten Stücke auf der Welt! Es ist ein tonales Stück, sehr früh begonnen und in den 1930er-Jahren fertiggestellt. Es ist wahnsinnig interessant, dass Schönberg nach seiner streng zwölftönigen Phase die Tonalität anders empfindet. So sagt er in diesem Zusammenhang nicht, «zurück zur Tonalität», sondern «vorwärts zur Tonalität». Das ist eigentlich unglaublich.

Auf Deiner Berner Repertoireliste habe ich mir auch György Ligeti angestrichen ...

Weisst Du, das habe ich eigentlich gar nicht soooooo gern [schmunzelt]. Es ist zwar Musik, die ich total bewundere, weil sie kunstfertig und gut ist, gut klingt. Aber ich mag nicht einmal das Geigenkonzert (1990/92), das ich so oft aufführte, besonders. Die Vierteltöne und Kinderinstrumente finde ich scheusslich. Weder sein Klavierkonzert (1985–1988) noch die Oper, *Le Grand Macabre* (1974–1977/1996), stehen auf meiner Wunschliste, obwohl alles fantastische Musik ist, oder? Aber sie liegt mir nicht.

Dann lass mich weitersuchen: György Kurtágs «Stele» op. 33 (1994) hattest Du im Februar 2017 auf dem Programm.

Kurtág hat sehr wenig geschrieben, aber alles, was er geschrieben hat, ist unglaublich gefasst und auf den Punkt gebracht. *Stele* ist für mich ein Weltstück. Da gelang ihm etwas jenseits von dem, was normalerweise gelingt. Das Stück erinnert mich insofern ein wenig an Luciano Berio, zum Beispiel seine *Sinfonia* (1968/69). Die habe ich hier nie gemacht. Aber ich habe sie anderswo oft dirigiert, und zwar noch mit den Swingle Singers und ihren Nachfolgern. Das ist ein grossartiges Klanggemälde und Bekenntnis. Berio ist ein phänomenaler Komponist. Ich finde übrigens auch, dass es ganz kostbare Stücke von Stockhausen gibt.

Von ihm hast Du hier nie etwas dirigiert, oder?

Nein. Aber wir wollten *Gruppen* (1955–1957) machen. – Das sind so Jahrhundertstücke. Eine Mond- oder Mars- oder Venuslandung.

Wie steht es mit Bernd Alois Zimmermann? Sein Trompetenkonzert (1954) hattest Du zweimal auf dem Programm.

Ja. Das dirigiere ich oft. Das ist für mich ein sehr attraktives Stück. Die ekklesiastische Aktion *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht...* (1970) habe ich hier auch zweimal aufgeführt. Das ist quasi Agitprop, ein politisches Stück, aber es ist natürlich wahnsinnig gut gefügt.

Warum das <Aber>? Könnte man nicht sagen, dass Du Dich grundsätzlich zu gesellschaftlich engagierter Musik hingezogen fühlst?

Ich würde es eher so sagen, etwas kitschig: zu Bekenntnismusiken. Und drum bin ich halt bei Schönberg und Berg so gut aufgehoben. In dieser Musik gibt es immer wieder ganz grosse Bekenntnisse. Schönberg ist ein Bekenner, nicht nur im *Überlebenden aus Warschau* (1947), den wir hier gemacht haben, oder in den religiösen und rituellen Stücken. Auch das Klavierkonzert ist ein Bekenntnis: zu Wien, zur Tradition. Das zieht mich an.

Können wir von Schönberg den Bogen zu Luigi Nono schlagen? Im Oktober 2011, zu Beginn Deiner zweiten Saison in Bern, dirigiertest Du ein Programm, das mit Nonos «Incontri» (1955) begann und mit Schönbergs «A Survivor from Warsaw» schloss.

Mit Luigi Nonos Musik bin ich als 27-Jähriger in Berührung gekommen, als ich beim Dirigentenwettbewerb in San Remo seine *Incontri* dirigierte. Verlangt war ein Werk des 20. Jahrhunderts. Meine Konkurrenten dirigierten Ravel und Debussy, einer sogar Strawinsky! Obwohl ich vor der <modernen> Runde ganz vorne lag, bin ich danach sofort rausgeflogen. Bei der entscheidenden Publikumsabstimmung hatte mich das Stück den Kopf gekostet. Immer wieder habe ich es dennoch in meine Programme integriert. Zweimal auch in Bern. Vor allem aber bei jedem Vordirigat, wenn es um eine Stelle ging. Auch mit Nono selbst habe ich mich darüber unterhalten. Ich glaube, er mochte mich nicht. Nono starb 1990. 1995 durfte ich im Teatro La Fenice das offizielle Gedenk-Konzert leiten. Empfohlen hatte mich Schönbergs Tochter Nuria, die Ehefrau von Luigi Nono. Zwölf Monate später übrigens brannte das Theater bis auf die Aussenmauern ab. 2001 habe ich mit <meinen> Baslern alle seine Orchesterwerke aufgenommen. Viele seiner Partituren verlangen ein fast unhörbares Pianissimo. Mit den am Basler Stadtcasino vorbeirüttelnden Trams war es undenkbar, dort so extreme Musik aufzunehmen. Guter Rat war teuer. Bis wir auf die Idee kamen, es bei den Anthroposophen im Goetheanum in Dornach zu versuchen. Es war ein Erlebnis der besonderen Art, denn der Raum dort ist totenstill ohne schalltot zu sein. Die Abläufe einer Nono-Partitur waren mir vertraut, sein System erschien mir logisch. Dennoch waren vor allem die grossen Chorwerke stets eine Herausforderung. Vor allem, sie zu proben. Die Töne waren für die Sänger schwer zu finden. Es verlangte eine fast unmenschliche Intonationssicherheit. Wie zum Beispiel die Gesänge im *Canto sospeso*. Heute würde sich wohl niemand mehr trauen, so komplex zu komponieren. Für mich ist diese Musik schön geblieben. Ein Diamant, den einem niemand stiehlt, weil nur Wenige seinen Wert kennen. Schade.

Postskriptum.

Zahlreiche Namen und Werke aus dem Bereich der jüngeren Musik mussten hier unbesprochen bleiben, so beispielsweise Maurice Ravel (siehe die Konzertchronologie auf dieser Homepage). Einen Namen aber klammerten wir ganz bewusst aus: Venzagos «absoluten Lieblingskomponisten» Othmar Schoeck. Über Venzago, Schoeck und Bern berichtet Thomas Gartmann in seinem Beitrag *Mario, der Neugierige*.

Zu Schwerpunkten im älteren Repertoire – Schumann, Brahms und Bruckner, deren gesamtes sinfonisches Schaffen Venzago auf CD eingespielt hat, sowie Schubert – äussern sich weitere Beiträge dieser Homepage.