

»Es wäre ein Wunder gewesen!«

Jahrzehntelang galt er als »Geheimtip«. Erst, als er 1972 für Otto Klemperer beim New Philharmonia Orchestra London einsprang, geruhte die internationale Musikwelt, ihn gebührend zur Kenntnis zu nehmen: Kurt Sanderling. Seitdem Gast bei großen Orchestern in aller Welt, mag ihm heute nur noch als Episode erscheinen, daß er 1962 Gewandhauskapellmeister werden sollte. Wir fragten dennoch – und bekamen Antworten, die ein einzigartiges Leben widerspiegeln.

Herr Professor Sanderling, an Sie ist nach Konwitschnys Tod durch die Stadt, wohl durch den damaligen Kultur-Stadtrat, die Anfrage ergangen, ob Sie bereit wären, Gewandhauskapellmeister zu werden. Sie haben Ihrerseits auf der Zustimmung des Gewandhausorchesters bestanden. Da das Orchester nach einer bestimmten Frist sich Ihnen gegenüber nicht erklärt hat, lehnten Sie das Angebot ab. Ist das richtig?

Kurt Sanderling: Soweit ich mich erinnere, ist es richtig, aber unvollständig. An mich herangetragen wurde die Bitte zunächst einmal nicht vom Stadtrat, sondern vom Ministerium für Kultur, das mich gern als Gewandhauskapellmeister sehen wollte. Ich war von dieser Aussicht nicht so ganz begeistert. Auf der einen Seite habe ich verstanden, daß es eine sehr große Ehre ist, Gewandhauskapellmeister zu werden und zu sein. Auf der anderen Seite hatte ich bei den wenigen Begegnungen, die ich vorher mit dem Orchester hatte, nicht das Gefühl, daß wir gut zueinander paßten. Trotzdem, so einen Vorschlag lehnt man nicht ab, Gewandhauskapellmeister ist Gewandhauskapellmeister, und ich sagte, »eine Reihe von Bedingungen müssen erfüllt werden. So etwas wie ein Probejahr müssen wir arrangieren. Ich übernehme einen Teil der von Konwitschny geplanten Konzerte, darunter den Brahms-Zyklus, und nach dieser Saison sprechen wir uns wieder. Wenn dann beiderseitig der Wunsch besteht, daß wir zueinander finden mögen – beiderseitig! –, dann nehme ich diese Herausforderung an.« Zwei Bedingungen stellte ich aber ganz gewiß. Erstens: Oper und Konzert werden getrennt. Es müssen zwei Orchester gebildet werden, eines für die Konzerte und eines für die Oper. Ich glaube, auch wenn es heute noch nicht so ist, ich habe Recht behalten mit dieser Forderung, die damals dem Orchester so gar nicht schmeckte. Und zweitens stellte ich die Bedingung, daß das damalige Bachorchester mir unterstellt wird – nicht künstlerisch, aber ich entscheide, wann es reisen kann und wann nicht. Das waren Bedingungen, die mich beim Orchester eigentlich schon von vornherein disqualifizierten. Und ich wußte das. So ging ich in dieses Jahr hinein. Und es hat mich gar nicht verwundert, daß am Ende das Orchester nicht den Wunsch hatte, mich als Gewandhauskapellmeister zu sehen. Ich hatte es gar nicht anders erwartet. Es wäre ein Wunder gewesen! Daraufhin rief mich der Kulturminister – ich glaube, es war Bentzien – zu sich und sagte, »um Gottes willen, wir erfüllen alle Ihre Wünsche, nur werden Sie Gewandhauskapellmeister. Wir haben hier niemand anderen. Und es muß einer der unseren sein.« Ich sagte ihm, »es hat keinen Sinn, sehenden Auges in eine unglückliche Ehe zu gehen. Und die Ehe wird unglücklich. Denn ein Orchester, daß nicht will – ein Orchester vom Rang des Gewandhauses, wohlgemerkt –, das kann und soll man nicht zwingen.«

Wie würden Sie im nachhinein die künstlerische Herausforderung beschreiben?

Sanderling: Unerhört! Die ist unerhört gewesen, und ich gebe gern zu, daß ich davor auch ein wenig Angst hatte. Denn die Gewandhauskapellmeister, die es bis dahin gegeben hatte, die traten an als erfahrene Dirigenten im Repertoire, das im Gewandhaus notwendig ist. Ich habe in meinem Leben davor – wie soll ich es taktvoll sagen – einen großen Teil unnötiger

Musik dirigieren müssen, wie sie eben an der Leningrader Philharmonie gespielt werden mußte. Und ich bin zu vielen Dingen, die eigentlich ein Kapellmeister des Gewandhauses in der Tasche haben müßte, nicht gekommen. Bis heute bedaure ich das.

Nun sucht das Gewandhausorchester derzeit nach einem Nachfolger für Kurt Masur. Es hat dafür drei Jahre Zeit. Gibt es irgendwelche Ratschläge, die Sie dem Orchester mitgeben könnten?

Sanderling: Nein, es gibt sie nicht ...

... Ratschläge, nicht personelle Vorschläge. Oder anders gefragt: Das Gewandhausorchester ist geprägt worden von Dirigenten, die dort sehr viele Jahre gewirkt haben, jüngstes Beispiel sind die 25 Jahre mit Kurt Masur. Sie selbst waren 19 Jahre in Leningrad, 17 Jahre beim Berliner Sinfonie-Orchester. Was kann man einem Orchester, das derart von wenigen Dirigenten geprägt worden ist, wünschen?

Sanderling: Da kann man nur ganz allgemein wünschen, daß gerade dieses Orchester den Dirigenten finden möge, der ihm diejenige Weltgeltung erhält, die es sich mit Mühe erarbeitet hat. Die Tradition, Dirigenten sehr lange zu haben, ist etwas sehr Schönes und sehr Gutes, deshalb darf der Dirigent nicht allzu alt sein. Außerdem ist heute die Situation etwas anders. Früher, wenn ein guter, wirklich guter Dirigent noch eine zweite Stelle hatte, dann war es sehr viel. So war es bei Nikisch, bei Furtwängler, so ist es jetzt bei Kurt Masur. Aber die heutigen Dirigenten, die werden ja nicht mal nach Monaten verpflichtet, sondern nach Wochen. Wenn das Gewandhausorchester einen wirklich vorzüglichen Dirigenten haben will und bekommen könnte, da wird dann die Rede sein, wieviel Wochen im Jahr er ihm zur Verfügung steht.

Was müßte ein solcher Dirigent mitbringen? Müßte er mit dem Gewandhaus-Repertoire voll vertraut sein, oder kann man das von einem jüngeren Dirigenten heute gar nicht erwarten?

Sanderling: Nein, das spezifische Gewandhaus-Repertoire hat sich ja auch gewandelt. Wenn ich an das Gewandhaus denke, das ich damals hätte übernehmen sollen, und das Gewandhaus, das jetzt der Nachfolger von Kurt Masur von ihm übernimmt, ist natürlich ein Riesenunterschied da. Damals war Richard Strauss sozusagen das Äußerste der Gefühle. Heute ist es schon ein anderes Orchester, es hat seinen musikalischen Horizont sehr erweitert gegenüber dem, was vor 30 Jahren etwa war. Deshalb fällt diese Schwierigkeit nicht so ins Gewicht. Trotzdem, ich kann mir schwer einen Gewandhauskapellmeister vorstellen, der nicht eine ganz eindeutige Affinität etwa zu Bruckner hätte. Ich kann mir keinen Gewandhauskapellmeister vorstellen, der Bruckner nur so nebenbei macht. Genauso, wie im Orchestre de Paris niemand sein könnte, der nicht Ravel oder Debussy – sagen wir mal salopp: – in der Tasche hätte.

Was halten Sie vom Mitbestimmungsrecht des Orchesters bei der Wahl eines neuen Chefs?

Sanderling: Das hat seine positiven und seine negativen Seiten. Keine Ehe wird glücklich werden, wo das Orchester nicht eine insgesamt positive Einstellung zu seinem Dirigenten hat – das auf der einen Seite. Auf der anderen Seite bin ich zu häufig Zeuge von Fehlentscheidungen gerade des Orchesters gewesen. Es ist ja etwas sehr Seltsames mit den Sympathien, die ein Dirigent beim Orchester manchmal auf Anhieb hat und wo dann nach näherer Bekanntschaft nicht genügend übrigbleibt für eine ständige Bindung. Ich habe so oft gesehen, daß Gastdirigenten mit wehenden Fahnen empfangen wurden, weil sie es dem Orchester so bequem gemacht haben, daß es geblendet war, geblendet dadurch, wie

müheles und einfach sich alles vollzog. Daß das vielleicht für die ständige Arbeit und die ständige – ich sage das jetzt nicht lehrerhaft – Erziehung nicht immer das Richtige und nicht das Geeignetste ist, das wird nicht beachtet. Das mache ich den Orchestern gar nicht zum Vorwurf. Das kann man ihnen auch nicht zum Vorwurf machen, aber wir haben da so viele Reinfälle erlebt, daß ich fast annehmen möchte, die frühere Praxis – die Praxis von längst vergangenen Jahrzehnten –, wo der Chef von einer Kommission, von Staat, Stadt oder Senat ernannt wurde, daß die auch ihre Vorteile hatte. Aber da war psychologisch eine ganz andere Situation. Das Orchester hatte nicht das Gefühl, »wir müssen erst mal gefragt werden«, sondern der Dirigent war ernannt und man mußte miteinander auskommen. Kam man aus bei beiderseitigem guten Willen, war es gut. Kam man nicht aus, mußte er nach gegebener Zeit wieder gehen. Aber heutzutage, wo das Orchester einen sehr großen Einfluß auf die Ernennung hat, da ist es schon so gewohnt, seine Sympathie als Maßstab einzubringen, daß es sehr schwer ist, den Spieß umzudrehen und zu sagen: »Hört mal, wir halten den und den für den Richtigen, der wird ernannt.«

Vielleicht paßt ein solches Verfahren einfach nicht mehr in unsere Zeit?

Sanderling: Ja, es paßt nicht mehr in unsere Zeit, aber ich weiß nicht, ob das frühere Verfahren nicht häufig zu besseren Resultaten geführt hat. Das ist wie mit der antiautoritären Erziehung. Die autoritäre Erziehung paßt auch nicht mehr in die Zeit, aber die Menschen waren früher besser erzogen.

Stichwort »früher«: Mit der deutschen Einheit hat die ehemalige Bundesrepublik eine der reichsten Kulturlandschaften der Welt geerbt – mit Spitzenorchestern wie dem Leipziger Gewandhausorchester, den beiden Staatskapellen in Dresden und in Berlin wie auch dem Berliner Sinfonie-Orchester ... Sehen Sie Gemeinsamkeiten zwischen diesen ostdeutschen Ensembles und den westdeutschen Spitzenorchestern?

Sanderling: Es gibt ganz wesentliche Gemeinsamkeiten. Sowohl die Orchester der ehemaligen DDR als auch die Orchester des ehemaligen Westdeutschlands sind deutsche Orchester. Das Gewandhausorchester ist immer ein unverkennbar deutsches Orchester gewesen, genauso die Dresdner Staatskapelle, genauso die Berliner Staatskapelle, und wenn Sie das Berliner Sinfonie-Orchester nannten, dann auch das. Und diese Gemeinsamkeit können sie nicht leugnen, wobei vielleicht sogar diese oder jene Orchester bei uns – ich sage das jetzt nicht unter chauvinistischem Blickwinkel – den spezifisch deutschen Bezugspunkt nachhaltiger vertreten haben als eine Reihe von Orchestern im Westen.

Die Orchester hier im östlichen Deutschland haben ihren Nachwuchs fast ausschließlich aus den Musikhochschulen der DDR erhalten. Beispiel Gewandhausorchester: 85 Prozent der Musiker kommen aus der Leipziger Musikhochschule. Wie wichtig war oder ist das für den Klang eines Orchesters? Und wäre es nicht wichtig, so etwas zu erhalten?

Sanderling: Das ist außerordentlich wichtig. Zu den Positiva, großen Positiva der Staatskapelle Dresden und des Gewandhauses Leipzig gehört, das man im Grunde genommen dort nur Mitglied wurde, wenn man die Leipziger oder Dresdner Hochschule absolviert hatte und in Musik eingewiesen worden war von Musikern, die in jenen Orchestern bereits gespielt haben. Das ist ein großes Positivum, das nicht dadurch zu ersetzen ist, daß man das genügende Geld hat, die weltweit besten Leute von überall zu engagieren. Aber es gibt natürlich auch da gewisse Ausnahmen. Mir ist zum Beispiel vom Cleveland Orchestra bekannt, als ein neuer Erster Flötist dort engagiert wurde, hat sich der Erste Oboist über den Sommer hinweg den neuen Kollegen nach Hause bestellt und ihn

eingewiesen in Repertoire, in Spiel- und Musizierweise dieses Orchesters. Ich nenne das Beispiel nur, um zu sagen, es gibt auch woanders dieses Traditionsbewußtsein.

Eine Frage zu Ihrer Biographie: Sie sind 1936 in die Sowjetunion emigriert. Wie, glauben Sie, wäre Ihr Weg verlaufen, wenn Sie damals in die USA gegangen wären?

Sanderling: Wissen kann das niemand. Und aussuchen konnte sich das damals auch niemand.

Sie hatten keine Wahl?

Sanderling: Nein, ich hatte sie praktisch nicht. Theoretisch hatte ich die Wahl durch ein Angebot vom Chef der Metropolitan Opera in New York. Das war die beste Adresse, die man überhaupt haben konnte. Nur, ich hatte niemanden, der mir das Einreisevisum bezahlt hätte. Ich nehme an, wenn ich jemanden gehabt hätte, wäre ich nach Amerika gegangen.

Sie sind bis 1960 in der Sowjetunion geblieben, haben Auslandsreisen mit den Leningradern Philharmonikern gemacht, aber es fällt auf, daß Sie nie als Gastdirigent im westlichen Europa oder gar in Amerika waren. Gab es dafür äußere Gründe?

Sanderling: Ja, es gab äußere Gründe. Ein äußerer Grund war in der Person des Direktors der Leningrader Philharmonie, der erklärte, »wir haben nicht dafür den Krieg gewonnen, daß wir die Leute, die wir selbst brauchen, zurückkehren lassen«. Deshalb bin ich aus der Leningrader Philharmonie nicht weggekommen – Punkt eins. Dazu muß ich noch sagen, daß ich da keine Initiative ergreifen konnte. Ich konnte nicht wie viele andere Emigranten sagen, »rutscht mir den Buckel runter, ich fahre jetzt zurück nach Deutschland, in die DDR, ins Bruderland«. Das konnte ich nicht, denn ich habe wirklich von der Sowjetunion künstlerisch so viel bekommen – innerhalb von fünf oder sechs Jahren aus einem Nichts zum Dirigenten eines der besten Orchester der Welt. Ich konnte also nicht einfach sagen, »so, jetzt brauch ich euch nicht mehr, dankeschön«. Das ging nicht. Das hätte man auch nicht verstanden. Punkt zwei: Was Einladungen anbetrifft, so habe ich erst später erfahren, wieviele es gab. Die kamen aber alle nach Moskau ans Ministerium, wurden von dort an den Direktor der Leningrader Philharmonie weitergeschickt, und der hat meist sein Veto eingelegt und gesagt, »ich weiß nicht, in welchem Zustand in einem halben Jahr der Mrawinski« – der Chefdirigent – »sein wird,« – der war sehr labil, hat viel abgesagt – »und ich muß ja den Laden aufrechterhalten. Ich kann heute nicht sagen, daß ich ihn in einem halben Jahr weglassen kann.« Ich habe gar nichts erfahren, habe gar nichts davon gewußt.

Und was hat Sie 1960 gereizt, nachdem Sie so viele Jahre ein traditionsreiches, gewachsenes, mit einem unverwechselbaren Klang behaftetes Orchester dirigiert hatten, nach Berlin zu kommen und das Berliner Sinfonie-Orchester – ein neues Orchester – aufzubauen?

Sanderling: Zunächst einmal muß ich ein sentimentales Wort ins Spiel führen. Das ist das Wort »Heimat«. So sehr ich mich bemühte, mich zu russifizieren, was die Kultur anbetrifft – und da habe ich mich sehr bemüht und vielleicht auch nicht ganz erfolglos –, fühlte ich mich doch immer als deutscher Musiker, der seine Wurzeln hier hatte und den es irgendwo immer wieder zurückzog, auch wenn ich während der Jahre der braunen Diktatur damit abgeschlossen hatte, jemals wieder hierher zurückzukommen. Das war Punkt eins. Punkt zwei: Ich war nun fast 20 Jahre Dirigent der Leningrader Philharmonie. Ich hatte das Gefühl, in der Sowjetunion alles erreicht zu haben, was ich künstlerisch erreichen konnte. Chefstellungen, obwohl mir einige angeboten wurden, habe ich immer ausgeschlagen, weil ich verstanden hatte, daß sich das für jemanden, der ehemaliger Ausländer und dazu noch

Jude ist, in einem so russisch chauvinistischen System auf die Dauer ausschließt. Im übrigen war es ja eine herrliche Stellung, die ich hatte. Ich konnte fast alles dirigieren, was ich wollte, und die administrative Verantwortung, die trugen andere. Künstlerisch hatte ich eigentlich alles erreicht, was ich erreichen konnte. Und ich hatte das Gefühl: Jetzt kommt wirklich nur noch die Frage »Datsche und Auto«. Ich hatte weder das eine, noch das andere, und ich war noch keine 50 Jahre alt. Aber ich hatte eigentlich auch gar keine Hoffnung – ich sah ganz realistisch dem entgegen, daß sich die Rückkehr niemals ereignen würde. – Sie hat sich ereignet, weil ein Gespräch von ganz oben zwischen Ulbricht und Chruschtschow stattgefunden hat. Nachdem man mich also jahrelang nicht gelassen hat, haben die hiesigen Stellen, die natürlich daran interessiert waren, soviel Leute wie möglich von dort hierher zu sich zu bekommen, gebohrt – erfolglos. Und da haben sie sich eines Tages vor irgendeinem Staatsbesuch an Ulbricht gewandt, er möge doch mal bei Chruschtschow die Frage stellen, »da ist doch noch so ein Dirigent, so ein deutscher in Leningrad, ob der nicht in die DDR sozusagen abkommandiert oder entlassen werden kann«. Da war die Frage, soweit ich orientiert bin, in fünf Minuten entschieden. Es hat nur eines Blickes von Chruschtschow zu seinem Assistenten – oder wie man die Leute nennt – bedurft: »Regeln!« Da konnten sie mich gar nicht schnell genug los werden.

Hätte nicht Ulbricht – oder wer auch immer dahinterstand – damit rechnen müssen, daß Sie in den Westteil gehen? Berlin war ja noch offen damals.

Sanderling: Wissen Sie, damit haben die ja bei allen Emigranten gerechnet, die von dort zurückgekommen sind. Und die meisten sind hier geblieben. Aus den verschiedensten Gründen. Manchmal materielle Gründe. Nun, mir wäre es sicher nicht schlechter gegangen als hier, eher besser, wenn auch schwieriger, denn hier hatte ich von oben her eine unglaubliche Vorgabe als Autorität. Deshalb war es mir auch möglich, Dinge zu erreichen und durchzuführen, die vielen meiner Kollegen verwehrt waren – was das Repertoire anbetrifft zum Beispiel. In den ersten Jahren meiner Ägide wurden der halbe Strawinsky, der halbe Hindemith und dieses und jenes von Bartók hier für die DDR erstaufgeführt – mit dem Berliner Sinfonie-Orchester. Das hätte sich niemand anders leisten können. Aber für die hiesigen Regierenden war ich eben eine so zuverlässige Person, daß man mir nicht unterstellte, ich würde Fehler machen. Und es wäre mir außerdem schwer gefallen, denjenigen, die solche Anstrengungen unternommen hatten, um mich zurückzubringen, nun in den Rücken zu fallen. Die Mauer wurde ein Jahr nach meiner Rückkehr gebaut. Und danach war jede Ausreise mehr oder weniger illegal. Wahrscheinlich haben sie verstanden, daß ich zu solchen Handlungen nicht sehr fähig bin.

Wünschen Sie sich, wenn Sie jetzt im Rückblick auf die letzten 20 Jahre das Niveau Ihrer internationalen Karriere betrachten, daß Sie dessen fähig gewesen wären?

Sanderling: Ich wünsche es mir nicht, weil ich wahrscheinlich nirgends eine so schöne Aufgabe bekommen hätte, wie ich sie am Berliner Sinfonie-Orchester hatte: Ein junges Orchester, zugegeben unerfahren, zugegeben nicht in allen Fällen die besten Musiker des Landes, aber mit diesem Orchester selbst noch einmal anzufangen, sich durch die ganze Weltliteratur durchdirigieren zu können, das Dirigieren mit dem Lehren zu verbinden – für das Orchester war eben die vierte Beethoven-Sinfonie ein neues Werk. Das war eine herrliche Aufgabe. Und es war ja kein Zufall: Einer der wesentlichen Punkte, weshalb mich das Gewandhaus nicht akzeptieren wollte, war, daß ich es ablehnte, das Berliner Sinfonie-Orchester nicht weiter zu behalten. Genauso, wie es später in Dresden war. Das habe ich ganz kategorisch abgelehnt, weil ich diese Aufgabe für so schön erachtete. Trotz immenser

Schwierigkeiten, die heute niemand mehr weiß und niemand versteht – Schwierigkeiten übrigens nicht so sehr von der Regierung her, die mir doch ein bißchen »Carte blanche« gegeben hat. Mehr zum Beispiel vom Komponistenverband, der mich immer als Feind betrachtet hat, weil ich beispielsweise einmal gesagt habe, »die Antipathie des Publikums gegen Neue Musik kann ich nur mit den besten Werken dieses Jahrhunderts besiegen, und die sind nicht in der DDR geschrieben«. Das hörten die natürlich nicht sehr gern. Aber der Schwierigkeiten waren sehr viele. Dennoch war es eine so schöne Aufgabe, daß ich auch nachträglich nicht sagen möchte, das hätte ich zugunsten einer früher beginnenden – wie wir jetzt sagen: – »Weltkarriere« aufgeben sollen.

Schwierigkeiten hat heute vor allem die öffentlich subventionierte Kultur. Sie soll sich legitimieren, soll sagen, wozu sie gebraucht wird. Ist sie dabei nicht merkwürdig sprachlos?

Sanderling: Ach, das finde ich eigentlich nicht, daß sie sprachlos ist. Sehen Sie mal, welche doch großen Mittel die Gesellschaft für die Kunst im allgemeinen pauschal ausgibt und zur Verfügung stellt. Das würde sie ja nicht tun, wenn sie nicht der Meinung wäre, sie wird gebraucht. Daß gekürzt wird und daß gespart wird und daß vielleicht sogar an erster Stelle die Kunst zum Sparen benutzt wird, ist eine andere Frage. Aber ich erinnere mich, wie ich einmal zu Beginn meiner Tätigkeit am Berliner Sinfonie-Orchester dem Stellvertreter des Ministers gegenüber saß, wieder einmal um Devisen bettelte und er mir sagte, »ja, was ist denn nun wichtiger, medizinische Geräte für unsere Krankenhäuser oder Geld für Sie, daß Sie den ausländischen Verlagen in Valuta bezahlen, damit Sie Ravel und Debussy spielen können«. Zuerst war ich über die Fragestellung verblüfft und habe dann gesagt, »ich möchte das eigentlich gar nicht zur Kenntnis nehmen. Denn hier ist nicht die Frage, was ist wichtiger; die Frage ist nur, wieviel. Aber daß beides wichtig ist, das demonstrieren Sie ja selbst, indem Sie nicht der Kunst das ganze Geld wegnehmen und der Medizin geben. Natürlich ist es für einen kranken Menschen wichtiger, ein Präparat zu bekommen, das ihm vielleicht hilft, als ihm einen Konzertbesuch zu ermöglichen. Aber es sind ja auch nicht alle Menschen krankenkrank.« Deshalb ist diese Entscheidung immer wieder von Neuem sehr schwer, und jeder Politiker, auch wenn er kein Verhältnis zur Kunst hat, ist klug genug, nicht laut zu sagen, daß er gern zuerst an der Kultur sparen möchte.

Wenn Sie einen Blick in die Zukunft wagen, wie wird das Konzertleben der Zukunft aussehen? Wird es da Veränderungen geben, oder werden sich die Strukturen so erhalten, wie sie jetzt gewachsen sind?

Sanderling: Einiges wird sich erhalten, einiges wird weichen müssen, wie sich, wenn ich zurückblicke, schon sehr vieles geändert hat. In meiner Jugend, als ich noch ins Gymnasium ging, habe ich fast jeden Abend mit irgendwelchen Ärztedilettanten Kammermusik gemacht. Da spielten die Ärzte noch zu Hause Klavierquintett und –quartett und was weiß ich alles. Heute wird ja kaum mehr Kammermusik gemacht, und bis zu einem gewissen Grade hat die Schallplatte das häusliche Musizieren, soweit es überhaupt noch stattfindet, okkupiert. Das ist eine so große Wandlung. Trotzdem ist dem Konzertbesuch als solchem der Boden noch nicht entzogen worden. Aber es hat sich sehr gewandelt. In meiner Jugend war die Kammermusik mehr besucht – und vor allem Liederabende, die es ja heute fast gar nicht mehr gibt. Wenn Sie nicht ein ganz berühmter Sänger sind und dazu noch italienische Schmankerln singen, dann können Sie sich ja gar nicht mehr wagen, einen Liederabend zu geben. Das hat sich alles geändert. Die Liederabende waren möglich, weil zu Hause noch gesungen wurde. Der Papa hat am Klavier begleitet, und die Mama hat gesungen. Und Schubert war dabei, und Schumann war dabei. Und das war herrlich. So dilettantisch, wie es

gewesen ist. Das fehlt ja jetzt alles. Jetzt ist die wesentliche Form öffentlichen Musizierens und die große Form des öffentlichen Musizierens das Sinfoniekonzert geworden. Aber vorherzusagen, was aus den Sinfoniekonzerten wird, das wage ich nicht.

Interview: Claudius Böhm, Christian Ehlers