

Tim Becker & Raphael Woebis (Hg.)

Jede Kunst sollte politisch sein.

Bernhard Böttner
zum 100. Geburtstag

13



Bernhard Böttner | 1924–2013

Vorwort der Herausgeber

Von April 2005 bis August 2006 führte das Institut Denkkunternehmung unter der Leitung von Raphael Woebs 18 Interviews mit dem Konzertpianisten, Klavierpädagogen, Forscher und Festivalleiter Bernhard Böttner durch.

Alle Gespräche fanden im Ochsenfurter Torturm in Sommerhausen statt und wurden von Tim Becker aufgezeichnet.

Die Interviews dienen der Dokumentation des vielseitigen Lebenswerks Böttners und bilden eine wichtige Grundlage für die weitere wissenschaftliche Auswertung.

Im Jahr 2024 wäre Bernhard Böttner 100 Jahre alt geworden. Aus diesem Anlass veröffentlichen wir eine dokumentarische Transkription aus dem 7. Gespräch vom 15. September 2005, in welchem es vorwiegend um die Konzerttätigkeit Böttners ging.

Der Konzertpianiste, Klavierpädagoge, Forscher und Festivalleiter Bernhard Böttner wurde 1924 im thüringischen Schmalkalden geboren und durfte im Jahr 2005 das Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland für sein herausragendes Lebenswerk entgegennehmen.

Bei eingehender Betrachtung dieses überaus bewegten künstlerischen wie pädagogischen Arbeitslebens lassen sich insbesondere die vier wesentlichen Aspekte seines beruflichen Schaffens verifizieren:

Zuvorderst sein künstlerisches Wirken als Konzertpianist – denn obwohl Böttner beim legendären Hermann Abendroth ebenfalls zum Dirigenten ausgebildet worden war, entschied er sich 1947, nach einem grandiosen Pianistendebüt mit der Dresdner Staatskapelle unter dem Dirigat von Joseph Keil-

berth, zunächst für eine pianistische Laufbahn. Seine elementare Klavierausbildung hatte Böttner Anfang der 40er Jahre als Privatschüler bei Günter Raphael erhalten, welcher zu jener Zeit von den Nazis mit Berufsverbot belegt war. Aufgrund dieser prägenden Erfahrung galt Böttners besonderer Einsatz stets den Werken von im „Dritten Reich“ verfemten Komponisten (Hindemith, Honegger, Strawinsky, Chatschaturjan, Malawski u.v.m.) sowie der zeitgenössischen Musik: Arnold Schönberg und Karl Amadeus Hartmann vertrauten ihm einzelne Kompositionen für Klavier persönlich an.

Bernhard Böttner wurde nach dem Zweiten Weltkrieg als erster deutscher Solist von der Tschechischen Philharmonie Prag zu gemeinsamen Konzerten eingeladen. Es folgten zahlreiche Auftritte als Solopianist der Berliner Philharmoniker, des Gewandhausorchesters Leipzig sowie der meisten deutschen Staats- und Rundfunk-Sinfonieorchester mit Tourneen quer durch Europa bis in die Türkei, weiterhin Schallplatten- (TELDEC) und spätere TV-Aufnahmen (BR).

Im Rahmen der Verlegung seines Wohnsitzes nach Sommerhausen/Mainfranken bildete sich der zweite Aspekt im beruflichen Wirken Böttners heraus – sein kulturpolitisches Engagement als Festivalleiter: 1964 rief er das internationale Musikfest Sommerhausen Recital ins Leben. Die grundlegende Idee dieses „non profit“ Festivals bestand darin, das kulturelle Musikleben von Weltgeltung aus den Großstädten in die ländlichen Gebiete der Gesellschaft zu tragen – eine gleichsam bildungspolitische Vision, mit der Böttner seiner Zeit weit voraus war. Er gewann hierbei, auch für schirmherrschaftliche Aufgaben, vermehrt Künstler von Weltruf (Henryk Szeryng, Emil Gilels, Pierre Fournier, Maurizio Pollini).

Eine weitere maßgebliche Intention des Recitals war die Förderung des künstlerischen Nachwuch-

ses. Dies ist für Böttner zeitlebens von größter Bedeutung gewesen und er konnte sich diesem Anliegen vorzugsweise durch seine Tätigkeit als Klavierpädagoge nachhaltig widmen – dem dritten Aspekt seiner Laufbahn: 1969 wurde Bernhard Böttner zum Professor für Klavier und schließlich zum Leiter des Musiklehrerseminars am Nürnberger Meistersinger Konservatorium berufen. Er bekleidete diese Ämter bis zu seiner Pensionierung und richtete während dieser Zeit die Fächer Musikphysiologie und Methodologie der Klaviertechnik neu ein.

Als anerkannter Stilistik-Experte publizierte er zahlreiche Artikel für die Fachpresse, wurde zu wissenschaftlichen Podiumsdiskussionen eingeladen und setzte sich dabei mit Fragen moderner Kompositionstechnik sowie deren klavierspezifischer Interpretation auseinander. Und es mutet nachgerade zwingend logisch an, dass Böttner aus diesen Betätigungsfeldern heraus sein pädagogisches Hauptlehrwerk *Die pianistische Universaltechnik* entwickelte, in welchem er sich erstmalig auch aus medizinisch-physiologischer Sichtweise mit dem Spiel- und Bewegungsapparat des Instrumentalisten befasste.

Denn Böttner hatte erkannt, dass durch eine unwissenschaftliche Instrumentalpädagogik, die methodologisch eher dilettiert als protegiert, allzu viele körperliche Spielschäden bei den Studierenden hervorgerufen wurden. Gegen diese sogenannte „Genie-Pädagogik“ hat er sich stets verwahrt – und die Pointe mithin: Böttner erhielt für besagtes Grundlagenwerk bislang zwar keine pädagogische Auszeichnung, dafür jedoch einen wissenschaftlichen Medizinerpreis (wg. Vermeidung von Spieldefekten).

Eigens der weltberühmte Pianist Alfred Brendel fand ausnehmend lobende Worte für das Lehrbuch und bekundete, er habe durch dieses Kompendium eigentlich erst realisiert, was er auch in physiologischer Hinsicht leiste, wenn er Klavier spiele. Und damit sind wir beim vierten Aspekt der beruflichen Lebensleistung Bernhard Böttners, nämlich seiner musikwissenschaftlichen Forschertätigkeit. Hier hat

Böttner uns eine weitere bedeutende Veröffentlichung hinterlassen: die vorliegende *Große Genealogie der Pianistik*. Es handelt sich dabei um einen internationalen Stammbaum der Lehrer-Schüler-Beziehungen in über 400 Jahren Klaviermusikgeschichte. Bis zum Jahr 1999 gelang es Böttner, die geradezu unglaubliche Zahl von 1.047 Namen in eine synoptische Lehrer-Schüler-Abfolge mit ihren jeweiligen historischen Querverbindungen einzuordnen – eine wissenschaftliche Meisterleistung und ein essentieller Beitrag zur abendländischen Musikgeschichtsschreibung.

Ergänzt wird dieses einzigartige Opus summum durch eine illustrative Darstellung zur Entwicklung des Klavierbaus, der Spielmethoden und des Konzertwesens.

Das Institut Denkunternnehmung, welches nach dem Tod Bernhard Böttners im Jahr 2013 von dessen Erben mit der Verwaltung und Dokumentation seines künstlerischen und wissenschaftlichen Nachlasses betraut wurde, hat die *Große Genealogie der Pianistik* als Poster-Diagramm mit erläuterndem Beiheft in einer digital überarbeiteten Fassung neu herausgegeben.

Raphael Woebs & Tim Becker

7. Gespräch vom 15. September 2005

zwischen Bernhard Böttner und Raphael Woebs

B: Nach meiner Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft bin ich am Meininger Theater als Assistent des musikalischen Oberleiters GMD Peter Schmitz – ein wirklich genialer Dirigent – tätig gewesen und habe dort u.a. auch Solo-Korrepetition gemacht. Daneben habe ich mich bemüht, Werke meines Lehrers Günter Raphael im Klavier- und Kammermusikbereich zur Aufführung zu bringen. Und ich habe mit dem Konzertmeister der Weimarer Staatskapelle Heinz Henkel, mit dem ich etwa altersgleich war, die erste Violinsonate (E-Dur) von Raphael einstudiert – aus dem Zyklus der vier Sonaten, die er für das Busch-Quartett geschrieben hat. Diese Sonate haben wir beim Landessender Weimar untergebracht. Der hatte damals nach dem Krieg ein Studio im „Hotel Elephant“. Da haben wir diese Sonate als Erstaufführung für die damalige Ost-Zone live gespielt. Das war mein erstes Erlebnis mit dem Rundfunk und es war mein allererstes Konzert überhaupt. Ich kann mich noch gut erinnern, dass das für mich ein ganz besonderes Erlebnis war. Denn gerade bei einem so komplizierten Werk, welches im Rhythmischen manchmal absichtlich versuchte das Metrum zu verwischen, ist der Höreindruck – wenn man nicht mehr metronomisiert – einfach unfassbar. Das Ganze hat mich klanglich und musikalisch enorm bewegt. Ein ganz entscheidender Einschnitt, denn es war ja eigentlich auch die erste größere künstlerische Produktion, die es in meinem Leben gegeben hat – wenn ich einmal absehe von meiner Tätigkeit noch während des Krieges als Theaterkapellmeister in Kattowitz an der Staatsoper, wo ich auf Grund des Ausfalls von Dirigenten und Korrepetitionen, die alle zum Kriegsdienst mussten, nachher fast alleine die Bühnenproben für den Tristan gemacht habe. Und wo ich auch von der Bühne aus klavierspielend und dirigierend Chor und Solisten geleitet habe, was natürlich auch ein Riesenerlebnis war. Die Staatsoper Kattowitz war koordiniert mit der Staatsoper Berlin und dem Reichsgautheater in Saarbrücken – wir hatten die

allerbesten Solisten von Berlin – und dort habe ich wirklich große Erlebnisse gehabt.

Ich habe, glaube ich, schon geschildert, wie ich dort von dem Generalmusikdirektor, diesem Obernazi, rausgeschmissen worden bin (– mit den Worten: „Jetzt geht’s erst mal an die Front! Dahin, wo es raucht!“), weil ich der Premiere, an der er den Tristan dirigiert hat, nicht beigewohnt habe. Aber ich hatte ja meine ausgebombte Freundin nachts vom Bahnhof abgeholt und konnte also wirklich nicht dahin gehen.

W: Bevor wir die einzelnen Stationen dann weiter erläutern hätte ich noch eine grundsätzliche Frage hinsichtlich Deiner inneren Motivation (– wir hatten das ja bei dem Gespräch über Deine Kindheit und den Unterricht bei Günter Raphael teilweise schon angesprochen): Gab es in Deinem Leben eigentlich einen bzw. „den“ Moment, an dem Dir klar wurde, dass Du an die Öffentlichkeit treten willst? Du wolltest ja ursprünglich Dirigent werden und hattest dann Klavierunterricht. Ist das so eine Selbstverständlichkeit zu sagen: „Irgendwann trete ich auf.“ – Vielleicht auch mit dem Gedanken: „Ich habe etwas Künstlerisches weiterzugeben.“? Wann manifestierte sich das?

B: Ob ich zu der damaligen Zeit solche missionarischen Gedanken hatte, kann ich heute nicht mehr sagen. Ich kann mich aber erinnern, dass mir als Soldat die völlige Aussichtslosigkeit einer künstlerischen Arbeit schmerzlich bewusst wurde (– auch körperlich, wenn man gezwungen wurde, stundenlang Wache zu stehen, also wie ein Idiot stundenlang auf der Stelle – diese ganze Unproduktivität des Militärs). Dies hat mich dann in eine Lage hineingetrieben, in der ich fast einen missionarischen Komplex bekam – ich war ja damals auch sehr religiös – in Bezug auf die Kunst und dem Wahn, mit Kunst die Welt zu verändern. In diesem Sinne habe ich mich auch in vielen Briefen an die

Mary Wigman geäußert –und ich schäme mich heute eigentlich dafür.

Ich habe zum Teil Tagebuchaufzeichnungen von damals, die mich jetzt, nachdem ich sie 20 oder 30 Jahre später gelesen habe, regelrecht entsetzt haben – wegen meines Größenwahns, wenn ich das so sagen soll. Auch wegen der übertriebenen Utopien bzw. Erwartungen, denen ich da nachjagte. Aber das waren sicher auch die Umstände, denn Druck erzeugt Gegendruck.

Gleichwohl war es ja eigentlich noch nicht entschieden, was ich werden sollte. Für eine pianistische Laufbahn habe ich mich offen gesagt nie begabt genug gefühlt.

Man darf ja auch nicht vergessen (– das haben wir glaube ich im Pädagogik-Abschnitt schon angerissen und das hat ja auch Konrad Hansen in seinem Geburtstagsinterview zu seinem Achtzigsten in der „Zeit“ veröffentlicht): Es hat damals überhaupt gar keine technische bzw. fundamentale Klavierausbildung für Pianisten gegeben. Der Unterricht erfolgte sozusagen „08/15“ aus dem Bauch heraus und wer am meisten befähigt war, Leute schnell zu fördern, so dass Sie laut und schnell spielen konnten, das waren die „großen“ Klavierlehrer. Meine Lehrerin war auch eine solche. Die hat einen auch enorm schnell gefördert. Aber was dem Ganzen zu Grunde lag, habe ich in meinem ganzen Leben nie richtig erkannt – auch später nicht. Ich hatte einen Kollegen in Nürnberg, der einen Namen hatte und auf dieselbe Weise förderte – und ich habe es nie ganz verstanden, wie da wahrscheinlich mit psychologischen Beeinflussungen gearbeitet wurde: „Du bist der Größte!“ und „Du musst das schaffen! Das ist überhaupt kein Problem für Dich! Du musst nur üben!“ usw. – und dann arbeiten die Schüler ja wie die Weltmeister, wenn sie glauben, sie sind der Liebling des Lehrers. Das sind natürlich alles so Dinge, die eine große Rolle spielen. Aber es gab in diesem Sinne nie eine pianistische Ausbildung und ich war mir immer meiner Grenzen bewusst. Ich bin mir auch heute bewusst, dass mein ganzes künstlerisches Leben als Pianist nicht das Leben eines Virtu-

osen war, weil meine Begabung dafür einfach nicht ausreichte – ich war dafür nicht prädestiniert.

W: Wenn man sich allerdings Dein Chatschaturjan-Konzert anhört, würde man wohl glatt das Gegenteil vermuten.

B: Ja, das ist natürlich so – wir haben das, glaube ich, auch schon mal angesprochen. Ich habe viele Virtuosenstücke gespielt, auch Tschaikowskij's zweites Klavierkonzert, was kaum einer spielt, weil es eines der schwierigsten Konzerte ist. Ich habe das alles gekonnt bzw. habe es bewältigt.

Aber dann gibt es einen Moment, wo es wirklich ins routinierte Virtuosenstum abgeleitet – aus sich selbst heraus. Virtuosität ist ja eine Komponente der Wirkung und deshalb können Leute wie etwa Yevgeni Kissin oder Lang Lang, die nun wirklich phänomenal spielen und keinerlei Schwierigkeiten haben, irgend etwas Schwieriges zu lernen, dieses so spielen. Ich denke da besonders an Rachmaninov. Für einen klassisch geschulten und genormten Pianisten ist Rachmaninov ja wirklich fast unspielbar, weil da eben Dinge virtuoser Art vorkommen, die in der ganzen Klassik überhaupt nicht vorkommen – nicht einmal bei Liszt.

Liszt hat mich eben deshalb nicht mehr interessiert, weil es in dem Moment, in dem es um das Virtuosenstum ging, auf Kosten der Musik lief. Dieselbe Erfahrung habe ich bei Ravel gemacht. Da hat es alle möglichen verschiedenen Stücke gegeben (z.B. „Jeux d'eau“), die mich fasziniert haben und die ich gerne gespielt hätte – und die ich vermutlich auch sehr gut gespielt hätte, weil ich oft meinte, dass man dem Ravel musikalisch und klanglich nicht gerecht wird. Da hätte ich noch viele Ideen gehabt. Aber es ging mir dann beim Studium wirklich so, dass ich körperlich eine Aversion bekommen habe. In dem Moment, wo ich die Stücke einigermaßen technisch drauf hatte, hat es mich nur noch gelangweilt. Es war reine Klangregie.

W: Und wie war es bei Chopin?

B: Naja, Chopin ist ja ein essentieller Komponist mit Inhalt und Substanz. Bei dem ist die Virtuosität nur Beiwerk. Es sind sogar die besten Chopin-Spieler – wenn ich jetzt einmal an Alfred Cortot denke – die eben nicht die Virtuosität bei Chopin in den Vordergrund stellen, sondern die musikalisch künstlerische Substanz. Diese Spieler lassen in erster Linie die musikalische Aussage wirken.

W: Du würdest also sagen, dass Chopin und Liszt im Prinzip eigentlich Gegensätze sind?

B: Sie sind ganz verschieden – auch in Programmen. Ich habe nie ein Programm gemacht bzw. gut gefunden, in dem Chopin und Liszt zusammen gespielt werden – was ja sehr oft gemacht wird. Das ist für mich unerträglich. Genauso unerträglich wie Schubert und Schumann zusammen an einem Klavierabend. Das finde ich ganz schrecklich. Aber da bin ich wahrscheinlich überzüchtet, auch auf Grund meiner musikwissenschaftlichen Hintergrund-Konditionierung.

Wo Virtuosität anfängt, mit der Virtuosität als Selbstzweck Wirkung zu erzielen, ist es bei mir aus. Ich kann es auch fingertechnisch nicht schaffen. Also so schnell, wie man zum Beispiel den letzten Satz des zweiten Rachmaninov-Konzerts spielen muss, das ist mir nicht gegeben. Wenn nur noch die Finger laufen und man eigentlich gar keine Kontrolle mehr hat, weil das alles automatisch abläuft, dann kann man das ja gar nicht mehr richtig steuern. Du kannst vielleicht mal ein bisschen Ritardando machen oder lauter und leiser spielen. Aber substantiell irgendeine Aussage rüber zu bringen, das ist ja eigentlich gar nicht möglich, wenn die Virtuosität nur aus sich selbst heraus wirkt.

W: „Kontrolle“ ist aber ein gutes Stichwort. Die Kontrolle ist ja, soweit ich weiß, bei Dir immer eine wichtige Komponente gewesen. Das ist zwar jetzt ein weites Feld, aber wir können ja einmal anfangen, es zu beackern: Also die Frage, inwieweit verselbständigt sich etwas beim Spiel, oder umgekehrt, inwieweit hat man die Kontrolle? Was sind da Deine Erfahrungen?

B: Ja das empfinde ich eigentlich als eine Gratwanderung. Auch bei ins Virtuose gehenden Stücken, wie etwa Tschaikowskij, da fühle ich mich immer wie auf einem ganz schmalen Grat, wie auf einer rasierklingscharfen Schneide, auf der man entlangbalanciert. Und jetzt sagt man sich: Kannst Du noch etwas drauf satteln ohne dass etwas passiert? Also bis an die Risikogrenze gehen und andererseits nicht unter ein bestimmtes notwendiges Maß an Virtuosität zu kommen. Das ist eine sehr interessante Situation, für die die Frage der Kontrolle sehr entscheidend ist. Ich muss wissen, was ich mir zutrauen kann.

Aber ich habe auf der anderen Seite auch oft Stücke gehabt, die ich beim Üben nie mit vollem Elan im Zusammenhang spielen konnte, weil ich ja beim Üben auf technische Dinge und Gedächtnis usw. geachtet habe. Ich konnte beim Üben die schwierigsten Stellen nie fehlerfrei meistern. Das darf man eigentlich gar nicht laut sagen, aber es ist so gewesen. Und im Rausch des Konzerts habe ich dies alles mehr als bewältigt bis zur – ich darf wohl sagen – „Faszination“, weil dieses Wort immer wieder in Kritiken bestätigt und vorgekommen ist. Das ist eben so eines der Geheimnisse der musikalischen Interpretation, wenn man nicht ganz bei sich selbst ist und Dinge über einen kommen, so dass man über sich selbst hinauswachsen kann.

W: Was ist das für ein Gefühl? Ist es – negativ formuliert – etwa auch das Gefühl, die Kontrolle zu verlieren?

B: Ja, das darfst Du eben nicht! Du musst immer noch mit einem Bein sozusagen auf der Erde bleiben. Du merkst, was da passiert und Du hast auch das Bedürfnis, das Orchester anzufeuern und das Publikum mitzureißen. Aber man ist da ja eigentlich in einem Zustand des Unterbewussten. Man denkt in diesem Moment nicht an das Publikum. Man denkt auch nicht an das Orchester. Man denkt an das Stück und man will es gestalten – und dann riskiert man eben etwas für die Gestaltung, worauf man beim nüchternen Üben gar nicht gekommen wäre. Deshalb ist die Situation wahrscheinlich auch

so gewesen, dass meine Konzertmitschnitte – gerade diese schwierigen Konzerte wie Chatschaturjan etc. – geradezu makellos sind. Da ist nicht eine falsche Note drin. Ich frage mich heute auch, wie ich das hinbekommen habe. Du hörst ja selbst bei großen Virtuosen, wie Svjatoslav Richter, falsche Noten – also entschuldige, wenn ich das jetzt sage. Aber das war das Komische daran: Ich hätte es nie gewagt, von mir zu behaupten, dass ich dazu im Stande wäre. Aber es war eben möglich und ich nehme an, dass es an diesem „Hineinkriechen“ in das Werk lag.

Ich habe mein ganzes Leben lang Lampenfieber gehabt. Wenn ich da am Bühnenportal stand, und es hieß: „Gleich auftreten“, dann ist das der furchtbarste Moment gewesen. Jedesmal dachte ich: „Lieber Gott, warum bin ich nicht Straßenkehrer geworden?“ – oder so ähnlich. Und dann hieß es: „Auftritt!“, dann ging es raus, dann habe ich meine Verbeugung gemacht, habe mich ans Klavier gehockt – und ich war fix und fertig! Und dann habe ich den ersten Ton gespielt und in diesem Moment ist alles von mir abgefallen – es gab nur noch die Musik! Wie das zu Stande gekommen ist, ob das Gene sind oder spezielle Begabung, kann ich nicht beschreiben. Aber ich habe von anderen auch gehört, dass sie ähnliche Erfahrungen gemacht haben – in dem Moment, wo Du auf der Bühne stehst. Das Werk muss ja in Dir klingen und es wird ja in Dir abgespielt. Man wiederholt es eigentlich aus der Vorstellung, d.h. was man praktisch macht, ist ja eigentlich eine Wiederholung der Vorstellung, die man hier oben im Kopf hat. Und dann ist man dermaßen da drin – man denkt dann nicht an Fehler oder so etwas.

W: Aber es ist der Moment, in dem Du selber anfängst zu spielen und nicht derjenige, in dem das Orchester anfängt?

B: Genau, wenn ich selber anfangen zu spielen. Das Schlimmste für mich sind lange Orchester-Ritornelle. Das ist ganz furchtbar.

W: Das wollte ich gerade fragen: Was passiert da mit Einem? Bekommt man das überhaupt mit bzw. was geht dann in Dir vor?

B: Also da habe ich mir angewöhnt, es innerlich mitzusingen, mir anzuhören und schon im Vorspiel in die Musik hineinzukriechen. Damit ich nicht dasitze und denke: „Um Gottes Willen, wann komme ich dran?“

Das hat es aber auch gegeben. Ich habe z.B. ein Erlebnis mit dem Kabalewskij-Konzert im Gewandhaus in Leipzig gehabt. Das hat so ein Vorspiel über etwa 12 Takte im 6/8tel Takt und da beginnt glaube ich eine Klarinette [singt vor] mit Pizzicato unten drunter. Dann geht das immer weiter und dann kommt da ein Satz [singt] am Klavier. Und ich sitze da, habe an nix gedacht, habe das mitverfolgt und dann fiel mir plötzlich ein: „Wie geht denn das Klavier überhaupt los? Was ist denn dein Einsatz? Welches ist denn deine erste Note, die Du zu spielen hast?“ – ich habe nichts gewusst! Ich war außer mir! Mir ist der Schweiß auf die Stirn getreten und ich habe da gesessen und es kam immer näher. Es waren noch zwei Takte, es war noch ein Takt, es war noch ein halber Takt ... – und dann habe ich aufgegeben und bin zusammengesackt und habe mir gesagt: „Aus!“ Und in dem Moment, wo ich zusammengesackt bin – wahrscheinlich, weil ich mich entspannt habe – „flutsch!“ – ist es mir in den Kopf gekommen. Also es gibt solche fürchterlichen Sachen auf dem Podium – und das Publikum merkt nichts davon! [lacht]

W: Wie ist denn diesbezüglich – Stichwort „Kontrolle“ oder auch „Konzentration“ – der Unterschied als Dirigent für Dich gewesen?

B: Also im Grunde ist Dirigieren ja ein leichter Job, denn Du kannst als Dirigent immer Entspannungspausen machen. Du schraubst ein bisschen runter und dirigierst Deinen Takt weiter. Denn es geht ja immer weiter – die spielen ja. Es ist ja alles einstudiert. Aber bei einem Solisten (auch Geiger, Cellisten, ganz egal) – wo Du jeden Bruchteil einer Sekunde präsent sein musst und dies für das Weiter-

kommen erforderlich ist – ist das etwas Ungeheuerliches.

Im Grunde ist Dirigieren von der Belastung her und von der Vorausarbeit ein leichter Job. Ich kann mich erinnern, dass ich einmal mit dem „Theater des Tanzes“ von Weimar aus eine Gastspielreise nach Altenburg/Thüringen (Reussisches Staatstheater) hatte. Und dann habe ich mir eine Stunde vor der Aufführung gedacht: „Mensch, da fehlt ja noch eine Ouvertüre!“ Dann bin ich in die Bibliothek im Nationaltheater gegangen und habe mir „Donna Diana“ (Reznicek) ausgeliehen. Ich kannte die Ouvertüre vom Hören ganz gut und habe mir dann auf der Fahrt nach Altenburg alles angeschaut, habe mir mit Bleistift markiert, wenn die Takte gleich waren. Wenn das alles gleich war, habe ich zum Beispiel geschrieben: „Sieben Takte immer das Gleiche“. Dann habe ich es mir gemerkt – das konnte man ja alles behalten. Und dann habe ich eine Aufführung hingelegt! Ohne große Proben mit dem Orchester habe ich das sozusagen auswendig dirigiert.

W: Aber wie ist es als Dirigent genau? Verselbständigt sich da auch etwas oder ist das undenkbar, weil Du ja eigentlich immer die Kontrolle behalten musst?

B: Also ich muss halt sagen, dass ich nie ein Symphonie-Konzert dirigiert habe. Ich weiß also nicht, wie es da ist. Aber ich meine: ein Dirigent kann immer zur Not kurzfristig ein Stück übernehmen. Es gehört eigentlich zur Berufspraxis, dass man quasi ohne Proben ein Stück übernehmen kann. Das ist als Solist überhaupt nicht denkbar, denn das sind ja Monate, die man da investieren muss und man muss vor allen Dingen jeden Tag arbeiten – immer und immer wieder. Man muss immer wieder festigen, was man gelernt hat. Es muss sozusagen „reaktiviert“ werden.

W: Wir haben gerade über das Gefühl gesprochen, wenn das Spiel sich gewissermaßen verselbständigt bzw. wenn Du das Gefühl hast: „Das ist es

jetzt!“ – was Du beim Üben vorher nie erreichen konntest ...

B: [unterbricht] Wohlgermerkt: „nie erreichen konntest“ in den virtuosen Stellen. In den anderen Stellen schon.

W: ... für Dich selbst. Aber umgekehrt bzw. ein wenig „ketzerisch“ gefragt: Gab es auch einmal einen Moment, in dem Du das Gefühl hattest: „Na, das habe ich aber schon einmal besser hinbekommen bzw. das war jetzt nicht so gut?“ – und wie reagiert man dann? Wie motiviert man sich dann weiter?

B: Meine Studienarbeit ist eigentlich so angelegt, dass sie eine gewisse sagen wir „Gewähr“ dafür bietet, dass meine Aufführungen ein bestimmtes Niveau nicht unterschreiten. Dies ist übrigens auch eine Erfahrung, die man beim Berliner Philharmonischen Orchester machen kann: Die können auch einmal unter einem relativ schwächeren Dirigenten spielen, aber sie werden nie unter ein bestimmtes Niveau gehen. Das ist bei denen einfach nicht drin. Die haben da soviel Erfahrung und Selbstdisziplin, so etwas kann eigentlich nicht passieren.

W: Aber Du hegst ja eigentlich schon immer grundsätzlich den Anspruch, das Bestmögliche herauszuholen?

B: Ja, man möchte das sicherlich gerne. Man möchte möglichst das Beste aus dem Werk machen und das Werk soll eben – wie Furtwängler es so verinnerlicht hatte – immer wieder wie ein neuer Schöpfungsakt aus sich heraus wachsen. Immer eine neue Genesis, damit es nicht gleichsam „heruntergespielt“ und also zur Routine wird. Dann macht es ja auch keinen Spaß mehr. Es muss immer irgendwie noch das Faszinosum eines Besonderen dabei sein. Die Schwerpunkte können sich vielleicht nachher noch ein bisschen verschieben: mal bist Du mehr für einen langsamen Satz aufgelegt, mal für einen schnellen, dramatischen – aber das Bestre-

ben ist eigentlich immer, dem Besonderen des Werkes gerecht zu werden.

Ja, ich muss es einmal in aller Bescheidenheit sagen (– oder in allem Größenwahn – ich weiß nicht, was das richtige Wort dafür ist): Ich habe mich eigentlich immer nicht wichtig genommen – als Interpret auf der Bühne selbst. Ich habe mich selbst wichtig genommen bei der Vorbereitung, bei der Gewissenhaftigkeit der Vorbereitung, aber ich habe auf der Bühne immer nur daran gedacht, dem Werk zu dienen. Was hat einmal eine Kritik über mich in ihrer Überschrift geschrieben: „Diener und Meister zugleich“ – das hat mir sehr gut gefallen und dies fand ich genau meiner Vorstellung entsprechend.

Ich habe ein Werk also nie als Vehikel für meinen Egozentrismus benutzt, so wie andere das tun, die ja nicht Tschaikowskij oder Beethoven spielen, sondern die sich eigentlich selbst spielen – auch aus Mangel an Bildung, Stilistik etc..

W: Weil Du gerade von der eigenen Befindlichkeit sprichst. – In diesem Zusammenhang stellt sich ja auch die Frage, gewissermaßen an den „Arbeiter“ und nicht an den „Künstler“ Bernhard Böttner: Wie geht man damit um, wenn es einem beispielsweise seelisch oder gesundheitlich einmal nicht so gut geht? Du sollst also irgendeinen gleichsam „Jupiter-Moment“ darstellen, aber Du fühlst Dich nicht danach – diese Situation erfordert doch eine Unmenge an Disziplin?

B: Na ja, bei den Künstlern gilt ja nun Eines (und das habe ich auch bei guten Schauspielern festgestellt): Du hast als Künstler einen Vertrag quasi auf Leben und Tod. Solange Du nicht halb tot im Bett liegst und wirklich arbeitsunfähig bist, musst Du raus auf die Bühne. Mit Fieber o.ä. – ist alles egal. Ich habe auch schon mit 39° Fieber gespielt.

Folgendes ist mir übrigens auch einmal passiert, im Berliner Rundfunk, bei einer Uraufführung des Klavierkonzert von Borkovec: Da habe ich mich so sauehend gefühlt, dass ich einen Arzt rufen musste. Und der hat zu mir gesagt: „Ich gebe Ihnen etwas

zur Beruhigung“ – also so ein Dummkopf! Ich brauchte nichts für mich, aber ich war gar nicht denkfähig. Hinterher hat sich herausgestellt: Der hat mir ein ganz schweres Schlafmittel gegeben und ich wurde immer müder und müder! Ich konnte mich kaum noch wachhalten und es war eine Live-Übertragung über den Deutschlandsender – mit Aufzeichnung, Publikum und allem.

Na ja, also ich wollte sagen: Man muss einfach immer raus und dann ... – wie war Deine Frage präzise?

W: Wie man diese Disziplin herstellt?

B: Nur durch handwerkliche und systematische Arbeit – Du musst Dich vorwärtskrabbeln, musst Dich reinarbeiten. Ich habe ja eben ein Riesenvorbild: Den großen Hermann Abendroth, meinen Lehrer. Der war sowas von uneitel, also das war phänomenal! Der hat gearbeitet und er war nicht so ein Dirigent wie Furtwängler, welcher sozusagen „unterschiedlich“ in seinen Spannungen und seinen Emotionen war. Der Abendroth war einer, der ganz genau wusste, was er wollte. Und alles musste auch ganz genau so sein, wie er sich das vorstellte. Das hat er sich genau zurecht gelegt und das lief dann ganz eisern ab. Nun muss man hinzufügen, dass der Abendroth fast ausschließlich ein Konzertdirigent gewesen ist – und dies ist auch so eine Erfahrung: Konzertdirigenten und Operndirigenten sind ein Riesenunterschied! Wenn Du mich fragst, so muss ich sagen: Mir sind die Operndirigenten als Begleiter immer lieber gewesen, als die reinen Konzertdirigenten (– ich habe z.B. auch mit dem Eugen Jochum Schwierigkeiten gehabt).

Mit dem Abendroth habe ich auch Kabalewskij gemacht und dann haben wir beispielsweise auf der ersten Probe verabredet: „In diesem Takt fangen wir auf der zweiten Hälfte des Taktes *accelerando* an“. So, und dann kam der nächste Tag mit der Generalprobe (nicht öffentlich) und ich habe schon am Anfang des Taktes mit *accelerando* begonnen. Da hat der sofort abgeklopft und gesagt: „Lieber Herr Böttner, wir haben doch gestern verabredet: Auf

der zweiten Hälfte des Taktes!“ Ja, so akribisch war das bei ihm – das ist unglaublich und das kann Dir bei einem Operndirigenten nicht passieren. Womit ich nicht sagen will, dass er ein schlechter Begleiter war – er war ein hervorragender Begleiter, hat alles gehört, alles abgenommen und alles war wunderbar. Aber es musste alles irgendwie handwerklich festgelegt sein – er kam immer vom Handwerklichen her. Das machte auch seine Bescheidenheit aus und es machte seine Zuverlässigkeit aus.

Während z.B. der Otto Ackermann, mit dem ich in Köln Chatschaturjan eingespielt habe und der als großer Dirigent galt zu seiner Zeit – bei dem konntest Du machen, was Du wolltest und er hat sofort reagiert.

Nun bin ich allerdings ein leicht zu begleitender Solist, weil ich immer sehr gut metrisiere und das, was ich mache, sehr gut vorbereite – außer bestimmte Sache, die vorher abgesprochen sind und abrupt sein müssen. Aber diese Kunst der Übergänge, das musste bei Abendroth genau festgelegt werden.

Dagegen war ja Furtwängler der große Dirigent der Übergänge. Wie der das gemacht hat, das gibt es ganz selten. Der hat alles dermaßen aufgebaut und vorbereitet und es war jedes Mal wie selbstverständlich – und dabei war es oft anders. Aber es war jedesmal überzeugend. Das sind also große Unterschiede – aber mit den Operndirigenten habe ich eigentlich immer gerne gearbeitet.

W: Das muss man ja auch schon fast als eigene Kunst bezeichnen: Diese Disziplin, das Angestrebte im entscheidenden Moment auch herstellen bzw. umsetzen zu können – was Du ja ständig unter Beweis gestellt hast. Inwieweit hilft dabei auch dieser missionarische Gedanke, von dem wir vorhin sprachen?

B: Ich denke dann nicht mehr daran. Diesen Gedanken habe ich auch ganz abgeschaltet.

W: Verlieft dieser Vorgang insgesamt eher schnell?

B: Das verlief in der Praxis sehr schnell. Es war wahrscheinlich in der Not des Krieges so ein ideeller Anker, an dem ich mich festgehalten habe.

W: Könntest Du dieses Gefühl noch einmal näher beschreiben? Es läuft ja wahrscheinlich darauf hinaus, dass man hofft, man könnte die Menschen auch moralisch verändern?

B: Also, es wird ja immer behauptet, dass Kunst die Menschen verändern kann – sehr kategorisch von fast allen Leuten. Ich bin nicht ganz dieser Meinung. Ich bin schon überzeugt, dass ein Mensch, der regelmäßig künstlerischen Erlebnissen in der Musik, im Theater oder wo auch immer ausgesetzt ist, irgendwie ein kulturelles Niveau erreicht und eine Haltung, die eben doch – hochtrabend gesagt – „veredelnd“ auf den Menschen einwirkt. Wenn ich davon nicht überzeugt wäre, würde ich den Sinn der Kunst nicht begreifen. Denn Kunst nur als Genussmittel oder als Luxus zu begreifen – das würde ich entschieden ablehnen. Ich habe immer sehr viel von der gesellschaftlichen Relevanz meiner Arbeit gehalten. Wenn die gesellschaftliche Relevanz nicht gegeben ist – so wie heutzutage –, dann habe ich auch überhaupt kein Interesse mehr, mir Konzerte anzuhören (– einmal abgesehen von der Qualität, die heute so anders ist). Es ist für die Menschen heute so wie Kino oder irgend so etwas – uninteressant!

W: In diesem Moment allerdings – den Du beschrieben hast –, wenn der sog. „missionarische Gedanke“ in den Hintergrund tritt bzw. ganz wegfällt: Was ist dann die Motivation auf die Bühne hinauszugehen und den Menschen etwas darzubieten?

B: Ja, also Eitelkeit ist es nicht – denn für mich unbegabten Menschen wäre es den Preis der Eitelkeit nicht wert. Ich habe mich hinterher immer sehr gefreut und war sicherlich auch stolz und auch ein bisschen eitel. Aber wenn du da auf die Bühne raus



Bernhard Böttner im Herbst 2005 während eines Interviews des Institut Denkunternnehmung

musst ... ! Schau, wenn du mit dem Taxi zum Konzertsaal fährst und dir zittern die Knie und du siehst die Leute da lustig auf der Straße einherziehen, dann denkst du immer: „Mein Gott, warum bin ich mit diesem Beruf ... ‚gestraft‘ (– hätte ich beinahe gesagt)?“ Also vor dem Konzert hat die Eitelkeit nie eine Rolle gespielt. Dann habe ich mich immer damit getröstet, dass man sagt: „Der Künstler muss demütig sein“ – und dann war ich so klein mit Hut, da gab es keine Eitelkeit und sonst auch nix. Da hast du dir nur gesagt: „Wie kommst du gut über die Runden?!“ [lacht]. – Obwohl, wenn man dann am Bühnen-Portal steht, habe ich auch gelernt: Man muss sich selbst aufbauen. Das muss man! Du musst dir sagen: „Das habe ich tausendmal geübt. Das kann gar nicht schief gehen – und wenn es schief geht, dann ist es nicht deine Verantwortung. Du hast geübt, hast dir nichts vorzuwerfen und es ist x-mal gut gegangen. Und es ist an anderen Orten gut gegangen, geradezu hervorragend gegangen. Also: Du bist der Größte!“ – wie Cassius Clay: „Ich bin der Größte!“ – In dem Moment muss man sich das sagen. Ansonsten verkraftest du das nicht.

Da sitzen die Leute – und da sitzen ja nicht nur Gönner ...

W: ... auch Neider ...

B: ... Neider usw..

W: Aber die muss man sich ja erst einmal hart erarbeiten:

B: Die muss man sich auch erst einmal hart erarbeiten! Ja.

W: Doch mir geht es noch um etwas anderes: Ich möchte gar nicht so sehr auf dem missionarischen Gedanken herumreiten, sondern ich finde vielmehr, dass der Begriff der „gesellschaftlichen Relevanz“ sich ja durch Deine Biographie wie der berühmte „rote Faden“ zieht.

B: Das ist genau der Punkt: Warum spiele ich die Hartmann-Sonate und solche Sachen? Das ist

gesellschaftliche, politische Relevanz. Deshalb kann ich auch nicht finden, dass Kunst und Musik unpolitisch ist. Jede Kunst sollte politisch sein, d.h. im humanitären Sinne wirken – was die Politik ja eigentlich auch soll: Die Politik ist ja nicht dazu da, um Massenmorde und Kriege und Atombombenmassaker zu veranstalten, sondern die Politik soll im humanitären, völkerverständigenden Sinne arbeiten.

W: Könnte man es vielleicht so sehen: Wenn man in Deiner Biographie von einer kurzen Phase des Glaubens daran, die Menschen verbessern zu können, einmal absieht – ist dann bei Dir trotzdem der Glaube vorhanden, dass die Musik insofern eine gesellschaftliche Relevanz bedeutet, als sie den Menschen, auch wenn sie ihn nicht verbessert, so doch zumindest zu einem anderen Bewusstsein – auch von sich selbst – hinzuführen in der Lage ist?

B: Na, aber das ist doch selbstverständlich, lieber Raphael, dass ein Mensch, der Musik hört und musikalisch ist und wirklich tief empfindet, dass dessen Seelenleben anders strukturiert ist, als bei jemandem, der nur ins Konzert geht, um sich unterhalten zu lassen.

Das Entscheidende ist das Bestreben, den humanitären Idealen nahe zu kommen. Das ist eigentlich etwas, was sowohl den Künstlern wie auch den Politikern am Herzen liegen müsste. Entscheidend ist für mich eben der humanitäre Ansatz. Diesen Glauben habe ich bis heute nicht verloren und zwar nicht nur deshalb, weil ich selbst Künstler bin und mir das „größenwahnsinnigerweise“ gerne auch irgendwo zurechnen würde.

Nein, denn wenn es so etwas wie eine Seele gibt und wenn die Menschen schon so viel von der Seele sprechen, dann muss man diese auch hier anerkennen – und das tue ich. Dass es Dinge gibt, die im Inneren bewegt werden, ohne dass sie rational erfassbar sind und dabei das Gute und das Böse steuern, dies kann man eigentlich nicht bestreiten. Insofern glaube ich, dass die Kunst eben doch viel Positives bewirken kann. Nehmen wir z.B. auch das

Zusammenwirken von Musikern an einer gemeinsamen Sache: Die Notwendigkeit, sich einzuordnen, nicht zu dominieren, soziale Rücksichten zu nehmen – das ist für mich essentiell. Da bin ich eben ein Linker. Aber zu diesem bin ich erst geworden, denn ich komme ja eigentlich aus einem ganz anderen Haus: Mein Vater war deutschnational, er war Chorstudent und Logenbruder – und wer weiß, was sonst noch alles. Ich bin auch sehr religiös erzogen worden und erst die Lebenserfahrungen und die Einsicht haben mich kritisch werden lassen gegenüber der Religion. Aber dass die Kunst einen im Inneren bewegen und verändern kann, das glaube ich schon – und zwar nicht nur für die Musik, sondern auch für die Malerei und die bildende Kunst.

W: Könnte man unter dem von Dir genannten Aspekt der „Seele“ vielleicht auch sagen: Die Kunst geht nach innen, weil sie ja auch von innen her kommt? – Sie entsteht ja aus dem Inneren heraus und fließt dann in ihrer Wirkmächtigkeit wieder zurück.

Und konkret weiter gefragt: Hat die Auswahl der musikalischen Kunstwerke, mit denen Du Dich beschäftigt hast und die Du dann auch weitergetragen hast als Künstler – hat diese Wahl auch etwas mit Deinem Inneren bzw. Deinen inneren Beweggründen zu tun gehabt?

B: Also in gewisser Weise kann ich das für bestimmte Werke schon bejahen. Wenn ich z.B. an das Klavierkonzert von Chatschaturjan denke: Ich habe wohl immer das große Bedürfnis gehabt, irgendeine Art ... (das ist halt so ein Schlagwort, aber es gibt eben nichts Besseres) „Wiedergutmachung“ zu leisten.

Jedenfalls hat mir dies alles schon am Herzen gelegen, z.B. auch im Zusammenhang mit der Hartmann-Sonate, denn dieses Werk bedeutet ja auch ein offenkundig politisches Anliegen. – Überhaupt hat mich die ganze Judenverfolgung besonders be- und getroffen, weil mein Lehrer Günter Raphael ja Halbjude war und bis heute nicht – also weder künstlerisch noch was seinen Leumund anbelangt –

rehabilitiert worden ist. Raphael war ein überaus integrierter Musiker und Charakter – und als Komponist ein Genie und Köhner allerersten Ranges!

Dies alles hat mich schon sehr bewegt. Hierzu möchte ich auch sagen, dass ich es mir zum Prinzip gemacht habe, in keinem Staat zu konzertieren, in dem im letzten Krieg deutsche Militärstiefel herumgetrampelt sind – es sei denn, ich werde von diesem Land ausdrücklich eingeladen. Das war damals eigentlich ein völlig utopischer Anspruch. Denn wie sollte zu der Zeit ein kleiner Künstler aus Deutschland irgendwo in anderen Ländern bekannt und noch dazu von denen durch eine Einladung geehrt werden? Aber dies war mein Prinzip und ich habe es auch durchgehalten, eigentlich bis heute.

W: Die Hartmann-Sonate steht ja, wie schon gesagt, gleichermaßen in dieser besonderen Tradition.

B: Ja, die Sonate steht damit in engem Zusammenhang – zum einem natürlich mit dem Judentum, aber vor allem auch mit dem Antifaschismus.

W: Könntest Du vielleicht noch einmal im Zusammenhang erzählen, wie Du ganz persönlich an diese drei wesentlichen Werke gelangt bist, die Deine Konzerttätigkeit als Pianist so maßgeblich geprägt haben?

Gemeint sind: 1. das Klavierkonzert von Chatschaturjan, 2. das Zweite Klavierkonzert von Tschaikowsky und last not least 3. Die Zweite Klaviersonate von Hartmann.

B: Also erstens zum Chatschaturjan-Konzert: Ich saß in Meiningen am Radio und hörte zufällig die Deutsche Erstaufführung – mit Lev Aborin: Hervorragend! Der Dirigent war, glaube ich, Konwitschny – das müsste man aber nochmal recherchieren. Ich habe das also gehört und es war für mich natürlich phänomenal – nachdem wir sonst nur brave Deutsche Musik gehört haben. (Günter Raphael konnte ich auch nicht hören, denn der wurde ja nie aufgeführt. Ich kannte gerade einmal sehr

schlecht Hindemith – den hatte ich insgeheim studiert, denn er war ja verboten.) Und nun diese völlig neuen Klänge, vor allem auch diese armenischen Folkloreklänge und diese geniale Verarbeitung von Folklore und Klassischer Musik!

– Schönberg hat darüber ja einen Riesenaufsatz geschrieben und alles ist richtig, was er darin schreibt – aber trotzdem ist das Phänomen, welches Schönberg als „Symphonien aus Volksliedern“ beschreibt, gerade dem Chatschaturjan gegeben. Es gab in Russland ja damals die sogenannten „Stanov-Beschlüsse“ gleichsam als das „Rezept für Neue Symphonik“: Diese sollte volkstümlich sein bzw. auf Volksmelodien basieren. Auch bei Tschaikowsky gibt es im Zweiten Klavierkonzert viele russische Elemente, aber man kann nicht behaupten, dass sie unbedingt auf Volksliedern basieren.

Wie dem auch sei: Dieser völlig neue Klang bei Chatschaturjan hat mich richtig gerissen! Und ich habe zu mir gesagt: „Das mache ich jetzt in einem Symphoniekonzert!“ Zunächst gab es jedoch keine Möglichkeit an die Partitur zu kommen. Allerdings hatte ich mir schon gute Verbindungen zur Internationalen Musikbibliothek innerhalb der Staatsbibliothek in Berlin (Charlottenstraße) aufgebaut. Die haben die ganze Musik – auch Franzosen, Engländer, Amerikaner und was es sonst so alles gab – ausgegeben. (Bei uns in Deutschland war ja ein Riesennachholbedarf an all den verbotenen und nichtgespielten ausländischen Werken.) Da war eine Frau Peterka – den Namen sollte man sich auch merken – und die hatte mir die Noten besorgt. Dann habe ich mich hingesetzt und habe das gespielt – und siehe da: ich hatte das Stück in vierzehn Tagen drauf! Anschließend habe ich es dreist und gottesfürchtig überall angeboten, sogar dem Keilberth mit der Dresdner Staatskapelle - und der hat es sofort genommen! Da damals russische Musik immer gefragt war, war es dann auch so eine Art „Selbstläufer“.

Es ist mir überdies bis heute nicht verständlich und es zeugt eigentlich von der Irrationalität unserer ganzen Programmgestaltung und musikgeschichtli-

chen Betrachtungsweise, wie ein solch grandioses Stück derart in Vergessenheit geraten konnte. Es ist eines der besten Klavierkonzerte überhaupt!

Denn wenn ich schon einmal einen Vergleich ziehen müsste, würde ich – also jetzt einmal mit harter Kritik gesprochen – sogar sagen: Vom Niveau her, in der Eingängigkeit und trotz seiner schroffen, modernen und expressionistischen Elemente in den Kadenz (was sonst in dieser Zeit nicht üblich war – auch vorher etwa bei Rachmaninov nicht), ist es auf einer Ebene mit dem Klavierkonzert von Edvard Grieg. Und wenn ich bedenke, wie das Grieg-Konzert noch immer und immer wieder gespielt wird, während das Chatschaturjan-Konzert fast vergessen ist, dann kann ich das nicht verstehen. Jetzt war Chatschaturjans 100. Geburtstag und keiner hat auch nur Kenntnis davon genommen! Bei uns in der Presse nicht, im Fernsehen nicht – na gut, der Kölner Sender hat mein Chatschaturjan-Konzert gespielt und noch irgendeiner, ich glaube München – aber wie dem auch sei: Das Ganze ist mir einfach unverstündlich!

W: Zurück zur Ausgangsfrage: Wie bist Du dann zu dem zweiten großen und für Deine Laufbahn maßgeblichen Konzertstück, also Tschaikowskys Zweitem Klavierkonzert, gekommen?

B: (überlegt) Das Tschaikowsky-Konzert hat meine Lili im Radio gehört, als es der Tscherkassky in Berlin zum ersten Mal gespielt hat – ich glaube mit dem Rias-Sinfonieorchester. Daraufhin hat sie mir gesagt, ich sollte mich um das Stück kümmern und ich habe dann vom Verlag die Partitur der Urfassung bekommen. Danach habe ich mich auch mit den musikhistorischen Fakten befasst und festgestellt, dass fast alle Tschaikowsky-Biographen von je her das Zweite Klavierkonzert weit über das Erste gestellt haben: Das Erste sei zu sehr knallige Mache u.ä. – das Zweite Konzert hingegen ist vitalistisch, modern, russisch fundiert, mit vielen echten russischen Elementen, die man gar nicht im Einzelnen explizieren kann – und ist ein Riesenreißer. Das war aber in der Fassung von Siloti, die äußerst schwer und sehr lang war – die Kadenz im ersten Satz



Raphael Woebis im Gespräch mit Bernhard Böttner. Sommerhausen 2005



Ochsenfurter Torturm in Sommerhausen 2005. Wirkungsstätte und Wohnung Bernhard Böttners.

dauert ja alleine fast 20 Minuten und es muss dabei ungeheuer gestaltet werden.

Ich glaube, wir haben schon darüber gesprochen, dass es eben auch meine Spezialität war, so etwas zu erarbeiten. Nicht etwa, dass ich Forte zu Piano gemacht hätte, aber zwischen Forte und Forte und nochmals Forte besteht ein gewaltiger Unterschied: Das eine kann nah am Mezzopiano liegen, das andere kann nah am Fortissimo liegen und innerhalb dieser Stufen kann und muss man Spannungen auf- und abbauen. Dies tun die meisten eben nicht – da steht dann wohl „Forte“ oder gar „Fortissimo“, aber dann wird einfach sinnlos draufgehauen: Alles im Fortissimo!!

Außerdem gibt es im Zweiten Klavierkonzert eben noch das vermeintliche „Problem“, dass der zweite Satz eigentlich ein echtes Tripelkonzert ist. Aber die Virtuosen der alten Schule wollten ihren Ruhm nicht teilen mit den Konzertmeistern – Solovioline und Solocello – und haben fast 300 Takte aus dem langsamen Satz herausgestrichen, so dass nur noch ein Torso übrigblieb. Deswegen hat sich das Stück zunächst halt nicht durchgesetzt. Doch durch den Wandel des Zeitgeschmacks hat sich dies geändert, das muss man einmal positiv anerkennen: Diese knallige Mache vom B-Dur Konzert war nicht mehr so gefragt – obwohl es heute immer noch eine raketenhafte Wirkung erzielt. Aber das Zweite Konzert ist eigentlich künstlerischer – so wie alle Biographen das auch eingeschätzt haben – und insofern bin ich sehr stolz, dass ich einen Beitrag zu seiner notwendigen Rehabilitation geleistet habe.

(Das Gleiche gilt auch für Skrijabin – wir haben schon darüber gesprochen –, denn als ich an das Konservatorium kam, wurde weder dort in Nürnberg, noch sonst irgendwo Skrijabin oder Rachmaninov gespielt. Das gab es überhaupt nicht. Und dann kam gleichzeitig – oder danach – in Leipzig die Skrijabin-Gesamtausgabe von Günther Phillip heraus.)

W: Nun ist ja bekannt, dass Du immer auch sehr intensiv wissenschaftlich gearbeitet hast, insbeson-

dere während Deiner pädagogischen Tätigkeit. War diese wissenschaftliche Sicht- bzw. Herangehensweise auch schon als Konzertpianist für Dich von Bedeutung – etwa hinsichtlich der Kadenzten?

B: Ja, ich habe intensiv über die Werke nachgeforscht und immer versucht etwas zu finden – natürlich auch Äußerungen anderer Künstler. Z.B. die Beethovenkonzerte: Was sagt Edwin Fischer über die Kadenzten – oder was sagt er zu den Mozart-Kadenzten? Das ist für mich immer selbstverständlich gewesen.

Und die Meinungen sind da auch oft sehr verschieden. Also ich habe beispielsweise bis heute Probleme mit dem sogenannten Pralltriller (Daddel) bei Bach. Er hat ja für seinen Sohn Carl Philip Emanuel dieses Zeichen (singt: didadidam) geschrieben und hat dabei eigentlich einen kleinen Triller mit Obernote beginnend gemacht. Deswegen habe ich ja mit dem Igor Schukov diesen Krach gehabt – davon habe ich ja schon erzählt: Da war er wütend, dass ich nur Pralltriller gemacht habe. Ich habe mich auch schuldig gefühlt und bin fast verrückt geworden. Dann kam jedoch das hervorragende Buch von Helmut Klotz heraus (Die Ornamentik der Klavier- und Orgelwerke bei Bach), in welchem er genau 27 Trillerarten festgestellt hat (= wahrscheinlich wusste Bach selber nicht, dass er 27 Zeichen in Gebrauch hatte). Jedenfalls sagt Klotz zu obiger Frage eben auch: „Mit der Obernote beginnend – französisch“, denn Bach war französisch orientiert. Daraufhin hat ihm allerdings der Paul Badura Skoda sehr fundiert widersprochen – der hat ja so ein dickes Buch über Bach geschrieben und auch eine Menge Seiten über diesen Pralltriller: Demnach ist überhaupt nicht zu beweisen, dass der Triller immer mit der Obernote begonnen worden ist und er wurde auch in verschiedenen Ländern jeweils anders ausgeführt. Zudem wurde er auch von Bach selbst verschieden bezeichnet: Bach schreibt mal „tr“ darüber – für Triller – oder er macht nur diese kleine Schlange bzw. diese Zacken.

W: Bach hat ja eigentlich immer ganz genau aufgeschrieben, was er vom Ausführenden umgesetzt haben wollte, während etwa Händel diesbezüglich sehr viel – sagen wir einmal – „flexibler“ gewesen ist.

B: Richtig, es muss also bei Bach schon diese Ausführung gegeben haben: nur mit der Wechselnote nach oben – im Gegensatz zum Mordent: mit der Wechselnote nach unten.

Und insofern fühle ich mich heute frei von Schuld, wenn ich an den guten Igor denke. Bach wollte und hatte immer ganz bestimmte Triller. Manchmal hat er sie sogar ausgeschrieben und teilweise hat er sie sogar verschieden ausgeschrieben – in demselben Stück! Es ist mit dieser Wechselnote also eine ganz teuflische Sache. Sie ärgert mich schon mein ganzes Leben lang. Beispielsweise wollte ich heute früh erneut damit anfangen, das Ganze noch einmal zu lesen – zum vierten Mal. Und dann ging es wieder so durcheinander, dass ich mir gesagt habe: „Lass’ es ...!“

Ich habe übrigens sogar einmal den Klotz persönlich gefragt: „Soll ich jetzt die ganzen Triller umstellen?“ (– ich sagte ihm damals: „In 14 Tagen gebe ich ein Konzert, einen Bach-Abend.“) Daraufhin sagte er: „Um Gottes Willen! Machen Sie das ja nicht! Das ist alles eingepreßt und wenn Sie das jetzt umbauen, dann passieren Ihnen furchtbare Sachen.“ – Ich habe es dann trotzdem umgeändert und auch bei der Aufnahme alles nach Klotz gemacht. Aber heute hege ich schon wieder meine Zweifel (nachdem ich den Badura Skoda gelesen habe), ob das alles richtig ist. Denn auch in Stellen, in denen es eigentlich schon überhaupt nicht mehr ausführbar ist – mit drei Noten statt mit zwei Noten zu arbeiten (singt: dadidam) – habe ich es hineingezwungen und das Tempo dann angepasst oder es für einen Moment unmerklich verzögert.

Man kann sich also mit diesen Nachforschungen auch verrückt machen. Zudem ist auch nicht alles bewiesen, was man da und dort liest – und jeder kann auch irren.

W: (schmunzelt) Und Shukov hat sich nie bei Dir entschuldigt?

B: Ach, der ist doch heute noch überzeugt! (lacht). Aber im Grunde ist es eigentlich auch wurscht, wie man die Triller ausführt. Man muss es halt überzeugend machen, d.h. gut einpassen und es muss insgesamt hineinpassen. Wenn es nicht hineinpasst, dann ist etwas an dem Triller nicht richtig – dann hat er eben zu viele Noten und man muss weniger machen oder man muss das Tempo insgesamt verändern, was allerdings der schlechtere Rat ist.

W: Kommen wir schließlich zur Hartmann-Sonate: Wie sah Deine erste Begegnung mit diesem Werk aus?

B: Zur Hartmann-Sonate bin ich gekommen, weil ich immer die Konzerte der ‚musica viva‘ in München besucht habe. Der Hartmann wollte mit mir übrigens auch das Strawinsky-Capriccio machen. Er hat mir sogar seine eigenen Noten gegeben, die habe ich noch hier stehen. Dann hat er mir jedoch einmal bei einem Konzert die Sonate überreicht und gesagt: „Also hier im Westen kann ich die nicht aufführen.“ Er hat mir aber nichts davon gesagt, dass die Internationale darin vorkommt, dass das Arbeiterlied Brüder zur Sonne, zur Freiheit und dass das sowjetische Partisanenlied darin vorkommt. Das hat er mir alles nicht gesagt. Er hat mir auch nicht gesagt, wie das ganze entstanden ist und dass es mit KZ, Todeszug, Dachau, Alpenfestung usw. zusammenhängt – dies habe ich alles erst später von seiner Frau erfahren. Hartmann hat mir gar nichts dazu gesagt und ich finde das eigentlich sehr merkwürdig, nachdem es programmatisch so verwurzelt ist. Aber er wollte das nicht, er wollte absolute Musik machen, nicht wahr? Und mir sagte er dann noch: „Sie spielen doch viel drüben in der DDR und vielleicht können Sie es dort spielen.“

Dort konnte ich es natürlich nicht spielen, weil Hartmann als sogenannter „Atonaler“ galt – und weil es auch hier kein Sender haben wollte, deshalb ist das Stück zunächst eben liegen geblieben. Nie-

mand wollte hier mit der Nazi-Vergangenheit und mit KZs belastet werden, alle wollten sie dies verdrängen – Verdrängen war ja die große Devise. Außerdem waren dermaßen viele Nazis in der Regierung – der Adenauer-Regierung und den damaligen Behörden wie Bundeskriminalamt, Außenministerium usw.. Die wollten mit solchen Dingen nichts mehr zu tun haben und die Rechten, also die Altnazis, waren ja ein wesentlicher Bestandteil des CDU-Erfolges. Sie haben deshalb die Macht bekommen, weil sie diese Leute schützend aufgenommen haben, wobei „schützend“ heißt: Es wurde nichts gegen die „Altlasten“ unternommen – dies war ja auch mit ein Grund, weshalb ich hier so kritisch gegen den Staat eingestellt war.

W: Wie kam denn Dein persönlicher Kontakt zu Hartmann zustande?

B: Mein Freund Walter Veit – der mir auch das Concertino geschrieben und gewidmet hat, welches wir mit den Münchner Philharmonikern uraufgeführt haben – war Lektor für Neue Musik beim Bayerischen Rundfunk und dadurch mit Hartmann in Verbindung. So kam ich auch an Hartmann heran.

W: Hat Hartmann Dich eigentlich auch einmal privat eingeladen?

B: Ja, ich war einmal privat bei ihm zu Besuch. Aber sonst war unser Kontakt mehr zufällig und sporadisch, eben bei den Konzerten.

W: Das bedeutet, Du bist mehr auf ihn zugegangen?

B: Eigentlich ja.

W: Es ergibt sich jedoch geradezu zwingend die Überlegung: Wenn Hartmann Dir ausgerechnet ein politisch derart heikles Werk, wie seine zweite Klaviersonate persönlich an die Hand gegeben hat, dann muss er Dich ja offenbar gut gekannt haben bzw. gewusst haben, dass Du etwas Sinnvolles damit anfangen kannst.

B: Nun ja, ich hatte halt ein wirklich sehr gutes Renommee beim Bayerischen Rundfunk. Denn der Dr. Pringsheim – aus der großen Pringsheim-Familie, also auch volljüdisch –, der damals der Erste Abteilungsleiter für Musik beim Bayerischen Rundfunk war, hatte mich sehr in sein Herz geschlossen. Ich habe bei ihm regelmäßig eine Solo-Sendung im BR live gemacht und habe von Anfang an immer bei ihm gespielt, schon seit ’47 mit dem Rundfunksymphonieorchester. Der Pringsheim war wirklich ein großartiger Mann.

Was dann danach kam in München – Dr. Götte, Eugen Jochum usw. – war rücksichtslos: Die haben das ganze alte Symphonieorchester mit erstklassigen Leuten aufgelöst, weil der Jochum nur lauter namhafte Stars in seinem Orchester haben wollte. Ich glaube, die haben sogar zwei Jahre lang die Leute weiter bezahlt, obwohl jene ja dann überhaupt keinen Dienst mehr gemacht haben.

W: Ich wollte eigentlich auch darauf hinaus, dass Hartmann nicht gerade dafür bekannt war, dass er sozusagen irgendeinem „Unbekannten“ etwas von sich anvertraute – schon gar kein Werk –, d.h. er muss Dich auch als Künstler, also als Pianist, gekannt haben.

B: Er muss wohl von mir gehört haben und dass er mir auch die Partitur, also das Originalmanuskript der Sonate mitgegeben hat – damals gab es ja noch keine Fotokopien oder so etwas – ...

W: ... das ist schon ein ganz besonderer Vertrauensbeweis.

B: Ja, wir waren uns sympathisch und er war immer sehr nett zu mir und hat sich immer sehr freundlich erkundigt.

Aber dann hat natürlich auch eine andere Begebenheit noch eine Rolle gespielt, bei der Hartmann auch dabei war: Die Lili hatte doch in Griechenland bei Mitropoulos Klavierunterricht gehabt, als dieser noch Direktor des Konservatoriums in Athen war. Als Mitropoulos dann zum ersten Mal nach

Deutschland kam, war das eine Weltsensation! Zum einen, dass er überhaupt kam und zum anderen hatte der Mann ein phänomenales Gedächtnis: die Orchestervariationen von Schönberg hat er auswendig gemacht – und auswendig geprobt! Beispielsweise hat er abgebrochen gesagt: „Sie haben da unten G und nicht As!“ – durch den Tonwust hindurch! Die Orchestermusiker standen mit offenem Mund da!

Jedenfalls hatte ich ihm geschrieben, dass ich ihm gerne vorspielen würde und habe dies dann auch getan. Nach dem Vorspiel sind wir aus der Residenz herausgekommen (– die Proben waren im Herkulesaal – ich weiß ich gar nicht, wann der fertig wurde) und da standen der Eugen Jochum, als Chefdirigent, der Karl Amadeus Hartmann und die ganze Münchener High Society. Wir kamen also die Treppe herunter und Mitropoulos hat mich vorgestellt – auch dem Hartmann (vielleicht kannten wir uns auch schon, ich weiß es nicht mehr) – und er sagte zu mir: „Herr Böttner, wie kommen Sie denn jetzt nach Hause?“ Es war ja eine Zeit, da gab es noch kaum Taxis oder so etwas. „Na ja“ habe ich geantwortet „ich muss zu Fuß gehen oder mit der Straßenbahn fahren. Mal sehen, was es gibt.“ „Nein, nein“ meint er daraufhin „das kommt nicht in Frage!“ Er hatte damals eine riesige Limousine gekriegt, so eine Mercedes-Stretchlimousine – das war eine Sensation. Und schließlich sagt er zu mir: „Ich fahre Sie, wir ...“ (gemeint war sein Chauffeur) „... bringen Sie erst nach Hause.“ – dem Jochum ist die Flappe heruntergefallen! Ja, und ab da war ich irgendwie „gemacht“ bei der High Society ...

W: ... gewissermaßen „nobilisiert“. (alle lachen)

B: Ja, bei den Oberen Zehntausend. (lacht) Das hat wie eine Bombe eingeschlagen!

W: Lass' uns bitte noch einmal auf die Sonate im Gesamtzusammenhang mit Deiner Konzerttätigkeit zurückkommen: Zusammenfassend ließe sich also zunächst sagen, dass beim Chatschaturjan-Konzert

Deine erste Begegnung gleichsam das Hörerlebnis war?

B: Ja, genau.

W: Ebenso verhält es sich mit dem Tschairowsky-Konzert.

B: Ja, richtig.

W: – Und bei der Sonate waren es dann die Noten, die Du von Hartmann selbst in die Hand bekamst. Du hattest das Werk ja noch nicht gehört.

B: Das stimmt, ich hatte es nicht gehört und ich konnte das Manuskript auch nicht gut lesen. Ich habe es versucht und wieder versucht und es war so schwierig zu studieren. Aber ich konnte das Manuskript ja nicht vollschmieren und Fotokopie gab es damals noch nicht.

Aber vor allem wollte es keiner haben – keiner wollte es haben! Wozu soll ich ein solches Werk studieren, welches keiner haben will?! In der DDR wollten sie es nicht, da war damals Zone, da war es „atonal“. Hier war es eben politisch und man wollte nichts mehr damit zu tun haben – mit KZs. Und die Veranstalter haben es auch nicht genommen – es hat ja 36 Jahre hier gelegen! Ich hatte mir damals geschworen: Ich studiere es wirklich nur dann, wenn es konkret von mir abgerufen wird – dies war dann erst durch Russland der Fall.

W: In welchem Jahr hast Du denn die Sonate von Hartmann zugeeignet bekommen?

B: Nun, nach unseren Berechnungen muss das '47 oder '48 gewesen sein.

W: Aber dann ruhte es, aus den von Dir genannten Gründen, erst einmal eine sehr lange Zeit und ...

B: (unterbricht) Das kommt doch auch in Deiner Doktorarbeit vor, lieber Raphael, wann das gewesen ist.

W: Das kann schon sein. Ich wollte es allerdings gerne noch einmal von Dir ...

B: (zum Aufnahmeleiter gewandt) Wenn der Raphael etwas wissen will, schaut er auch in seinen eigenen Büchern nach ... – so geht es mir auch immer. (lacht)

W: Ich möchte eigentlich darauf hinaus, dass die Sonate so lange ruhte, bis Du sie dann erstmals in Leningrad respektive St. Petersburg gespielt hast.

B: Richtig, ich habe sie erstmals in Leningrad gespielt – das Festival dort fand ja alle 3 oder 4 Jahre statt. Allerdings hatte ich im Jahr 1984, wenn ich mich recht erinnere, bereits eine Einladung vom russischen Allunionsverband der Sowjetkomponisten, die Sonate auf dem Moskauer Weltmusikfest zu spielen. Daraufhin habe ich glücksstrahlend die Frau Hartmann angerufen – das hatte ich Dir schon erzählt – und habe ihr gesagt: „Also, wir können das Werk jetzt spielen und ich werde es jetzt studieren.“ Und da sagt sie mir: „Lieber Herr Böttner, tun Sie mir das nicht an! Dann wird mein Mann hier endgültig in die kommunistische Ecke gestellt!“

Jedenfalls war ich über das Telefonat mit Frau Hartmann sehr unglücklich und habe absagen müssen. Dann war jedoch 1987 glaube ich das Gesamtwerk von Hartmann bei Schott erschienen und danach kam für 1988 die Anfrage für Leningrad. Da habe ich die Frau Hartmann dann gar nicht mehr gefragt, denn es war ja sowieso schon veröffentlicht und wurde hier von Kontarsky in der Black Box vom Gasteig gespielt – aber nur vor ca. 20 Zuhörern.

W: Nach allem, was Du erzählt hast: Wäre es da nicht denkbar und vielleicht sogar geradezu logisch gewesen, dass Hartmann Dich einmal für ein ‚musica viva‘ Konzert engagiert hätte?

B: Er hat mich allerdings nie gefragt. Komischerweise hat er das wahrscheinlich selber verdrängt – oder vergessen. Ich weiß es nicht. Er hat

mich jedenfalls nie gefragt und ich weiß wirklich nicht, wieso.

W: Nun, es ist ja bekannt, dass Hartmann im Rahmen der ‚musica viva‘ nicht allzu gerne seine eigenen Werke aufgeführt hat. Da war er wohl einfach zu bescheiden.

Aber wie hast Du Dir die Sonate dann trotzdem angeeignet? Du sagtest vorhin, dass sie sehr schwer zu studieren gewesen sei – sie galt ja auch lange Zeit als gewissermaßen „unspielbar“.

B: Das ist richtig. – Nachdem ich dem Chrennikow die Sonate mit dem sowjetischen Partisanenlied gezeigt hatte, haben mir die Russen zunächst ein Telegramm mit der Anfrage geschickt, ob ich sie spielen würde und mich sozusagen offiziell eingeladen. – Ich war total schockiert, wollte es einerseits natürlich unbedingt machen, wusste andererseits jedoch überhaupt nicht, wie ich das bewältigen sollte. Nun gab es das Werk gottseidank inzwischen gedruckt, d.h. man konnte es also lesen. Daraufhin habe ich zurückgeschrieben: „Brauche 8 Tage Zeit, um andere Termine zu annullieren.“ (schmunzelt) – verstehst Du?

W: Ich verstehe. (lacht)

B: Damals war ich ja noch am Konservatorium und habe mich dann nach meinem Dienst – abends um 7 Uhr – ins Studio gesetzt und bis nachts um 1 Uhr die Sonate gemacht. Ich hatte mir gesagt: „Wenn ich die letzten 4 Seiten in 8 Tagen draufkriege, dann kann ich rechnerisch – oder wie man heute sagt: rechnerisch (lacht) – die ganze Sonate bis zum 22. März bewältigen (lacht) – Wahnsinn!“

Und das habe ich dann tatsächlich auch geschafft! In 8 Tagen diese 4 Seiten, weil das die schwersten sind! – Und dann habe ich zugesagt. (lacht)

W: Du hast Dir das Stück also erstmals in Deiner sogenannten „Pädagogenzeit“ so richtig angeeignet?

B: Mit harter Arbeit und die Nächte durch. Von vorne angefangen – Du, das war Wahnsinn! (atmet tief durch)

W: Sehr schön, somit hätten wir nun also die wichtigsten 3 Werke Deiner Konzertlaufbahn behandelt und sind jetzt eigentlich auch fast schon am Ende unseres heutigen Gesprächs angelangt.

Eine Frage sei mir jedoch noch gestattet: Sie mag vielleicht ein wenig pathetisch klingen, aber haben Dich eigentlich die Werke, welche Du selbst gespielt hast – insbesondere die drei soeben besprochenen wesentlichen Stücke – auch in irgendeiner Weise innerlich verändert?

B: Das kann man selber nur schwer beurteilen. Also ich glaube nicht, dass die Werke mich im Wesen verändert haben. Sicherlich haben sie meinen Horizont entscheidend erweitert – jedes in seiner Art. Aber meine Arbeitsprinzipien und meine Geschmacksprinzipien lagen eigentlich fest – das war durch Günter Raphael geprägt und auch handwerklich bedingt.

W: Übrigens (deutet auf ein Foto): Dies ist ja ein ganz tolles Bild von Dir!

B: Das war mein erstes Titelbild und es war damals das erste offizielle Bild, auf dem ein Pianist im Flügeldeckel gespiegelt zu sehen war.

W: Ein wirklich beeindruckendes Foto. Vor allem, wenn man bedenkt, dass heutzutage dieses Motiv ja ständig kopiert wird.

B: Ja, das ist heute völlig die Norm.

W: Lieber Bernhard, wir danken Dir sehr herzlich, für das heutige Gespräch.



Bernhard Böttner. Künstlerfoto o.J.

Über die Herausgeber

Tim Becker, Dr. phil., Musik-, Sozial- und Kulturwissenschaftler, Mitbegründer *Institut Denkunternnehmung*. Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: Musik- und Musikdenken des 20. und 21. Jahrhunderts, ländliche Entwicklung, Sorgende Gemeinschaften, Collective Impact, Inwertsetzung von Musik & Kultur.

Raphael Woebis, Dr. phil., Mitbegründer *Institut Denkunternnehmung*, studierte Klavier bei Bernhard Böttner und Historische Musikwissenschaft, Ethnomusikologie sowie Politische Wissenschaft an den Universitäten Bayreuth und Bamberg – Promotion über „Die Politische Theorie in der Neuen Musik“. Leiter der Offenen Ganztagschule an der Staatlichen Gesamtschule Hollfeld; Dozent und Prüfer am Lehrstuhl für Musikpädagogik und Musikdidaktik der Otto-Friedrich-Universität Bamberg; Publikationen und Vorträge, u.a. für die Bamberger Symphoniker/Bayerische Staatsphilharmonie, zur Musikästhetik und Musikgeschichte.

Impressum

Alle Kunst sollte politisch sein.
Bernhard Böttner zum 100. Geburtstag

Herausgegeben von Tim Becker & Raphael Woebis, Institut Denkunternnehmung

Druck: Druckhaus Schneider, Daun 2025
und ePublikation 2025

Institut Denkunternnehmung
Dr. Tim Becker & Dr. Raphael Woebis
denkunternnehmung.com
Daun und Bayreuth

Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber gestattet. Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung der Herausgeber in irgendeiner Form reproduziert oder mittels elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

