«Salzburg ist ein ewiger Zwiespalt»

Gérard Mortier im Gespräch mit Stephan Mösch und Thomas Voigt

Wenige Intendanten haben so viel Staub aufgewirbelt wie Sie. Die einen feiern in Ihnen den Reformator der Salzburger Festspiele, andere würden Sie lieber heute als morgen absägen. Gibt es immer nur diese Schwarzweißreaktionen, oder haben Sie den Eindruck, daß Ihre bisherige Arbeit in Salzburg auch differenziert beurteilt und verstanden wurde, daß auf der Seite von Presse und Publikum eine wirkliche Auseinandersetzung mit Inhalten stattgefunden hat?

Darauf möglichst objektiv zu antworten, ist schwierig, weil man natürlich auch seine kleinen narzistischen Gefühle hat. Doch ich denke, daß die Beurteilung international sehr differenziert war. Zum Beispiel halte ich den letzten Bericht von Heinz-Josef Herbort in der «Zeit» für eine treffende Analyse – auch wenn sie für mich nicht immer günstig ausfiel. Diese Schwarzweißreaktionen gibt es vor allem in der Wiener Presse.

Die heftig diskutierte Salzburg-Reform: Kann man nach drei Festspielsommern bilanzieren, wie weit sie vorangeschritten ist?

Neudefition der Salzburger Dramaturgie

Es wäre gefährlich, zu behaupten, die Reform sei schon geschafft. Wir haben eine Basis erarbeitet, auf der wir aufbauen müssen. Meine vordringliche Aufgabe in Salzburg war und ist, zu versuchen, zum Essentiellen zu kommen. Also nicht damit anzufangen, welcher Pult-Star welche Premiere dirigiert, sondern zu fragen, welche Inhalte wollen wir vermitteln, mit welchen Stücken können wir eine Geschichte erzählen, die uns interessiert? Und wer könnte sie erzählen? Ich habe versucht, Regisseure nach Salzburg zu holen, die das können. Vor fünf Jahren wäre es eine absolute Utopie gewesen, daß Bob Wilson, Luc Bondy, Patrice Chéreau und Peter Stein gleichzeitig in Salzburg arbeiten. Heute wird es fast als selbstverständlich hingenommen.

Alles Regisseure, die längst etabliert sind. Gehörte zu einer Reform nicht auch, daß man innovative Regisseure engagiert, die noch nicht den großen Namen und Nimbus haben?

Ich halte nichts davon, jemanden, mit dem man erfolgreich zusammengearbeitet hat, links liegen zu lassen, weil alle meinen, man solle einen neuen Hut probieren. Ich finde auch nicht, daß man jedes zehnte Jahr eine neue Generation von Regisseuren herausbringen muß. Außerdem bin ich inzwischen der Meinung, daß Salzburg keine Werkstatt für Unerfahrene sein sollte. In der Hinsicht bin ich ja mit «Così fan tutte» peinlich auf die Schnauze gefallen. Und dann muß ich die Gegenfrage stellen: Wo sind die neuen Regisseure? Natürlich gibt es einige hervorragende Leute, vor allem aus England. Aber ich denke nicht, daß die Erneuerung der Salzburger Festspiele aus dieser Ecke kommen kann. Eine Erneuerung Salzburgs liegt nicht in erster Linie in der Innovationskraft ungewöhnlicher Inszenierungen oder Interpretationen, sondern in der Modernität der Gesamtkonzeption.

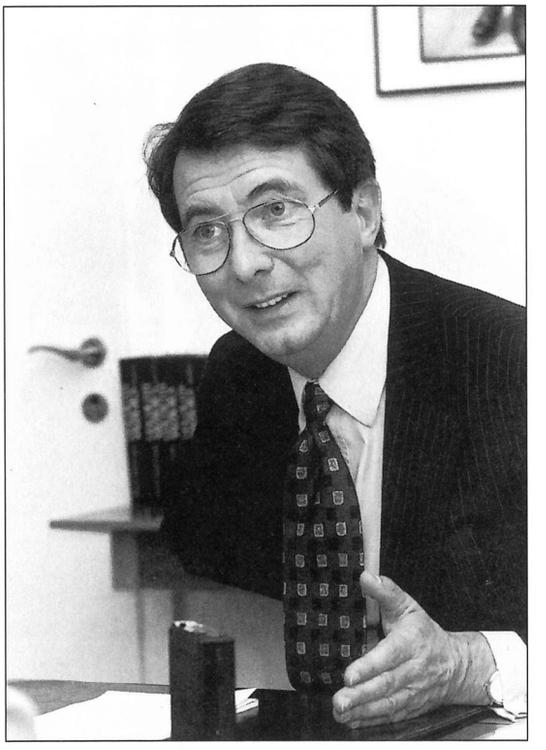
Die Frage nach der vielbeschworenen Salzburger Dramaturgie....

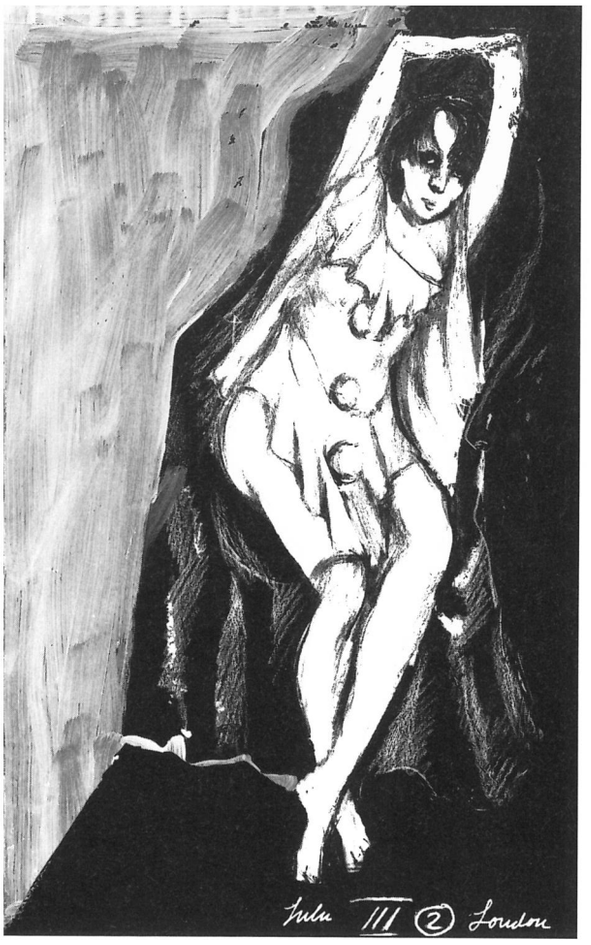
Hat es sie überhaupt je gegeben? Wahrscheinlich hat sie nur im Kopf von Hofmannsthal existiert. Er wollte einen Brennpunkt von austrogermanischer Kultur schaffen, basierend auf der Präsentation der Welt als barockes Theater. Doch wurde das je realisiert? Schaut man sich die Programme bis 1943 an, dann hat man eher den Eindruck, daß es darum ging, wer welches Stück dirigieren wollte. So hat Karl Böhm 1941 die «Zauberflöte» in einer Inszenierung von Heinz Arnold dirigiert, und schon zwei Jahre später war Clemens Krauss in der «Zauberflöte» sein eigener Regisseur.
Immer wieder gibt es in Salzburg die Kluft zwischen Idee und Realisierung. Und ich werde jetzt damit konfrontiert, daß ich die Salzburger Dramaturgie neu definieren soll. Das kann ich tun – und muß damit rechnen, daß sie vielleicht auch nur in meinem Kopf bleibt. Die neue Salzburger Dramaturgie könnte heißen: «Chancen für die Modernität als Alternativen zu Hofmannsthal». Welche großen Theatermenschen gab es noch zu seiner Zeit? Karl Kraus, Wedekind, Piscator. Deshalb habe ich neben den «Rosenkavalier» in diesem Sommer bewußt die «Lulu» gesetzt. Das sind die beiden zentralen Stücke dieser Saison, wohlgemerkt in dramaturgischer Hinsicht.

Was bedeutet für Sie im Zusammenhang mit einer neuen Salzburger Dramaturgie der Begriff «Internationalisierung»? Die Chance regionalem, nationalistischem und separatistischem Denken entgegenzuwirken – oder eher die Gefahr einer weltweiten Standardisierung, Gleichmacherei, Verlust von Identität und Individualität?

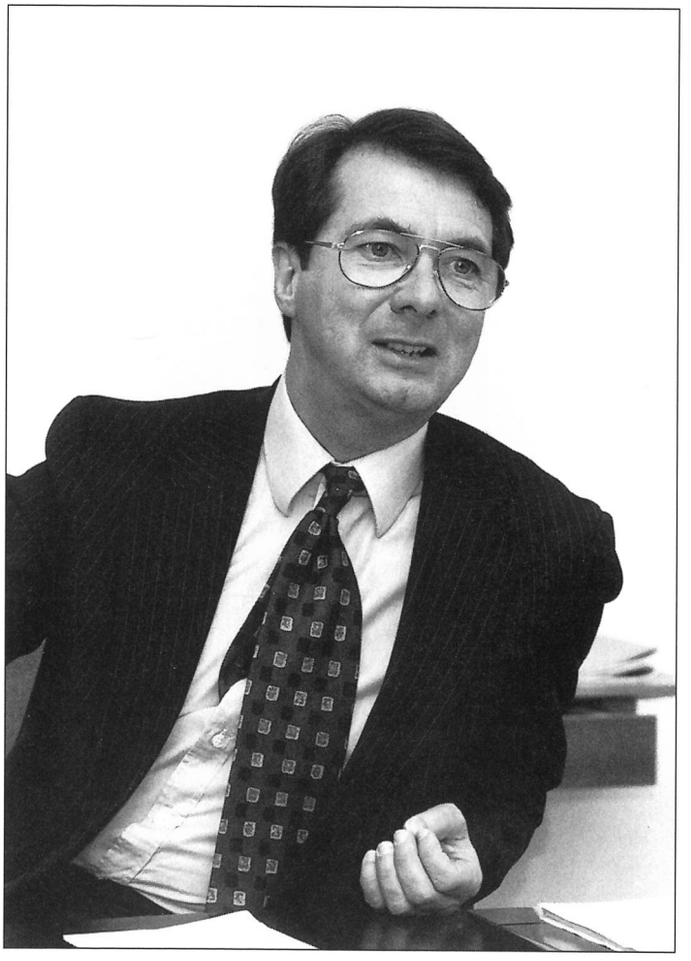
Das ist ein sehr heikle Sache. Jedes gedankliche Konzept läuft Gefahr, pervertiert zu werden, wenn es in falsche Hände gerät – so wie Hofmannsthals Gedanke einer austrogermanischen Kultur im Dritten Reich pervertiert wurde. Der Verlust von Individualität ist für meine Begriffe das Resultat der Kommerzialisierung von Musik. Natürlich bin ich nicht gegen die Schallplatte an sich, genausowenig wie gegen das gedruckte Buch. Aber ich warne davor, immer wieder nur Bewährtes und Bekanntes zu reproduzieren; letztlich führt das zum Abbau von Kultur.
Zum Begriff «Internationalität»: Was wir darunter verstehen, ist ja nicht eine weltumfassende Sache, sondern nur ein Ausschnitt: nämlich eine abendländische Auffassung von Kultur. Und in diesem Kontext interessiert mich besonders die europäische Kultur aus amerikanischer Perspektive. Konkret gesprochen: Peter Sellars. Demnächst wird er hier Ligetis «Le Grand Macabre» inszenieren.
Dann ist da ein Projekt, das ich mit Hal Hartley erarbeite, dessen Filme ich sehr sehr schätze und den ich für einen großen Personen-Regisseur halte. In den Zeitungen wird dieses Projekt als «Rock-Oper» bezeichnet; ich würde es

Fotos Dreissinger (linke Seite)/Sturm





«Lulu»-Figurine von Andrea Schmidt-Futterer; Fotos Sturm



nicht so nennen. Hartley verfaßt ein Script, und dann suchen wir gemeinsam nach Musik aus der populären, nichtkommerzialisierten Kultur.

Was ist mit der aktuellen Tanzszene? Sehen Sie da kreatives Potential für Salzburg?

Was zur Zeit im Tanz passiert, ist faszinierend. Aber leider muß ich bekennen, daß ich eine echte Tanz-Dramaturgie für Salzburg noch nicht entwickelt habe. Lust dazu hätte ich schon. Und ich würde am liebsten nur Modern Dance machen... Tanz ist eine Sache, über die ich noch in Ruhe nachdenken muß. Da gibt es auch erst einmal viel Organisatorisches zu klären, zum Beispiel die Frage nach den Räumlichkeiten.

Zum Schauspiel: Welchen Sinn macht ein Remake von Peter Steins «Kirschgarten»?

Salzburg 1995 bedeutet ein Riesenprogramm für die Oper und leider ein Sparprogramm für das Schauspiel. Ursprünglich war eine Neuproduktion vom «Sommernachtstraum» geplant, doch die mußten wir ein Jahr verschieben, weil für die 75-Jahr-Feier keine Sonderproduktion genehmigt wurde. Zenders «Don Quijote» hätte noch weiter verschoben werden müssen, und so haben wir Peter Stein gebeten, 1995 nur «Jedermann» und «Kirschgarten» zu machen. Das bedrückt ihn sehr, was ich auch verstehe. Was den «Kirschgarten» betrifft: Ich finde, daß Regisseure, die sich mit Tschechow so intensiv auseinandergesetzt haben wie Stein, schon das Recht haben sollten, ein Stück einige Male zu interpretieren. Außerdem wird dieser «Kirschgarten» anders werden als früher, schon durch das Bühnenbild-Konzept der Herrmanns, das sich von der Produktion der Schaubühne sehr stark absetzt.

Ein neues Festspielhaus

Sie haben bereits die Frage nach den Spielorten angespochen. Ist nicht die große Salzburger Breitwandbühne ein ungeheures Handicap gerade für Mozart-Aufführungen wie Chéreaus «Don Giovanni»-Inszenierung?

Das Große Festspielhaus ist eine zwiespältige Sache. Es ist in ästhetischer Hinsicht problematisch, aber es garantiert die Eigenwirtschaftlichkeit der Salzburger Festspiele. Sie wissen, daß wir ungefähr 70 Prozent unseres Gesamtbudgets selbst abdecken müssen, während alle großen Opernhäuser in Europa höchstens 30 Prozent einspielen.
Die Crux besteht darin, daß diese Eigenwirtschaftlichkeit nur dann gegeben ist, wenn Opern mit nicht zu großer Chor- und Orchesterbesetzung aufgeführt werden. Mit anderen Worten: Ein «Boris Godunow» hat im ersten Festspieljahr noch keinen positiven Deckungsbeitrag, sondern erst bei einer Wiederaufnahme (die kommt im Fall «Boris» 1997). Was sofort Geld bringt, sind Mozart-Opern, sind Stücke wie «La Traviata», Werke mit nicht allzu horrenden Ausgaben für die Besetzung. Zur Zeit prüft bei uns der Rechnungshof, und wahrscheinlich wird man dabei feststellen, daß das Große Haus in seiner Eigenwirtschaftlichkeit zu wenig genützt wird. Das bedeutet: Aus rein wirtschaftlichen Gründen wäre ich gezwungen, im Großen Haus nur Mozart zu spielen. Und im Kleinen Haus die Stücke, die eher ins Große Haus passen würden. Soviel zur finanziellen Seite.
In künstlerischer Hinsicht möchte ich bei Mozart nur mehr das Kleine Festspielhaus nutzen.

Und wie Bondys «Salome»-Inszenierung zeigte, kommen selbst Stücke mit riesigem Orchester im Kleinen Haus besser zur Geltung.

Wie auch im Fall «Lulu». Das sind Stücke, die eine intime Personenführung brauchen. Man darf als Zuschauer nicht so weit weg sein.

Was kann man im Großen Haus denn überhaupt noch spielen außer vielleicht «Boris Godunow»?

Auf jeden Fall Stücke wie «Les Troyens» oder «François d'Assise» – große epische Oper. Doch dieses Repertoire ist halt begrenzt. Zwar kann man sich etwas behelfen, indem man die Portalöffnung verkleinert. Beim «Don Giovanni» haben wir uns auf 21 Meter beschränkt (die meisten Karajan-Aufführungen haben bei voller Portalöffnung von 36 Metern stattgefunden). Aber das ändert nichts am grundsätzlichen Problem. Ich glaube, in Zukunft wird sich die Leitung der Salzburger Festspiele ernsthafte Gedanken über den Bau eines neuen Festspielhauses machen müssen. Ideal wäre ein Haus ähnlich dem neuen in Glyndebourne;

das ist für mich das perfekte Beispiel dafür, daß man auch bei 1200 Plätzen eine intime Atmosphäre bewahren kann. Sie wissen, daß Glyndebourne den Neubau rein privat finanziert hat, und es wäre die Frage, ob das nicht auch in Salzburg geht.
Dann müßte man das Kleine Festspielhaus zu einem variablen Spielort umbauen – so in der Art, wie er an der Opéra Bastille geplant war und dort leider nicht realisiert wurde. Somit hätten wir das Große Festspielhaus für die große epische Oper, das Kleine Haus für Tanz und Mischformen von Theater und das neue Haus für Mozart und alle Stücke, die im Großen Haus verloren wirken würden. Die Vitalität und Kreativität der Festspiele wird sich daran beweisen, ob man sich sich solchen Herausforderungen stellen wird.

Wie sieht es mit den Finanzen für 1996 aus?

Wir sind mit der Regierung in gutem Einvernehmen. Immerhin haben wir die damalige Erhöhung von 14 Millionen Schilling weiter versprochen bekommen, und die Regierung übernimmt auch die 14 Millionen, die wir nicht mehr in Reserve haben. Das heißt: Unser Basis-Budget ist statt der anvisierten 38 Millionen um 28 Millionen erhöht worden; die gesamte Subvention beträgt jetzt 167 Millionen, die Fixkosten (Produktionskosten, Gehälter, Unterhaltung der Gebäude etc.) liegen bei ungefähr 190 Millionen.

Ein Dauerthema sind Ihre Auseinandersetzungen mit den Wiener Philharmonikern – was ist der aktuelle Stand der Dinge?

Wir haben uns in vielen Punkten einigen können. Wichtig war mir vor allem eine gleichbleibende Orchesterbesetzung für jede Opernproduktion. Denn dieses dauernde Wechseln der Musiker ist keine Basis für eine konstruktive künstlerische Arbeit. Natürlich weiß ich, daß die Philharmoniker die Noten vom «Rosenkavalier» kennen. Aber es geht nicht um Noten, sondern um Interpretation. Und wenn wir vermeiden wollen, daß immer wieder dieser Allround-Sound kommt, dann müssen wir probieren. Für den «Rosenkavalier» habe ich zehn Orchesterproben angesetzt. Das ist für die Philharmoniker unglaublich viel; doch ich denke, es ist notwendig, damit Lorin Maazel, der das Stück zum erstenmal dirigiert, überhaupt eine Chance hat, seine eigene Interpretation auszuarbeiten.
Trotzdem brauche ich bei so vielen Veranstaltungen noch ein zweites Orchester in Residenz, und so habe ich für '96 und '97 noch das Philharmonia Orchestra engagiert, das '96 den «Oberon» spielen wird. Und das Concertgebouw Orkest wird «Moses und Aron» spielen.

Kein Mozart-Monopol der Philharmoniker?

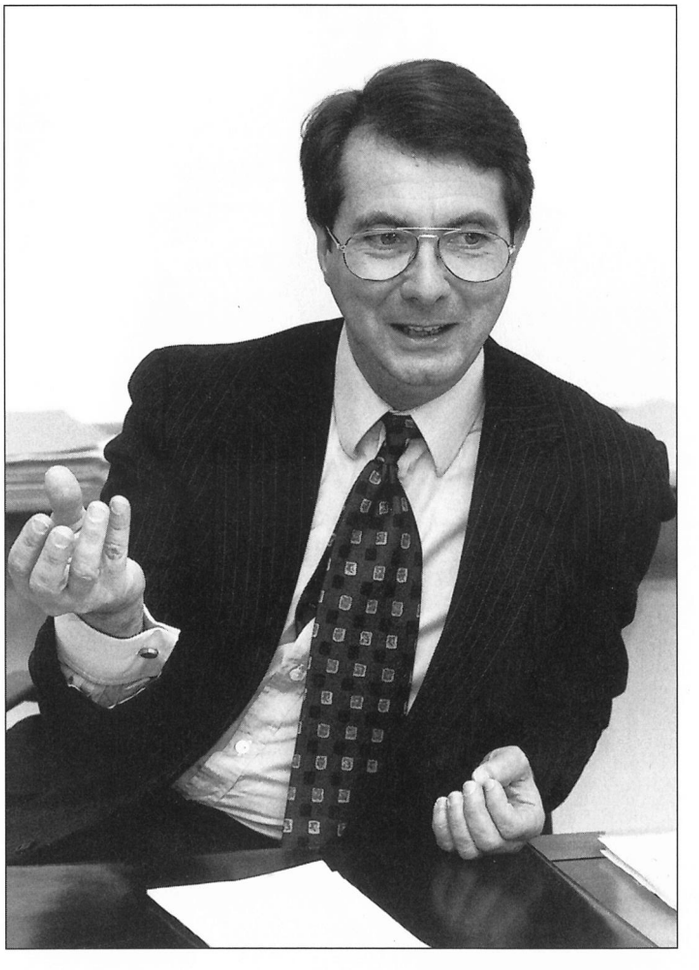
Ist eine neuen Ära von Interpretation in Salzburg überhaupt möglich, solange die Wiener Philharmoniker auf Ihrem Mozart-Monopol bestehen?

Von Monopol kann man hier nicht sprechen, das wollen sie auch nicht in Anspruch nehmen. Aber selbstverständlich wollen sie bei Mozart das erste Orchester sein, vor allem bei den Da-Ponte-Opern und der «Zauberflöte». Das ist im Vertrag so festgelegt, und daran wird auch nicht gerüttelt. Ich glaube, eher verschwindet die österreichische Republik, bevor dieses Abkommen in Frage gestellt wird. Das heißt aber nicht, daß keine anderen Mozart-Interpretationen in Salzburg zustande kommen. Wir haben dieses Jahr die erste Ausnahme, «Le Nozze di Figaro» mit dem Chamber Orchestra of Europe – was die Wiener Philharmoniker gebilligt haben. Für mich ist das ein positives Zeichen, auch eine neue Herausforderung. Ich habe den Eindruck, daß zumindest ein Teil der Philharmoniker gegenüber anderen Interpretationen offen ist; das wurde bei den Mozartwochen deutlich, als sie unter John Eliot Gardiner gespielt haben.
Also: Diesen «anderen» Mozart-Klang kann ich sehr wohl als Alternative anbieten, durch die Zusammenarbeit mit anderen Orchestern. Der nächste Schritt wird sein, daß Roger Norrington 1997 «Midridate» dirigiert, eine Coproduktion mit den Mozartwochen.

Wie läuft die Zusammenarbeit von Nikolaus Harnoncourt und Luc Bondy beim «Figaro»?

Sehr gut, faszinierend vor allem bei der Arbeit an den Rezitativen. Bondy ist natürlich ein Meister der Analyse von erotischen Beziehungen; was ich an Harnoncourt unter anderem bewunde-

Dr. jur. Gérard Mortier, geboren 1943 in Gent, kam auf dem Weg der Rechtswissenschaft zur Kunst. Erste Erfahrungen als Organistor machte er beim Flandern-Festival; dort lernte er Christoph von Dohnányi kennen, der ihn als Künstlerischen Betriebsleiter an die Deutsche Oper am Rhein empfahl. 1973 ging Mortier als stellvertretender Operndirektor zu Dohnányi nach Frankfurt, 1977 wechselten beide an die Hamburgische Staatsoper. Nach einem Intermezzo an der Pariser Oper (1979-81) übernahm Mortier für die folgenden zehn Jahre das Théatre de la Monnaie in Brüssel, das er zu einem der führenden Opernhäuser machte. 1989 wurde er zum Nachfolger Herbert von Karajans bei den Salzburger Festspielen ernannt, deren Spielplan er seit 1992 verantwortet.



re, ist dieser unglaubliche insprierende Enthusiasmus – und diese Kenntnis, die nicht dogmatisch ist. Manchmal vielleicht ein bissel ideologisch, aber nicht dogmatisch.
Ich freue mich auch, daß es mir gelungen ist, Dmitri Hvorostovsky von der Partie des Grafen zu überzeugen. Ich finde, als Intendant müssen Sie immer wieder versuchen, Sänger für Partien zu gewinnen, die auf den ersten Blick nicht naheliegend sind. So habe ich versucht, Domingo für den Oedipus zu gewinnen, aber leider hat er das Angebot ausgeschlagen. Solche Besetzungs-Ideen sind im Grunde nichts Neues, das habe ich von Liebermann gelernt. Liebermann wollte Domingo schon für den Aron haben, in Paris.

«Moses und Aron» kommt nächstes Jahr in Salzburg...

... mit Pierre Boulez, und den Aron singt Chris Merritt. Das ist auch ziemlich ungewöhnlich, daß ein Rossini-Baritenore bei uns sowohl den Aron singt wie auch den Hüon in «Oberon».

Sie haben einmal gesagt, Uraufführungen zu bringen sei das Einfachste, was es gibt.

Ja, das stimmt. Und seien wir ehrlich: Wie viele Uraufführungen der letzten Jahre waren schon ihr Geld wert? Und wie viele waren wirklich wichtig? Ich halte nichts davon, Werke in Auftrag zu geben, nur damit man ein Alibi hat, wenn man nach moderner Musik gefragt wird.
Das erwähnte Projekt mit Hal Hartley ist ein Versuch mit populärer Musik. Dann schwebt mir eine Art Kammer-

«Mich interessiert besonders europäische Kultur aus amerikanischer Perspektive - konkret gesprochen: Peter Sellars»
Foto Kirchner

oper vor, verfaßt von einem jüngeren Komponisten. Und drittens würde ich gern eine Aufführung realisieren, die mit den technischen Mitteln unserer Zeit arbeitet und die abseits traditioneller Theaterräume stattfindet. Ich glaube, solange wir sie in traditionellen Räumen spielen, gibt es keine wirklichen Uraufführungen. Das konnte man z.B. bei der «Eroberung von Mexiko» sehen. Und es ist ja auch klar: Komponisten von heute kann man nicht dazu zwingen, für die italienische Guckkasten-Oper zu schreiben. Eine der Uraufführungen in nächster Zeit, die mich am meisten interessiert, ist «Das Mädchen mit den Schwefelhölzern» von Lachenmann.
Eine Oper von Kurtag, für mich einer der größten Komponisten unserer Zeit, wäre phantastisch – aber ich glaube nicht, daß er es machen würde. Und vielleicht ist das auch gut so. Schließlich hätte man auch Bruckner nie zu einer Oper überreden können.

Ist zeitgenössische Musik wirklich zu kopflastig, als daß sie ein breiteres Publikum erreichen könnte?

Ich möchte eine Gegenfrage stellen, auf die ich selbst noch keine Antwort habe. Ist der Gesang wirklich an die Melodie gebunden? Ich glaube, viele Leute haben Schwierigkeiten mit zeitgenössischer Musik, weil sie die Melodie nicht erkennen. Wenn wir, die wir in der abendländischen Kultur aufgewachsen sind, mehr arabische oder indische Musik gewohnt wären, hätten wir sicher einen leichteren Zugang. Aber es liegt nicht nur an Hör-Gewohnheiten, sondern an der historischen Entwicklung unseres Gehörs. Wir dürfen nicht vergessen, daß auch die wahnwitzigen Intervallsprünge, die Verdi für die Abigaille in «Nabucco» komponiert hat, für das damalige Publikum eine Barriere waren. Außerdem kann man von einem Komponisten nicht erwarten, daß er die Komplexität unserer Zeit mit einfachen Melodien wiedergibt.
Um auf den Vorwurf des «Kopflastigen» zurückzukommen: Ich glaube, wenn eine moderne Oper durch ihre musikalische Sprache auch Emotion vermittelt, wie es zum Beispiel beim «Saint François d'Assise» der Fall ist, dann wird sie sich durchsetzen. Wenn es heute noch immer schwierig wäre, einen «Wozzeck» durchzusetzen – dann sollte Oper als Kunstform besser von der Bildfläche verschwinden.

Und wie sehen Sie, unabhängig von der Akzeptanz moderner Stücke, die Überlebenschancen der Oper?

Wenn die Oper nicht zeigt, daß sie für ein Publikum dieser Zeit noch etwas zu erzählen hat, wird sie nicht überleben. Das wäre auch nicht schlimm, immerhin hat sie ja 500 Jahre existiert. Ich bin jetzt 50 Jahre alt und 25 Jahre im Beruf, und mit zunehmender Erfahrung bekomme ich immer mehr Zweifel, ob ich mit dem Medium Oper überhaupt noch etwas vermitteln kann. Und ich bin gar nicht mehr sicher, ob die Oper überhaupt überleben *muß*. Wie sie jetzt zum überwiegenden Teil an vielen großen Häusern praktiziert wird, würde ich sagen: nein. Ganz eindeutig nein.

«Ich bin nicht sicher, ob die Oper überhaupt überleben muß»

Woher kommen diese schlechten Erfahrungen, wo Sie doch gar nicht mehr so gern in die Oper gehen?

Das stimmt, ich gehe lieber ins Schauspiel, ins Kino (ich bin ein großer Film-Freak) oder lese ein Buch. Wenn ich all die Opernzeitschriften durchblättere, stelle ich immer wieder fest, daß mich 90 Prozent der besprochenen Aufführungen gar nicht interessieren. Ich langweile mich, oder ich leide – nicht nur bei dem, was die anderen machen, sondern sogar bei eigenen Vorstellungen. Andererseits: Wenn ich jetzt sehe, daß «Lulu» als erstes ausverkauft ist... Nicht, daß das Verkaufen von Plätzen das Wichtigste ist, aber wenn die Warteliste für «Lulu» genauso lang ist wie die für «Traviata», dann ist das schon ein positives Zeichen.

Haben Sie Ihre Eloquenz bei den Jesuiten gelernt oder eher im Theateralltag?

Vielleicht ist Überzeugungskraft eine besondere Sache der Jesuitenschule, aber das habe ich erst später gelernt. Wie ich überhaupt die wichtigsten Dinge für den Beruf des Intendanten bei Dohnányi und Liebermann gelernt habe: nämlich erstens eine perfekte Organisation (so daß die Künstler frei arbeiten können) und zweitens die Fähigkeit, Künstler zusammenzubringen. Das ist mir auch schon kräftig mißlungen, siehe «La Clemenza di Tito» mit den Herrmanns und Muti; doch im großen und ganzen hat es geklappt.

Was bedeutet Ihnen Macht?

Konkret in Salzburg: die Möglichkeit, Visionen zu verwirklichen, kreativ zu werden, künstlerisches Potential zu nutzen. Und natürlich bedeutet Macht auch Verantwortung – vielleicht auch Gefahr. Zusätzlich muß man sich darüber im klaren sein, daß man als Machthaber auch guillotiniert werden kann, und zwar sehr schnell; des öfteren auch völlig unerwartet.

Man hat Sie «Napoleon des Musiktheaters» genannt. Wie kommt ein Alleinherrscher mit einem Direktorium klar?

Nach zehn Jahren in Brüssel, wo ich alles entscheiden konnte, war es schon eine Umstellung. Wie Liebermann bin ich ein Intendanten-Typ, der gern alles selbst in die Hand nimmt. Wenn es hier kein Direktorium gäbe, hätte ich bestimmte Sachen viel schneller realisiert – vielleicht wäre ich aber auch eher gescheitert. Durch das Direktorium bin ich dazu gehalten, jeden Schritt dreimal zu überlegen.

Falls Sie Ihren Vertrag verlängern, wie lange werden Sie bleiben?

Nicht über das Jahr 2001 hinaus. Die Salzburger Festspiele können nur dynamisch bleiben, wenn die künstlerische Leitung regelmäßig ausgetauscht wird. Ich weiß auch, daß ich in Salzburg nie so glücklich und zufrieden sein werde wie in Brüssel. Und daß ich dieses Ideal, das ich mir für die Festspiele vorstelle, nie erreichen werde. Salzburg ist ein ewiger Zwiespalt zwischen Kunst und Kommerz, zwischen kreativer Erneuerung und Musikbetrieb. Und vielleicht ist diese Dialektik sogar gut. Ich frage mich sogar, ob Salzburg noch Salzburg wäre, wenn es nicht diesen Zwiespalt hätte.

Was macht Gérard Mortier nach seiner Zeit in Salzburg?

Am liebsten würde ich unterrichten. Aber nicht einfach nur Wissen weitergeben, sondern ich würde gern meine Erfahrungen als Theaterleiter vermitteln an eine Jugend, die man zynischerweise «lost generation» nennt und die man mit Wissen vollstopft; die aber fähig wäre, das neue Jahrtausend vorzubereiten, wenn man ihr etwas weniger über Internet und etwas mehr über Mozart und Shakespeare erzählen würde. ■