

"... ein anderer Mensch mit seinem Kosmos"

Peter Maag im Gespräch¹

- GF: *Lieber Herr Maag! Wir stehen beide noch - jeder auf seine Weise - unter dem Eindruck dieser Probe, insbesondere zum Salieri. Das ist ja schon der Werke wegen ein ungewöhnliches Gastspiel, das Sie hier in Hannover geben, aber es ist auch ungewöhnlich, daß so etwas im Norddeutschen Rundfunk möglich ist. Und die kleine Anzüglichkeit, die hierin liegt, die wird sicherlich nur ein langjähriger Hörer dieses norddeutschen Senders verstehen. Wie ist es eigentlich zu diesem Engagement mit diesen Stücken und diesem Ensemble gekommen?*
- PM: Ja, das Ensemble ist eigentlich mein ständiges Ensemble, das ich in meinem "Naturschutzpark" aufgebaut habe. Wir müssen ja heute alle befürchten, daß durch das viele Knöpfedrücken die Spezies aussterben. Es werden immer weniger Leute, die wirklich befugt und befähigt sind, zu unterrichten. Und die Situation ist ja die, daß die jungen Sänger heute von der Gesangsschule direkt auf die Bühne kommen und keinerlei Erfahrung haben. Entweder gehen sie damit dann baden und werden verheizt, oder sie erwerben sich das dann neu in der Provinz, und dort werden sie endgültig verdorben. Und der Sinn meines "Naturschutzparkes" ist eben der, daß ich dieses Loch füllen möchte, das diese jungen Menschen zwischen dem Abschluß des Konservatoriums und dem Beginn einer Karriere haben. Denn weder in der Gesangsstunde noch am Konservatorium lernen sie, mit den anderen zu singen, haben sie eine Struktur. Und in meiner „Bottega“ - wir nennen es „Bottega“, das waren die alten Unternehmen der großen Renaissance-Maler, da lebten die Meister mit den Schülern. Und wenn der Raffael oder der Tizian mal müde war oder ein Glas Wein trinken wollte, dann sagte er einem Schüler: "Mal' Du mir mal diesen Nagel oder mal' mir mal die Haare von diesem ... ". Das ist ungefähr das Prinzip, auf dem diese „Bottega“ aufgebaut ist. Mit großer Vorsicht und mit internationalen Wettbewerben wählen wir diese jungen Sänger aus. An der „Bottega“ ist auch eine Schule für junge Dirigenten. Da nehm' ich zwei oder drei auf, und die dirigieren dann vier Monate lang praktisch Tag und Nacht. Das ist etwas anderes als ein Dirigierkurs, wo sie dann 40 Bewerber sind, dann kommt ein Schüler vielleicht zehn Minuten dran in einer Woche. Da lernt er nun gar nichts. Aber in der „Bottega“ lernen sie diese Sachen.
- Und diese jungen Sänger hier sind also Mitglieder meiner „Bottega“. Ich habe mit Herrn Reiser² gesprochen: Warum machen wir nicht mal eine Produktion mit diesen jungen Sängern?! Und so sind wir auf diese Kombination - - zuerst haben wir gesagt, das Enfant et les Sortilège zusammen mit dem Schauspielregisseur. Aber dann war kein Chor verfügbar, und da hat Herr Reiser eine wunderbare Idee gehabt und hat gesagt: Die Uraufführung der beiden Stücke hat ja zusammen stattgefunden! Und das schien mir eine wirklich gute Legitimation zu sein, die Stücke wieder nebeneinander und gegenüber zu stellen.
- GF: *Ihr letztes Konzert hier in Hannover vor ziemlich genau vier Jahren war ein reines Mozart-Programm³. Da drängt sich nun beinahe die Frage auf, ob man hier in Hannover vielleicht inzwischen erkannt hat, daß Sie - bei aller Vielseitigkeit und Meisterschaft im Repertoire zwischen Barock und Avantgarde - in Mozart doch Ihr eigentliches "Zuhause" haben. Wie sehen Sie diese beinahe Suggestivfrage selbst, und wie könnten Sie die Schwerpunkte, das, was Ihnen das Essentielle Ihres Wirkens bedeutet, selbst erläutern?*
- PM: Ja, ich meine, Mozart ist natürlich der Schlüssel zu allem. Denn Mozart ist der absolut gute Geschmack, der nie abrutscht ins Vulgäre und einem damit immer eine Disziplin auferlegt. Und die Disziplin - sei es rhythmische, sei es überhaupt Konzert-Disziplin und Ensemble-Disziplin - ist ja etwas, was uns heute mehr und mehr abhanden kommt. Ich sage ja: das lästige Knöpfedrücken! Wenn Sie heute ein junger Cellist sind, dann nehmen Sie einen Cassettenrecorder und setzen sich in die Wiese und hören Casals und hören Rostropowitsch, und damit hat sich das. Aber selbst spielen und selbst mit anderen spielen und in einer Struktur eingegliedert sein, ist wieder etwas ganz anderes. Und Mozart lehrt Disziplin und guten Geschmack. Und Form, weil die Form, die uns auch abhandenzugehen droht in allem, hier ist sie da und auf kleinstem Platz wird das Wesentliche gesagt. Und z.B. der Schauspielregisseur ist ein leuchtendes Beispiel dafür, daß in vier Nummern die ganze Situation dargestellt und ausgelotet wird, die Beschränkung auf die Essenz. Das sind die Gründe, die ich - natürlich auch als Theologe von Haus aus - erkannt habe. Der Einbruch der Metaphysik ... der Aristoteles hat ja gesagt: die Metaphysik sei viel wichtiger als die Physik. Und da Musik ja etwas rein Metaphysisches ist und die Gesetze der Musik sehr abstrakt sind - - ich mein', Sie haben ein Musikstück und das braucht einen Interpreten. Das ist etwas anderes als ein Bild, das an der Wand hängt. An dem Bild können Sie nichts mehr verändern, keine Farbe und keine Form und nichts, das ist so und bleibt so. Währenddem - die Musik hat das Bedürfnis nach der Interpretation, da muß ein anderer Mensch mit seinem eigenen Kosmos hinein und das darstellen. Und das Fabelhafte, was eben doch auch eine theologische Erkenntnis ist: Nach dem Spielen des Stückes, ob es nun gut oder schlecht gespielt wurde, kehrt das Meisterwerk in seine ursprüngliche Meisterform zurück.

¹ mit Gert Fischer am 24. Februar 1993 in Hannover

² Orchester-Redakteur in der Musikabteilung des Landesfunkhauses Hannover des NDR

³ Symphonie Nr. 1 Es-Dur KV.16, Flötenkonzert G-Dur KV.313 (Solist: Aurèle Nicolet), Zwischenaktmusiken zu "Thamos, König in Ägypten" KV.345, Symphonie C-Dur (sog. "Jupiter-Sinfonie")

- GF: ... was ja Busoni auch gesagt hat: daß jede Bearbeitung, jede Transkription das Stück im Grunde unangestastet läßt und es sich auf seinen Ursprung wieder zurückführen läßt.
- PM: Ja, und das ist das schöne. Aber, um auf Mozart zurückzukommen: Ich glaube, wenn jemand gut Mozart spielt oder geigt oder singt, kann er dann alles singen und ist jedem Stil gewachsen. Er hat den guten Geschmack erlernt - soweit er erlernbar ist! Von Kleinauf ist er mein Zentralpunkt gewesen, und ich glaube, das wird auch bis zu meinem seligen oder unseligen Ende so bleiben.
- GF: In jüngster Zeit sind ja nun - Gott sei Dank - wieder neue, von Ihnen geleitete Mozart-Aufnahmen auf Platten erschienen: Zum einen die "Betulia Liberata", Mozarts jugendlicher Oratorien-Geniestreich, und die beiden Violinkonzerte in G und A mit Joshua Bell⁴. Nicht herausgekommen zu sein scheint bislang der von Ihnen bei der RAI in Rom dirigierte Zyklus der Mozart-Sinfonien, von dem Sie mir vor längerer Zeit erzählten. Welche Hindernisse gibt es denn da?
- PM: Die Hindernisse liegen vor allem in der Marktüberlastung durch das Mozart-Jahr. Da wurden weiß nicht wieviele berufene und unberufene Einspielungen auf den Markt gebracht. Und auf der anderen Seite hat natürlich das Orchester der RAI nicht diesen Marktwert, den ... weiß nicht was, das London Philharmonic oder die Berliner oder Wiener oder English Chamber hat. Und drum hat sich das Unternehmen als sehr schwierig erwiesen - trotz allen guten Willens der RAI. Natürlich sind es auch Live-Aufnahmen, und die Leute heute wollen die Perfektion haben. Obwohl - ich muß sagen: Wenn ich daran denke, daß die Live-Aufnahmen, die wir von Furtwängler haben, sich glänzend verkaufen und vielen kennerischen Menschen viel lieber sind als die technische Perfektion aus dem Studio ... das bleibe dahingestellt. Aber jedenfalls glaube ich, daß für den Moment diese Mozartsinfonien aus der RAI wahrscheinlich nicht als Platte erscheinen werden ...
- GF: In welcher Orchesterbesetzung haben Sie diese Sinfonien gemacht - mit modernem Sinfonie-Orchester oder historisierend, in kleinem Rahmen, evtl. mit alten Instrumenten besetzt?
- PM: Um Gottes willen, nein, da bin ich also nun grundsätzlich absolut dagegen! Diese ganze Masche mit den alten Instrumenten find' ich einen solchen Unsinn, weil - wenn man weiß, daß Mozart selig gewesen wäre, wenn er einen Steinway gehabt hätte, der Bach desgleichen, und immer auf der Suche nach perfekteren Instrumenten war, und jetzt will man mit Gewalt den Hörer glauben lassen, daß man die Musik ins Museum befördern muß und es uns so vorspielen, wie es damals klang. Ich glaube, der erste der sich darüber aufregen würde, wäre der Mozart und der Bach!
- GF: Wie haben Sie es mit den Wiederholungen in Mozarts Sinfonien gehalten? Bei vielen Dirigenten mit großem Namen hat man ja oft den Eindruck, ihnen wären diese Wiederholungen lästig. Obwohl sie es dem Hörer damit - bewußt oder unbewußt - erschweren, die vom Komponisten realisierte Architektur eines Satzes oder eines ganzen Werkes vollständig zu begreifen. Also: Wie halten Sie es mit Wiederholungen, und wie denken Sie über die Verbindlichkeit solcher Vortragsvorschriften in den Partituren?
- PM: Ich glaube, das kommt ein bißchen sehr darauf an, mit welchem Werk wir's zu tun haben. Manche Wiederholungen sind einfach da, weil die Usançe das so verlangt hat, und in manchen Sinfonien ist die Wiederholung des Kopfsatzes nicht absolut wichtig. Aber in den wichtigen und den großen Sinfonien - es gibt auch große unter den Kleinen! - da hab' ich sie immer gemacht. Ich mache auch z.B. in den Bläserserenaden, wenn es zwei Trios gibt, wiederhol' ich auch das Menuett nicht, das kommt ja dann schon noch dreimal wieder. Aber ich glaube, das ist eben dem guten Geschmack überlassen oder wenn jemand kapiert hat, wie diese Werke gebaut sind und ob es wichtig ist oder nicht wichtig.
- GF: Würden Sie so weit gehen wollen, auch im Falle der "Eroica" oder sogar noch der Brahms-Sinfonien den Willen des Komponisten für verbindlich zu erklären? Das Ausspielen der Expositions-Wiederholungen bei Brahms gibt ja - nach meiner Erfahrung wenigstens - einen völlig anderen Aufbau, ein völlig anderes Strukturgefühl.
- PM: Ja, ich würde sagen, bei den romantischen Sinfonien. Ich meine: Brahms hat sich bestimmt was dabei gedacht und auch Beethoven bei der "Eroica" und auch Schumann ...
- GF: Also erste Sinfonie, zweite, auch die Dritte Brahms - da gibt es ja die wunderbare Berliner Nachkriegsaufnahme von Furtwängler, wo jede Exposition ihr eigenes Gesicht hat, die zweite ganz bereits aus der Erfahrung der ersten heraus sozusagen noch drängender, noch feuriger, noch massiver, und daraus gewinnt die Durchführung eine unwahrscheinliche Dramatik und Beredtsamkeit.
Lassen Sie uns nun kurz auf die "Betulia Liberata" kommen. Sie haben einmal Mozarts Requiem als ein "grandioses Theaterstück" bezeichnet und - wenn ich es richtig verstanden habe - damit auch andeuten wollen, wie sehr sich die verschiedenen Werkkategorien und Stile bei Mozart ausdrucksmäßig durchdringen. Was hat Sie zu dieser "Betulia"-Aufnahme bewogen, und wie können Sie Ihre Einstellung zu diesem Werk, Ihre Auffassung von diesem dramatischen Werk des 15jährigen Mozart beschreiben?

- PM: Die „Betulia“ war für den Mozart eine Art Herausforderung, sich mit diesem für ihn damals auch noch neuen Stil des geistlichen Dramas auseinanderzusetzen. Und er setzt sich als Theatermensch auseinander. Und das ist erstaunlich zu sehen, wieviele große Theatereffekte auch in der Betulia sind. Natürlich sind auch da Kilometer von Rezitativen, die damals verlangt wurden und die ich auf der Platte auch ... wir haben es absolut strichlos gemacht, wir haben das Stück dann auf Tournée durch Italien und Frankreich getragen, und auf Tournée und für den Konzertsaal habe ich ziemlich große Striche in den Rezitativen gemacht, habe dann nur das wichtigste gemacht, damit man die Handlung versteht, habe auch die verschiedenen Dacapos in verschiedenen Arien weggelassen. Aber auf der Platte ist alles original.
- GF: 1991 - im eher berüchtigt zu nennenden Mozart-Jahr - hat es ja auch verschiedentlich Versuche gegeben, die „Betulia“ auf der Opernbühne zu realisieren. Ist Ihnen ein solches Unterfangen überhaupt vorstellbar? Gibt es eine „werkimmanente Legitimation“ sozusagen, diese *Azione sacra* aus ihrer „Kirchen-Statik“ herauszulösen?
- PM: Ich sehe eigentlich dazu keine Notwendigkeit. Das ist gedacht als ein Oratorium, ein geistliches Werk. Ich hätte viel Bedenken. Schon angefangen von der Judith mit dem Kopf und alles ... da ist die Bahn offen für Geschmacklosigkeiten, die Mozart eben nicht will ...
- GF: ... und es ist ja im Grund eigentlich auch nur ein „referiertes Geschehen“, das gar nicht handlungsmäßig „unterfüttert“ werden muß ...
- PM: ... und sie erzählt's ja! Wenn man's versteht, ist das doch gut und genügend! Und ich mein', die Schlußdithyrambe, die seh' ich halt auch szenisch nicht. Man packt den geistigen Gehalt des Stückes eigentlich fast besser, wenn man nicht bedrängt wird und gestört wird durch eine szenische Handlung. Ein ander Ding ist z.B. der Myslivecek, der Abraham und Isaac⁵, den ich durchaus szenisch sehen würde.
- GF: Nun zu den Violinkonzerten. Die Platte hat mich ganz besonders fasziniert, und was mich daran fasziniert hat, ist nichts Technisches, es ist nichts Äußerliches, es ist nicht einmal der klangliche Ausdruck, der schlechthin vollkommen ist. Es ist das Wunder, wie hier ein 25jähriger Solist und ein „Siebziger“ gemeinsam zu einer völlig homogenen Symbiose der Auffassung, der Form und damit auch des Ausdrucks gefunden haben - ohne Kanten und Brüche, nahtlos geht eins ins andere über. Das erinnert mich an einen Ausspruch Bernhard Paumgartners, der die Besonderheit seiner Camerata Academica einmal damit charakterisierte, die besten Absolventen säßen da neben ihren Lehrern an den Pulten, und da sei beides vorhanden, das Feuer der Jugend und die Weisheit des Alters.
Ein solches Resultat nun, wie es sich in Ihrer Aufnahme offenbart, kann für mein Verständnis nicht nur das Ergebnis kurzer, wenngleich intensiver Vorarbeit für ein von anderen auch mit Routine absolvierbares Aufnahmeprojekt sein. Es bedingt doch wohl auch eine besondere menschliche Affinität. Und darum erzählen Sie doch bitte ein bißchen über die Zeit vor dem Entstehen dieser Aufnahme, über Joshua Bell und - daran anknüpfend - über Ihr Verhältnis zum musikalischen Nachwuchs.
- PM: Ja, ich meine, wie das so üblich ist, die Sachen müssen ja meistens schnell gehen, und Joshua Bell ist sehr im Geschäft und spielt überall und immer und spielt meines Erachtens nach sogar zuviel. Wir haben jetzt große Probleme; wir sollten die anderen Konzerte mit ihm aufnehmen, aber er findet nicht ein Datum zur Aufnahme und findet auch keine Periode, in der er... er spielte überhaupt diese Konzerte zum ersten Mal! ...
- GF: ... oh, auch das noch! Das ist ja unglaublich!
- PM: Er ist mir etwas nachgereist und ich hab immer mit ihm gearbeitet, und ich hab' ihn dann nach Bem eingeladen, wo er in einem Konzert das A-Dur gespielt hat und das C-Dur-Rondo. Und dann hat er weiter studiert, und wir haben uns hier und da getroffen. Wir haben uns auch in Amerika getroffen, und dann kam es zu der Aufnahme. Und jetzt weiß man nicht, wann, man weiß auch nicht, wo die zweite Platte gemacht werden soll. Es war übrigens ziemlich schwierig, das English Chamber Orchestra aus seiner eingefahrenen Mozartform herauszuholen. Die gehorchen der Augenblicksmode und sind sehr schwer zu bewegen, irgendetwas Neues oder etwas Anderes zu machen. Also, die zweite Platte ist noch ein bißchen in den Wolken ...
- GF: Aber gerade diese Verbundenheit zwischen junglichem Solisten und reifem, weisem Mann am Pult, die springt förmlich ins Ohr, und das war das erste, was mich so überrascht hat an der Aufnahme. Inwieweit haben Sie sich da abgestimmt, oder hat sich das aus den Proben heraus nur entwickelt, das Einverständnis?
- PM: Nein, nein, wie gesagt: Wir haben uns ziemlich oft getroffen, und ich glaube, für die anderen Konzerte wird das auch sein ...
- GF: ... sein müssen, kann man ja beinahe sagen nach diesen Erfahrungen, nicht?
- PM: Jajaaa!

- GF: *Aber diese Aufnahme wartet ja noch mit verschiedenen Überraschungen in kleinen, aber auf's Ganze gesehen sehr wichtigen Details auf. Da ist das sehr moderate Tempo zu nennen, nicht zu moderat, aber eben auch nicht so forciert, wie es heute allgemein angepackt wird - dadurch ergibt sich eine ganz unverkrampte Entfaltung der solistischen Melodienfülle. Da sind Feinheiten der Auszierungen zu hören in völliger Übereinstimmung zwischen Solist und den Holzbläsern etwa, ein wirkliches Miteinander-Konzertieren, nicht nur synchronisiertes Nebeneinanderherlaufen. Da sind aber auch Kadenz oder kadenzartige Einschübe zu hören an Stellen, wo sonst derlei nicht passiert. Und es sind Kadenz zu bewundern, die nicht nur dem Solisten geben, was des Solisten ist, sondern die völlig im stilistischen Rahmen bleiben. Welche Überlegungen stehen hinter diesen Dingen - oder anders gefragt: Haben Sie auf die Ausgestaltung dieser Solostellen Einfluß genommen?*
- PM: *Ja ... wissen Sie - auf einer gewissen Ebene begegnen sich bei Mozart eben doch das Theater und das Konzert sehr intensiv. Und das, was für einen Sänger gilt, gilt für einen Instrumental-Solisten. Wo eine Kadenz praktisch nötig ist, muß sie stattfinden. Man kann nicht irgendeinen Ton in der Gepäckaufbewahrung abstellen. Wenn man denkt, daß Mozart selbst seine Konzerte gespielt hat ... Ich kann mir nicht vorstellen, daß Mozart sein Köfferchen in der Gepäckaufbewahrung abgegeben hat. Der hat sicher Kadenz gemacht! Es ist das gleiche Problem bei den Reziativen für die Mozart-Opem. Man muß sich nur vorstellen, daß Mozart sie selbst gespielt hat und daß Mozart nur die bezifferten Bässe geschrieben hat. Mozart, dieser improvisierfreudige Mensch - hat der nur die Akkorde gespielt? Das ist ja ein glatter Unsinn! Er wird's improvisiert haben! Und die Akkorde, die wir heute serviert kriegen für die Reziative, die sind eine der penibeln Erscheinungen der Dekadenz; ich spreche hier mit Oswald Spenglers "Untergang des Abendlandes" - daß schon am Beginn des 19. Jahrhunderts die Leute nicht mehr fähig waren, zu improvisieren und nicht einmal den Generalbass zu lesen. Also, dann ist irgendein kleiner Kapellmeister hingegangen und hat für Schott oder für Breitkopf - oder wer diese Sachen damals verlegt hat -, hat er die bezifferten Bässe ausgeschrieben, und so sind die Akkorde entstanden! Und an diese Akkorde waren wir über 150 Jahre lang gebunden, und kein Mensch hat sich die Mühe gemacht, darüber nachzudenken, daß diese Akkorde ja gar nicht von Mozart sind. Die sind Möglichkeiten einer Hamonisierung! Aber was zwischen den einzelnen Bässen geschehen ist, das war Mozart, und da ist eben das Improvisieren ungeheuer wichtig. Und das kann man heute nicht mehr.*
- GF: *Man beobachtet oft, daß Solisten (beispielsweise gerade in den Konzerten von Beethoven und Brahms) es scheinbar kaum erwarten können, daß endlich die Kadenz erreicht wird, wo sie sich dann in epischer Breite austoben ...*
- PM: *Jaaaa!*
- GF: *... und wo Phantastereien präsentiert werden, die - stilistisch völlig querstehend - wie durch die Zeitmaschine gedreht erscheinen und die obendrein von ihrer Ausdehnung her die bauliche Struktur des betreffenden Satzes völlig aus dem Lot bringen. Wie denken Sie über die Funktion der Kadenz, oder anders gefragt: Was soll ein Solist dort tun, was darf er tun, und wo sind die Grenzen - auch in der Ausdehnung -, die im Interesse der Werktreue nicht überschritten werden dürfen?*
- PM: *Auch das formuliert Mozart. Er beschreibt ja in seinen Briefen den Sinn der Kadenz: Sie muß kurz sein, sie muß sich mit dem thematischen Material des Werkes befassen und muß das Virtuose zeigen, falls es nicht im Text genug enthalten ist. Dann kann man Läufe und Kadenz oder ... Arpeggios machen, aber es muß kurz sein, und im thematischen Stil der Komposition. Ich glaube, damit ist alles gesagt. Ich beziehe mich jetzt auch auf die Kadenz zum Beethoven-Violinkonzert, die der Gidon Kremer gemacht hat. Der nimmt die Kadenz, die Beethoven für die Klavierfassung des Violinkonzertes gemacht hat, mit Pauke und so. Abgesehen davon, daß ich die Klavierfassung des Violinkonzertes ein Monstrum finde ... das hätte sogar Bach, dem es eigentlich egal war, ob das 'ne Oboe oder 'ne Flöte oder eine Geige ist, aber Bach hätte nie im Traum gedacht, das d-moll-Konzert für die zwei Violinen für zwei Klaviere umzuarbeiten ... denn - stop! - da sind melodiose Sachen, die nicht auf das Klavier übertragbar sind. Und das gleiche gilt für das Beethoven-Violinkonzert. Ich halte das für unübertragbar. Das werden doch numismatische Überlegungen gewesen sein, die Beethoven dazu gebracht haben, sein Violinkonzert für Klavier zu erniedrigen.*
- GF: *Es ist in diesen beiden Mozart-Konzerten für mich immer so faszinierend: Man steht doch nach einer Weile sozusagen in einem "Zeitgefühl" drinnen - es geht immer vorwärts, es hat ein bestimmtes Tempo. Und wenn dann die Kadenz kommt, schwingt dieses Tempo innerlich nach und nimmt ganz langsam ab und kommt auf einen Punkt, wo dann das Orchester wieder einsetzen müßte. Und das tut es in Ihren Aufnahmen. Also sind für mein Gefühl diese Kadenz in Ihren Aufnahmen genau richtig in der Ausdehnung, während es ansonsten oft wie abgeschnitten wirkt: es wird minutenlang über manchmal gar nicht zum thematischen Stoff gehörige Motive fantasiert, und dann kommt der Wiedereinsatz, aber es ist die Stimmung nicht wieder aufzubauen. Zum Tempo noch bei Mozart: Wenn man Ihren Mozart-Aufnahmen zuhört, so gibt es nirgendwo Stellen von nurmehr "sich abwickelndem Notentext". Es bleibt auch bei den langsamen Sätzen stets alles im Fluß, es bleibt lebendig, es pulsiert und es atmet. Daß das alles geschehen kann, ist Ihnen nie übereilten Tempi zu danken. Oft hört man's ja anders, wobei das noch nicht einmal eine "Errungenschaft" unserer Jahre ist. Ich denke an das toscaninihaft forcierte, stählen durchgezogene Finale der großen G-Moll-Sinfonie unter Bruno Walter - 's gibt ja*

einen Tonfilm vom Ende der zwanziger Jahre davon. Wie stehen Sie zu solchen Überlegungen - wird heute alles zu schnell gespielt?

PM: Ja, meistens. Ich finde, man gibt damit der ganzen kontrapunktischen Anlage gar keine Chance mehr. Man muß ja auch dem Abonnenten noch Zeit lassen, eine Imitation oder einen Kontrapunkt oder einen Kanon in der Orchesterführung zu entdecken. Wenn das alles wegläuft und ... die Sucht nach Erfolg und Applaus und "schnellschnell" - ja, das ist eine Spengersche Erscheinung. Heute eigentlich mehr als vor zehn Jahren finde ich, daß der Spengler doch irgendwie so unrecht nicht hat.

GF: Zu Beginn Ihrer dirigentischen Laufbahn - Mitte der 50er Jahre - sind Sie als Mozart-Dirigent durch einige großartige Schallplattenaufnahmen (u.a. mit dem Orchestre de la Suisse Romande) bekannt geworden: Mehrere Sinfonien gibt es da, die Horn-Konzerte mit Barry Tuckwell, die Zwischenaktmusiken zum "Thamos", um nur einiges zu nennen. Alle diese Aufnahmen sind - für mich jedenfalls - im Grunde zeitlos gültig geblieben. Es vollzieht sich da ein so großartiges Mozart-Musizieren, daß man darüber streckenweise vergißt, danach zu fragen, wer eigentlich der Mann am Pult ist. Das ist ja etwas, was Wilhelm Furtwänglers Auffassung von der wahren Bestimmung des Interpreten wohl sehr nahe kommt. Hören Sie sich Ihre 40 Jahre alten "Taten" manchmal noch an, und wie stehen Sie aus heutiger gereifter Sicht zu diesen Ihren diskophilen Erstlingen?

PM: Nein, ich kann sie nicht anhören, schon aus philosophischen oder theologischen Gründen. Es ist Vergangenheit! Soll ich hier irgendwie noch mich begeistern oder mich ärgern über etwas, was definitiv vorbei ist? Nee, ich kann's ja nicht mehr ändern! Soll ich mir an mir selber ein Beispiel nehmen? Ich bin ja heute ein ganz anderer. Der Mensch, der damals diese Platten aufgenommen hat, von dem ist ja nicht eine Zelle übriggeblieben! Also, was soll ich mich mit diesen alten Dingen beschäftigen? Es freut mich, wenn das das Publikum macht und die Kenner machen und Vergleiche anstellen, aber meine Gedanken sind an dem, was jetzt passiert und an dem, wie ich heute etwas anfasse. Und das Mozart-Bild hat sich ja auch bei mir völlig verändert, das Musikbild überhaupt. Also, ich muß sagen, ich lauf immer davon, wenn die Leute mich zwingen wollen, mir meine alten Platten anzuhören. Ich finde das ist genau so schlimm wie ein Fotoalbum. Wenn man zum Abendessen eingeladen wird, dann muß man sich das Fotoalbum ansehen. Das sind ja auch Sachen, die gar nicht mehr wahr sind ...

GF: Obwohl - zu Ihrer eigenen Laufbahn, zu Ihrem Leben gehört's doch dazu ...

PM: Ja, aber es interessiert mich nicht!

GF: Gut, das ist ein Standpunkt. - Eine Frage noch zum Grundsatzproblem Schallplatte. Sie wissen, daß Celibidache sich der Schallplatte bis heute standhaft verweigert hat, weil er der Auffassung ist, daß - ganz vereinfacht gesprochen - nur im Moment der eigentlichen Aufführung die Erfüllung des Werkes als eine lebendige Schöpfung gelingen kann, die zugleich im Moment des Erklingens aber wieder vorüber ist. Jedes technisch manipulierte Festhalten des äußerlich wahrnehmbaren akustischen Bildes ist nur eine künstliche, aber tote Folie für ihn. - Es gibt auch den gegenteiligen Dirigententyp, der seine Karriere ganz bewusst auf dem Wege über die Schallplatte konstruiert und verwirklicht. Ich hätte meine Zweifel, ob etwa die Karrieren von Karajan oder Solti ohne die Möglichkeiten der Medien einen solchen Verlauf genommen hätten, wie wir es heute wissen. Wie denken Sie über Celibidaches Standpunkt, welche Gefahren sehen Sie für die Bewahrung einer unabhängigen Kunst und Kunst-Ausübung im heutigen konformistischen Musikbetrieb?

PM: Ich bin völlig mit Celibidache einverstanden. Wir haben die gleiche Einstellung zur Metaphysik der Musik, und er sagt das, was ich denke, und ich denke das, was er sagt. Die Gefahr der Schallplatte ist natürlich auch von Übel, weil ... sie schafft Vorbilder, und junge Künstler, die hören sich dann so was an, die hören sich diese ungeheure technische Perfektion an. Die sind dann völlig erschlagen, junge Dirigenten, wenn sie vor ein Orchester treten, das dann nicht die Wiener oder Berliner sind, sondern mit Mängeln und ... Ich finde, das Schöne in unserem Beruf ist doch, daß man ein minores Orchester verwandeln und inspirieren kann. Ich erinnere mich an meinen Meister Furtwängler. Ich war damals so ungeheuer beeindruckt von ihm, weil ... durch seine nure Präsenz hat sich der Stoff eines Orchesters schon verändert, das war reine Alchemie. Wenn er erschien hat ein Orchester schon ganz anders geklungen als es normal zu klingen pflegt. Und dem bin ich damals nachgegangen, und in den zwei Jahren wo ich sein Assistent war, habe ich das Problem wirklich gründlich erforscht. Und auch er - sicher - würde heute beistimmen, daß dieser ganze Rummel um die Schallplatte schädlich und irreführend ist.

GF: Ja, nun, wenn Sie sich so mit Celibidache auf einer Ebene stehend sehen: Sie machen ja aber doch Schallplatten! Wie ist das zu erklären?

PM: Ja, man muß das eigentlich machen, weil ... weil wir ja auch von etwas leben müssen, nicht wahr? Und auch Mozart und Beethoven hat gewisse Stücke gegen gute Zechinen oder Gulden geschrieben. Und es ist natürlich eine Reklame! Aber nicht, daß ich der Schallplatte eine geistige Potenz beimäße! Ich finde, es hat Erinnerungswert. Ich bin heute selig, daß es die Aufnahmen von Furtwängler gibt oder von Schuricht noch, die schönen Aufnahmen. Ich finde es bewegend, heute Casals zu hören, man kann ungeheuer davon lernen, nicht wahr?

GF: Und so sind wir eben bewegt, Ihre alten Aufnahmen zu hören - da sind wir wieder beim Ausgangspunkt.

PN: Ja, ... es ist schwer von sich selbst zu lernen ...

GF: *Der Name Furtwängler ist eben schon einmal gefallen. Es ist bekannt, daß Sie es seiner Anregung verdanken, das Klavier zugunsten des Taktstockes ausgetauscht zu haben. Über Furtwänglers Bedeutung in diesem Jahrhundert (und wahrscheinlich noch weit darüber hinaus) braucht nicht mehr diskutiert zu werden. In welcher Hinsicht ist er für Sie ein ganz persönliches Vorbild und ein Maßstab, welche dirigentischen Maximen leiten Sie - bewußt oder unbewußt - von dieser einzigartigen interpretatorischen Inkarnation ab?*

PM: **Magie** - er hatte **Magie** zur Verfügung! Bei seiner skurrilen Dirigiertechnik ... ich hab` oft studiert, wie es möglich ist, daß der erste Akkord der Zauberflöte bei seiner Technik überhaupt zusammen sein konnte oder der Beginn der Fünften Beethoven... wie es möglich war, daß das so haarscharf zusammenkam. Bis ich dann entdeckt habe, daß das ein Moment seiner Konzentration war, der sich irgendwie entladen hat in einem gewissen Moment. Das hat mit seinem Stäbchen und mit seiner Hand praktisch nichts zu tun gehabt. Es ist bei ihm alles aus der inneren Konzentration gekommen. Es gibt eine Novelle von Thomas Mann, die heißt "Der Erwählte", wo das Problem der Konzentration als grundsätzlich bedeutendstes Element beschrieben wird. Und ich kann nur sagen: das war so und das ist so, und wenn ich je was von irgendjemandem gelernt habe, ist das diese Konzentration. Das ist eigentlich das, was ich von ihm übernommen habe.

GF: *Noch ein Punkt zur Jugend - Sie haben sehr viel mit jungen Künstlern zu tun, und gottseidank gibt es ja wirklich schöne junge, frische Stimmen, wie wir heute feststellen konnten, in einer Reife und Perfektion, die man kaum noch glauben mag. Ihre Aufgeschlossenheit der Jugend, dem künstlerischen Nachwuchs gegenüber ist aber wohl nicht generalisierend gleichsetzbar mit vorbehaltloser Offenheit auch für das Schaffen der Avantgarde? Welche Maßstäbe legen Sie an, wenn es um Aufführungen zeitgenössischer Produktion geht?*

PM: Ich würde gerne zeitgenössische Musik dirigieren. Ich habe viel dirigiert, aber ich habe in der letzten Zeit eigentlich nichts erlebt, wo ich sagen würde: das lohnt sich, das ist etwas, was sein muß. Wie ... Alban Berg mußte sein, Hindemith mußte sein, Strawinsky mußte sein. Und hier stoppe ich: Vielleicht existiert einer, aber ich bin ihm nicht begegnet!

GF: *Aber nehmen wir mal als Beispiel diese Platte. Was hat Sie damals dazu bewogen (oder warum sind Sie bewogen worden), die zu machen?*

PM: Das kann ich Ihnen nicht mal mehr beantworten. Etwas wird schon gewesen sein, was mich angesprochen hat, denn Geld hab` ich dafür nicht erhalten. Das muß etwas gewesen sein, was mich interessiert hat - ich hab`s nicht mehr in Erinnerung -, aber auch nicht so stark, daß ich jetzt angefangen hätte, mit Lundqvist durch Europa und umliegende Ortschaften zu reisen. Und auch die unglaublichen Schwierigkeiten dieses Stücks! Heute - Sie kennen ja die Haltung der Orchester, wenn man mit moderner Musik kommt: man hat wenig Proben, man macht - sagen wir mal: eine Mozart-Sinfonie oder ein Brandenburgisches Konzert, und dann muß man etwas Modernes machen. Und das ist alles in einem Schwierigkeitsgrad, ich möchte fast sagen in einem unnötigen Schwierigkeitsgrad. Und da ist dann jedes Orchester mehr oder weniger säuerlich. Es ist möglich, daß Sie etwa in England oder in Deutschland mit der Disziplin, die sie haben, oder gegen Geld und gute Worte, daß Sie dann instandgesetzt werden, so etwas zu machen. Aber das in Frankreich oder in Italien? ... ich seh` immer nur, daß, wenn man anfängt, so ein Stück zu arbeiten, das Orchester mißgestimmt ist. Und dann spielen die auch den Schumann schlecht ...

GF: *Sie haben im Gespräch mit Herrn Reiser, das in der Pause Ihres Konzertes vor vier Jahren gesendet wurde, davon berichtet, wie Sie ganz bewußt eine zeitlang die Abgeschiedenheit eines Klosteraufenthaltes genutzt haben, um aus dem Sog einer stereotypen "Jetset-Karriere" herauszukommen. Gleichwohl ist festzustellen, daß Sie sich heute in einer zweiten großen Karriere befinden, die sich allerdings im wesentlichen in Italien abspielt. Die Bedingungen dieser Karriere selbst zu stellen scheint Ihnen also mittlerweile gelungen zu sein. Und Sie scheinen - ganz menschlich gesprochen - mit dieser Art von Karriere offenkundig auch zufrieden zu sein. Nun werden Sie in wenigen Wochen das 74. Lebensjahr vollenden. Welche Ihnen wichtigen Pläne haben Sie - oder hat man mit Ihnen - für die nächsten 3, 4, 5 Jahre?*

PM: Ja, ich habe mein eigenes Orchester in Padua, das mir sehr ans Herz gelegen ist und mit dem zu arbeiten ich viel Freude habe. Ich habe den ständigen Vertrag mit dem Römischen Radio, ich habe vor allem meine Bottega! Und die Pläne, meine Pläne, die mich wirklich interessieren, begeistern und erwärmen, die sind fast alle an die Bottega gebunden. Sie haben ja heute Sänger aus meiner "Zucht" gehört, es sind doch sehr bemerkenswerte junge Stimmen! Die haben eben in der Bottega Disziplin und Formgefühl und Bescheidenheit gelernt. Und wenn es Italien gelingt, aus der großen Krise herauszufinden, sehe ich in der Bottega sehr entwicklungswerte Vorgänge.

GF: *Ich glaube, es war 1982, daß wir uns in Hamburg das erste Mal begegneten im Zusammenhang mit einer "Figaro"-Serie, die Sie machen sollten. Damals waren Sie sogleich bereit, sich als Präsident des OITO-ACKERMANN-ARCHIV E.V. "einfangen" zu lassen. Wir wollen daher abschließend noch kurz auch über Ackermann sprechen. Welche Erinnerungen an ihn können Sie mir mitteilen, und in welcher Weise ist Ackermann für Sie noch lebendig, möglicherweise auch als vorbildhafter älterer Kollege am Pult?*

PM: Ackermann ist bei mir immer lebendig geblieben als Muster eines professionellen Musikers, was besagt: Kenntnis, Stilgefühl, dann auch Umgang mit den Menschen, sein Charme und ... ich weiß nicht, ob er Schüler gehabt hat, es ist mir an sich nichts bekannt?

GF: ... also in dem Sinne Schüler, wie man sagt, daß jemand längere Zeit bei ihm studiert hat, das hat es nicht gegeben. Aber im übertragenen Sinne wäre etwa der Kapellmeister in Düsseldorf Robert Schaub zu nennen, der lange Jahre sein Korrepetitor war, Bernhard Klee selbstverständlich aus der Kölner Zeit und auch Siegfried Köhler, unser Dritter im Bunde, auch er ist in dem Sinne ein Ackermann-"Schüler", aber eben nicht in dem klassischen akademischen Sinne, wie man es üblicherweise meint. Es sind "Beeinflusste" ...

PM: Meine Erinnerung an Ackermann ist lebendig und warm. Und wenn ich in der Moderation für den Salieri sage: die Salieris als Lehrer fehlen heute, dann kann ich nur hinzufügen: die Ackermanns als Beispiel fehlen heute in der allgemeinen Jagd nach Geld und Karriere und Ruhm und Medien und Flugzeuge nein, Ackermann hat Musik gemacht!

GF: Können Sie sich an bestimmte Begegnungen erinnern, oder wo haben Sie ihn gesehen in der Schweiz?

PM: ... in Zürich, wie ich studiert habe, war er Erster Kapellmeister in Zürich. Ich hab' viel mit ihm zu tun gehabt, hab' ihn viel beobachtet ...

GF: ... und wahrscheinlich auch von Bonn aus, als er in Köln Opernleiter war?

PM: Jaja!

GF: Herr Maag, ich will Sie nicht über Gebühr strapazieren. Ich wünsche Ihnen für Ihr weiteres Schaffen alles erdenklich Gute, uns allen - die Ihre Verehrer sind -, daß wir noch viel von Ihrer Kunst genießen und davon auch lernen dürfen, und mir ganz unbescheiden eine baldige Wiederbegegnung mit Ihnen. Herzlichen Dank für das Gespräch!
