



Sendung vom 15.11.1999

Lorin Maazel

Chefdirigent des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks
im Gespräch mit Kurt Meister

- Meister:** Willkommen bei Alpha-Forum. Zu Gast ist heute Lorin Maazel. Herzlich willkommen, Herr Maazel. Sie sind gerade von einer Konzertreise aus Spanien mit dem "Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks" zurückgekommen. Sie haben zuvor mit den "Wiener Philharmonikern" in Salzburg "Don Giovanni" und "Don Carlos" aufgeführt. Das sind nur einige der Orchester, die Sie in letzter Zeit dirigiert haben. Es gibt wohl wenige oder kaum ein international berühmtes Orchester, das Sie noch nicht geleitet haben. Im Gegensatz zu vielen Ihrer Kollegen sind Sie bereits mit jungen Jahren - nämlich schon mit acht Jahren – am Pult eines großen Orchesters gestanden. Wenn ich richtig informiert bin, dann standen Sie mit zehn Jahren sogar bei den "New Yorker Philharmonikern" am Pult. Welche Ausbildung muss man dafür haben? Wie kommt man dazu, bereits als Kind ein so großes Orchester zu dirigieren?
- Maazel:** Das ist schon lange her, und ich konnte natürlich nichts dafür. Ich meine damit, dass es nicht meine Entscheidung war, ein solches Orchester zu dirigieren. Ich war aber trotzdem und selbstverständlich sehr glücklich bei meiner ersten Begegnung mit einem Orchester: Ich stand mit acht Jahren vor einem Studentenorchester und dirigierte die "Unvollendete" von Schubert. Das war eine Partitur, die ich wirklich gut studiert hatte. Ich war glücklich dabei, ich fand diese Musik herrlich, und ich habe sogar geprobt mit dem Orchester. Ich weiß nicht mehr, was ich den Musikern damals gesagt habe: Ich weiß nicht mehr, ob ich sie ermahnt habe, weil sie falsch oder nicht zusammen gespielt haben oder weil die Intonation nicht richtig war. Ich habe aber wohl vom ersten Augenblick an irgendwie wie ein Dirigent agiert, obwohl ich eigentlich nur sehr wenig darüber wissen konnte, was es eigentlich bedeutet, ein Dirigent zu sein. Aber mein Lehrer war ein Berufsdirigent: Er war kein Amateur, sondern er wusste ganz genau Bescheid. Er hat mich wirklich so gut darauf vorbereitet, dass ich das ganz professionell und anständig machen konnte.
- Meister:** Was heißt "vorbereitet"? Sie haben Instrumente gelernt: Wie jung waren Sie, als Sie dann...
- Maazel:** Zuerst einmal musste ich die Partitur auswendig lernen.
- Meister:** Auswendig?
- Maazel:** Ja, ja. Ich musste sie sogar so gut auswendig lernen, dass ich sie hätte niederschreiben können. Mein Lehrer spielte am Klavier, und ich dirigierte. Wenn er dann bewusst eine falsche Note spielte, musste ich ihm das sagen: "Nein, das ist ein g und kein ges usw." Er sagte mir auch immer, wer nun gerade spielt - das zweite Fagott oder das zweite Horn meinetwegen – und welche Noten gespielt werden. Er machte das so lange mit mir, bis er überzeugt davon war, dass ich die Partitur wirklich im Griff hatte. Im Hinblick auf meine Gefühle war das für mich als Kind allerdings völlig normal: Ich musizierte eben. Ich liebte damals aber auch den Sport sehr und spielte mit

dem gleichen Genuss Baseball. Ich machte auch Spaziergänge und stellte dummes Zeug an. Ich habe also alles das gemacht, was jeder Achtjährige machen muss. Das Ganze war für mich also völlig normal.

Meister: Sie wurden dann schon mit elf Jahren von Toscanini, der eines der berühmtesten Orchester in dieser Zeit leitete, eingeladen zu dirigieren. So selbstverständlich ist das ja wohl nicht – selbst wenn man sehr genial ist als junger Mensch. Wie kam es dazu, dass Sie von Toscanini eingeladen wurden?

Maazel: Ich war wohl ziemlich bekannt geworden in der Branche. Ein Kritiker in New York hatte damals einen ziemlich positiven Artikel über mich geschrieben, denn ich hatte bei der Weltausstellung im Jahr 1939 in New York ein anderes Studentenorchester dirigiert. Gut, es war so, dass ich im Anschluss daran engagiert worden bin und Toscanini eines Tages dort bei den Proben vorbeischaute. Er schüttelte zwar zunächst den Kopf, aber nach der Probe sagte er doch zu mir: "Na, ja, ich wünsche dir viel Glück." Als ich dann vor seinem Orchester stand, war es natürlich im ersten Augenblick ziemlich empört: mit Recht. Die Musiker dachten sich: "Was ist denn das? Das ist ja ein Kind, das da auf dem Podest steht. Dieses Kind wagt es, uns zu dirigieren!" Aber ich war auch diesmal wieder sehr gut vorbereitet. Ich wusste ganz genau, was los war: Sie haben natürlich versucht, falsche Noten zu spielen, aber das habe ich sofort alles korrigiert. Am Ende war das Konzert dann auch ganz schön: ohne Widerstand. Es war wirklich ein sehr nettes Erlebnis für mich.

Meister: Es gibt die Geschichte, dass damals die Musiker mit Lollys auf die Bühne kamen, als Sie mit Ihren kurzen Hosen da erschienen sind, um das Orchester zu dirigieren: Stimmt das?

Maazel: Ja, bei der ersten Probe war das so. Aber nicht alle haben sich so verhalten, sondern es waren nur fünf oder sechs Blechbläser, die das gemacht haben. Es sind immer die Blechbläser, die solche Späße machen. Aber ich habe ihnen das nicht übel genommen. Ich war eben ein sehr ernster Junge, und ich sagte ihnen deshalb: "Ich habe hier zu tun, so geht es nicht. Machen wir stattdessen doch bitte mit der Arbeit weiter." Ich war dann mit dem Ergebnis doch ziemlich zufrieden. Aber ich hatte eigentlich schon damals ein sehr ausgeprägtes Gefühl für Objektivität. Wenn ich mit meiner eigenen Leistung nicht zufrieden war, sagte ich sofort: "Das war nicht gut." Mir war es dabei völlig egal, ob ich dafür trotzdem sehr gelobt worden bin: Ich wusste selbst Bescheid, ob es gut war oder nicht. Ich hatte natürlich das Glück, dass man das alles in allem nicht zu ernst genommen hat: Ich wurde z. B. nicht ausgebeutet. Ich habe im Laufe einer Saison nur neun bis zehn Konzerte dirigiert: Das waren fast alle Konzerte im Sommer wie z. B. dieses Sommerkonzert mit dem "NBC-Orchester". Daher konnte ich im Übrigen ein so genanntes "normales" Leben führen: Das war für mich wirklich sehr wichtig: Das hat mir auch sehr viel geholfen und mich auch psychisch gerettet, denn solche Konzerte bereiteten doch wiederum auch sehr viel Stress. Mit anderen Worten, ich konnte ansonsten auch mit anderen Kindern spielen: Ich spielte wirklich sehr viel Baseball und Fußball als Kind. Diese ganze Zeit war für mich insgesamt also sehr positiv.

Meister: Sie haben dann mit 16 Jahren das "Fine Arts String Quartett of Pittsburgh" gegründet und nebenbei Mathematik, Philosophie, Französisch und Russisch studiert. Sie sprechen ja insgesamt sieben Sprachen. Blieb da denn noch so viel Freiraum für Hobbys?

Maazel: Ich war sehr glücklich, dass man mich als "enfant prodige", also als Wunderkind, vergessen hatte. Denn so konnte ich für mich selbst entscheiden, was ich mit meinem Leben wirklich anfangen wollte. Ich hatte vor, vielleicht Schriftsteller zu werden – aber meine Liebe zur Musik war schon zu ausgeprägt dafür. Deswegen habe ich mich am Ende doch zu

dieser Karriere entschlossen. Um aber eine präzise Antwort auf Ihre Frage zu geben: Ich habe ziemlich früh entdeckt, wie wichtig es ist, die Zeit genau einzuteilen. Ich habe also vor dem Frühstück tüchtig geübt, und danach machte ich die Proben mit dem Orchester. Am Nachmittag hatte ich eine Streichquartettprobe, und am Abend bin ich dann in die Universität gegangen.

Meister: Sie waren Primarius in diesem Quartett?

Maazel: Ja, ja. Das hat mir später sehr viel geholfen, weil mir die Kammermusik wirklich heilig ist: Ich denke, dass jeder Musiker aus dieser Quelle kommen muss, um die symphonische Musik wirklich in den Griff zu bekommen.

Meister: Mit 25 Jahren sind Sie dann mehr von den USA weg und zu uns nach Europa gekommen. Sie haben zuerst die "Wiener Symphoniker" dirigiert und dann auch das Orchester der "Mailänder Scala", wenn ich richtig informiert bin. 1957, also vor nun schon 42 Jahren, waren Sie zum ersten Mal Gast beim "Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks", nämlich bei einem "musica viva"-Konzert. Wie kam es zu diesem Dirigat und zu dieser Verbindung mit Karl Amadeus Hartmann, der damals die "musica viva" gegründet hatte? Hatten Sie schon vorher engen Kontakt mit ihm?

Maazel: Nein, aber er hatte von meiner Leistung in Wien und in Berlin gehört. Ich bin nämlich schon im Jahr 1955 zum ersten Mal in Berlin aufgetreten. Da ich ziemlich jung war, dachte er, dass ich eine Neigung für zeitgenössische Musik hätte. Er hat mich daher gebeten, an seinem Programm der "musica viva" teilzunehmen. Das habe ich dann auch mit sehr viel Freude getan. Später habe ich den Menschen Hartmann noch sehr gut kennen gelernt. Er war ein wunderbarer Mensch und ein sehr wichtiger Komponist. Er hat in jener Zeit sehr viel für die zeitgenössische Musik gemacht: vor allem hier in München.

Meister: Sie haben in den folgenden Jahren dann auch sehr viele "musica viva"-Konzerte dirigiert: mit den Kompositionen der damals modernen Komponisten Strawinsky, Bartok, Dallapiccola, Messiaen. Was hat Sie an diesen Kompositionen, an diesen modernen Musiken so besonders gereizt?

Maazel: Dallapiccola kannte ich persönlich. Ich habe seine Bekanntschaft in Tigerwood gemacht: Er war dort Lehrer. Ich habe von ihm wirklich sehr viel gelernt. Später habe ich ihm dann sogar geholfen, seine Partituren zu korrigieren. Sagen wir einmal so, ich hatte damals an sich keine sehr große Neigung in Richtung der Zwölftonmusik. Aber er hat mir wirklich beigebracht, das besser in den Griff zu bekommen. Ich habe dann auch seine Musik mit sehr viel Freude dirigiert. Für Strawinsky galt sowieso das Gleiche. Mein Lehrer war Russe, und ich habe deshalb sogar einmal die Bekanntschaft mit Strawinsky machen dürfen. Wenn ich daran denke, wie viele große Musiker ich als junger Mensch kennen lernen durfte, deren Leistung in meinem Geist immer noch präsent ist, dann kann ich nur von großem Glück sprechen. Es ist wirklich erstaunlich, wen ich alles kennen gelernt habe: z. B. die großen Komponisten und Dirigenten Rachmaninow, Hindemith oder De Sabata. Diese Leute haben mich alle wirklich sehr beeinflusst. Ich habe z. B. noch unter der Leitung von George Enescu im Orchester gespielt: Er dirigierte und spielte selbst Violine, obwohl er damals schon sehr krank war und kaum aufstehen konnte. Wir spielten unter seiner Stabführung natürlich seine eigene Musik. Alle diese Begegnungen haben mich also geformt und sehr beeinflusst. Ich bin sehr glücklich, dass mir damals diese Ehre zuteil wurde und ich diese Möglichkeiten hatte.

Meister: Sie haben in diesem ersten Programm bei der "musica viva" damals u. a. auch "Le sacre du printemps" von Strawinsky gespielt, das Sie nun als Chefdirigent des Symphonieorchesters wieder einige Male aufgeführt haben. Worin liegt heute der Unterschied zu früher? Wird das Stück heute

schneller probiert? Wird es vom Orchester eher aufgenommen? War es damals schwieriger, diese Stücke zu probieren?

Maazel:

Die jungen Leute sind heute rhythmisch gesehen so weit entwickelt, dass sie fast alles vom Blatt lesen können. Damals, vor 40 Jahren, war das noch nicht der Fall. Für die Uraufführung von "Le sacre du printemps" von Strawinsky verlangte der Dirigent 111 Proben. Heutzutage ist dieses Stück natürlich schon bekannt: Man kann das mit damals nicht vergleichen. Heute hat man dieses Stück schon irgendwie drin, und so kann man es mit einer Probe plus 90 oder 40 Minuten wirklich so weit bringen, dass man dann nach einer Generalprobe bereits aufführungsbereit ist. Das ist dank der Vorbereitung der jungen Musiker von heute möglich geworden: Sie können heute wirklich alles machen. Andererseits ist diese selbstverständliche Phrasierung von früher nicht mehr unbedingt vorhanden. Wenn z. B. jemand aus dem Konservatorium kommt, dann denkt er manchmal: "Je schneller und lauter man spielt, umso besser ist es. Je schneller man die Noten im Griff hat, umso besser ist es." Früher war das nicht so, da hat man sich mehr Zeit genommen. Der Schriftsteller Nadolny hat vor ein paar Jahren einmal das berühmte Buch über "Die Entdeckung der Langsamkeit" geschrieben: Manchmal ist es wirklich wunderbar, langsam sein zu können und sich Zeit zu nehmen, um durchzuatmen und um die Musik auch besser vermitteln zu können. Es geht nicht nur darum, dass wir als Musiker diese Stoffe vollkommen verstehen, wir sind vor allem Interpreten: Unsere Aufgabe ist es, die Musik lebendig werden zu lassen. Es geht darum, dass wir diese Musik als Interpreten in ihrer Lebendigkeit anbieten und vermitteln.

Meister:

War das Publikum früher anders? Hat das Publikum im Vergleich zu heute anders reagiert, wenn Sie ein bestimmtes Stück aufgeführt haben? Wie wurde die Musik im Vergleich zu heute im Jahr 1957 aufgenommen?

Maazel:

Das Publikum war weniger satt. Das gilt aber nicht nur für hier, sondern das war überall so. Die Menschen waren glücklich, überhaupt wieder an die Kunst denken zu dürfen, denn man hatte doch eine Zeit mit viel Kummer durchlebt: Nun brach eben eine Zeit mit rosigen Zukunftsaussichten an. So war es überall. Es herrschte vor jedem Konzert z. B. eine große Stille: Die Leute gingen sehr oft schon eine Stunde vorher ins Konzert, um richtig gestimmt zu sein für die Aufführung. Sie haben diese Einstimmung langsam gesteigert: Es war fast eine Art von Meditation für sie. Wenn heute um acht Uhr wirklich bereits alle Leute da sind, dann ist das schon beinahe ein Wunder. Nach dem ersten Satz muss man heute aber meistens die Türen erneut öffnen, damit die Leute, die zu spät gekommen sind, auch noch hineinkommen können. Die Leute kommen ins Konzert und wissen oft gar nicht, was überhaupt auf dem Programm steht. Oft ist es so, dass die Leute in ihre Loge gehen und laut danach fragen, was denn heute eigentlich gespielt wird und wer eigentlich dirigiert. Ich habe das als Zuschauer selbst einige Male mitbekommen. Früher war das anders. Bei den "musica viva"-Konzerten waren die Leute immer gut vorbereitet: Sie wussten ganz genau Bescheid, hatten wahrscheinlich die Partitur und ganz sicher alle die Notizen in den Programmheften gelesen. Sie waren wirklich vorbereitet. Im Konzert war das dann immer ein wunderbares Erlebnis, weil man deswegen quasi einen adäquaten Gesprächspartner hatte für die Musik.

Meister:

Gab es auch Opposition gegenüber dieser modernen Musik in dem Sinne, dass sich die Leute negativ über diese Musik geäußert haben?

Maazel:

Sie haben sich schon negativ geäußert - aber nicht sofort. Heute ist man sofort bereit, "Buh" zu schreien: ohne Respekt gegenüber den Künstlern, die dort oben auf der Bühne schwitzen und arbeiten und die ihr Leben der Kunst gewidmet haben. Den Buh-Rufen ist das aber völlig egal: Wenn ihnen etwas nicht gefällt, dann wird sofort "Buh" geschrien. Ich kann so eine Haltung nicht verstehen, aber so ist es eben heute: Allerdings ist das nur ein kleiner Teil des Publikums. Wissen Sie, es gibt dabei ja einen Pendeleffekt:

Ich habe den Eindruck, dass das Publikum immer mehr auf der Suche ist, um neue Stoffe in der Musik und in den neuen Kompositionen zu finden. Das Publikum lehnt nur noch diejenige Musik a priori ab, die künstlich gefertigt worden ist, die quasi industriell produziert worden ist. Stattdessen sucht das Publikum heute wieder das künstlerische Erlebnis im Konzertsaal. Ich registriere, dass heute die sehr jungen Künstler zwischen 13 und 19 Jahren plötzlich wieder diese ganzen alten Schallplatten mit den großen Dirigenten und Instrumentalisten der Vergangenheit hören. Das ist wirklich erstaunlich, und das kann man auch in ihrem Spiel feststellen: Es ist nicht mehr nur schnell und laut, sondern es ist z. B. auch phrasiert. Meiner Meinung nach haben wir momentan wieder eine sehr gute Zeit für die Kunst: Es kommt wieder auf die künstlerische Wahrheit an – zumindest hoffe ich das.

Meister: Sie sind 1960 nach Bayreuth gegangen und haben auch an der "Met" und an der "Mailänder Scala" dirigiert. Wo hatten Sie die Opernerfahrung gesammelt, um an diesen großen Opernhäusern gastieren zu können? Ich stelle mir das als nicht so ganz einfach vor.

Maazel: Ich hatte eigentlich sehr wenig Opernerfahrung. Ich glaube, ich habe meine erste Oper im Theater erst mit 27 Jahren dirigiert. Es gibt heute allgemein einen Mangel in der Ausbildung eines jeden Dirigenten auf diesem Gebiet. Die Tradition, dass ein junger Dirigent an einem Haus, an dem ein berühmter Dirigent tätig ist, seine Erfahrungen als Korrepetitor gewinnen kann, wurde durch den Zweiten Weltkrieg zerstört. In Berlin waren in den dreißiger Jahren z. B. Kleiber, Klemperer, Bruno Walter und Furtwängler tätig: alles Dirigenten, die unter 35 Jahren waren. Sie waren dort tätig, obwohl sie alle erst ganz "langsam" diesen Prozess durchlaufen haben. Sie haben das also quasi von der Pike auf gelernt. Bei mir war das jedoch nicht der Fall: Ich habe das auf diese Weise nicht mehr gelernt. Ich musste das später mit sehr viel Studium und sehr viel Vorbereitung irgendwie überbrücken. Ich habe z. B. erst in Salzburg zum ersten Mal eine Oper von Mozart dirigiert: Das war der "Figaro" gewesen. Ich war dafür aber auch wirklich ganz genau vorbereitet. Man kann mit einer genauen Vorbereitung schon vieles kompensieren, aber die Übung und die Bühnenpraxis ist doch etwas sehr Wichtiges. Ich habe schon versucht, das auch so schnell wie möglich zu lernen, so dass ich diese großen Aufgaben auch mit Würde wahrnehmen konnte. Als GMD der "Deutschen Oper" in Berlin ab dem Jahr 1965 musste ich sowieso sehr schnell den Rest noch hinzu lernen. In jener Zeit habe ich dann wirklich sehr viele Opern dirigiert. Jetzt bin ich freilich ein fauler Operndirigent geworden. Aber damals war die Oper für mich nichts Selbstverständliches, da haben Sie völlig Recht.

Meister: Hatten Sie denn zu der Zeit schon Erfahrungen mit Sängern? Denn das ist ja doch auch etwas Wichtiges. Hatten Sie z. B. in Bayreuth die Möglichkeit, die Sänger mit auszuwählen? Oder wurden Ihnen diese Sänger ganz einfach vorgesetzt? Gab es darüber eine Diskussion?

Maazel: Das war damals ja noch in der Zeit von Wieland Wagner: Er hat grundsätzlich nur Befehle gegeben. Er hat wohl nur ab und zu im Traum mit seinem Großvater gesprochen. Aber ich muss auch sagen, dass das auf keinen Fall als Vorwurf gemeint ist, ganz im Gegenteil. Ich mochte Wieland Wagner sehr gerne: Er liebte die Musik und kannte die Musik auch sehr gut. Er hat eigentlich diese Kunstform Oper für uns gerettet. Bis dahin hatte man auf der Bühne ja immer noch Pferde und lauter Brunhildes mit dem Speer in der Hand gesehen. Es war unmöglich, aber das war bis zu Wieland Wagner so gewesen. Ich habe seine Lohengrin-Inszenierung aus dem Jahr 1960 noch ganz genau in Erinnerung: Alles war blau, und man konnte die Sterne am Himmel funkeln sehen – alles war wirklich sehr träumerisch. Da wurde dank ihm der Oper eine neue Welt geöffnet: So konnte sie in unserem Jahrhundert wieder aufblühen.

Meister: Sie sagten es soeben schon: Sie sind in Berlin der Nachfolger von Ferenc Fricsay geworden. Danach waren Sie fast gleichzeitig bei drei Orchestern Chefdirigent. Nach Berlin kam das "New Philharmonia Orchestra" in London, und dann wurden Sie Nachfolger von George Szell. Gleichzeitig waren Sie aber auch Hauptdirigent beim "Orchestre de Paris". Dort wurden Sie später dann auch Chefdirigent. Sie sind damit verschiedenen Musikern und verschiedenen Nationalitäten begegnet: Muss man sich da umstellen, wenn man von einem Orchester zum anderen kommt und die Musiker jeweils eine andere Ausbildung haben? Ist das schwer?

Maazel: Es ist schwer, aber es ist auch sehr interessant und aufregend. Als junger Mensch habe ich sehr oft Konzerte in kleinen Orten zugesagt: Ich machte das, um die Leute in diesen kleinen Orten kennen zu lernen. Ich wusste ganz genau, dass ich ja ansonsten nie dorthin fahren würde. Rein menschlich war das wirklich eine wunderbare Erfahrung. Dank dieser Erfahrung habe ich doch ganz langsam aber sicher eine Art gefunden, wie ich mit den Menschen in verschiedenen Ländern zurechtkommen konnte. Deswegen hatte ich auf diesem Gebiet auch weniger Schwierigkeiten als andere Dirigenten. Ich kam wohl genau deswegen im Laufe der Probezeit mit den Musikern nicht nur gut zurecht, sondern konnte mit ihnen auch wirklich gut musizieren. Ich habe mich immer bemüht, die Sprache des Landes zu lernen, und ich habe mich auch bemüht, mit den Musikern in der jeweiligen Landessprache zu proben. Das ist wichtig. Ich bin sehr dankbar dafür, dass ich die Zeit hatte, diese Arbeit zu machen: Das hat mich als Mensch und als Musiker wirklich bereichert.

Meister: Sie haben aber trotz dieser vielen Aufgaben Ihr Pittsburger Orchester nicht aus den Augen verloren. Sie hatten einen Beratervertrag und waren auch acht Jahre lang Chef des "Pittsburger Symphonieorchesters". Was bedeutete "Beratervertrag"? Welche Funktion hatten Sie damals in Pittsburgh?

Maazel: Mein Kollege André Previn, den ich sehr gerne habe, kam plötzlich mit der Administration nicht mehr zurecht und ließ das Orchester im Stich. Deswegen hat man mich gebeten, eine Tournee hier in Europa zu übernehmen. Nach der Tournee sagte man dann zu mir: "Wir sind doch ohne Führung, wir haben keinen Chefdirigenten. Wären Sie denn so nett, uns zu beraten?" Das habe ich auch getan. Die natürliche Fortsetzung dieser Situation war, dass man mich eben gebeten hat, als Chefdirigent zu bleiben. Aber ich wollte eigentlich nirgendwo mehr Chef sein: Denn bei so einer Tätigkeit gibt es doch immer wieder sehr viele administrative Probleme. Ich hatte immer vor, mehr Zeit für meine Kompositionen, für meine Geige und überhaupt für das Leben zu haben. Aber das war natürlich schon eine große Herausforderung für einen Dirigenten: ein Orchester wieder aufzubauen bzw. ein Orchester neu aufzubauen. Das war auch in Cleveland schon der Fall: Nach George Szell waren sie dort drei Jahre lang ohne Chefdirigenten gewesen. Man war dort wirklich schon fast verzweifelt. Ich habe das Orchester in Cleveland dann ganz langsam wieder aufgebaut. In Pittsburgh hat es eine ähnlich dramatische Situation gegeben. Das hat freilich grundsätzlich mit André Previn nichts zu tun, denn mit den Musikern war er wirklich gut zurechtgekommen. Ich habe ihn dann als Musikdirektor sogar einmal eingeladen, als Gast nach Pittsburgh zurückzukommen. Das hat er auch sehr gerne gemacht: Er hat dort wieder sehr viele Konzerte gegeben, und das Publikum war sehr glücklich mit ihm. Ich war ebenfalls glücklich darüber, dass ich in der Lage war, das wieder gut zu machen. Das war in meiner Wiener Zeit als Direktor der "Wiener Staatsoper" schon so: Das war gerade auch deshalb eine schöne Zeit für mich, weil ich viele Musiker, Sänger und Dirigenten dorthin bringen konnte, die vorher eigentlich noch nie aufgetreten waren. Claudio Abbado machte z. B. sein Debüt bei mir in Wien. Ich habe ihn persönlich nach Wien eingeladen, und dort hat er dann in der Zeit, in der ich in Wien Direktor war,

zum ersten Mal dirigiert. Das Gleiche gilt für Riccardo Muti, der dort vorher auch noch nie dirigiert hatte, was ich als nicht in Ordnung empfunden habe. Ich habe in meiner Position als Chefdirigent wirklich immer versucht, meine Kollegen, die das verdient haben, zu präsentieren und zu unterstützen.

Meister: Ich selbst war ja viele Jahre lang an der Bayerischen Staatsoper, wie Sie wissen, und ich erinnere mich an die Zeit, als dort Wolfgang Sawallisch Intendant und gleichzeitig Generalmusikdirektor war: Ich erinnere mich an die Probleme, die man dabei hat, an die täglichen Herausforderungen mit den Regisseuren, an die Probleme mit den verschiedenen Tarifverträgen, an die Auseinandersetzungen mit den unterschiedlichsten Interessen der Arbeitsgruppen im Haus. Hatten Sie da z. B. in Wien noch Zeit, neue Stücke und neue Werke einzustudieren und zu dirigieren?

Maazel: Ja, ich war eben schon um sechs Uhr im Haus: Ich hatte einen Generalschlüssel für das Gebäude. Den ganzen Tag über habe ich meinetwegen Gespräche geführt, und manchmal habe ich auch eine Probe dirigiert. Am Abend gab es dann die Vorstellung. Wenn darüber hinaus z. B. noch die Duchess of Kent aus London nach Wien kam, dann musste ich für sie natürlich einen Empfang geben. So war das Tag und Nacht: Ich habe in der Zeit ungefähr 15 Kilo verloren und wurde schmal wie ein Hering. Heute habe ich diese Probleme nicht mehr, und deswegen bin ich auch viel dicker geworden. Aber das ist auch gut so, denn als Dirigent so dünn zu sein, ist nicht richtig. Man muss schon eine gute Substanz haben, denn schlanke Dirigenten leben nicht sehr lange.

Meister: Wenn man von diesem Arbeitspensum hört, dann versteht man auch, warum Sie damals auf die Frage, ob Sie Chefdirigent des Symphonieorchesters hier in München werden wollen, spontan gesagt haben: "Nie mehr, ich habe mir geschworen, nirgends mehr Chef zu werden." Trotzdem freue ich mich darüber, dass Sie seit 1993 Chef dieses Orchesters sind und Ihren Vertrag bis Ende 2002 verlängert haben. Sie haben in der Zeit in München verschiedene Zyklen dirigiert: einen Beethoven-Zyklus, einen Brahms-Zyklus und nun einen Mozart-Bruckner-Zyklus. Warum haben Sie Mozart-Bruckner gemacht? Wie kommen Sie auf diese Verbindung?

Maazel: Tja, die Frage war eben, was man denn vor so einer gigantischen Bruckner-Symphonie aufführen könnte. Man braucht da schon eine geniale Musik, weil die Musik von Bruckner ebenfalls so überwältigend ist. Die Stücke müssen aber auch sehr kompakt sein, und sie müssen darüber hinaus bereits im ersten Takt sehr vielversprechend sein. Deswegen haben wir gemeinsam die Entscheidung getroffen, acht Klavierkonzerte von Mozart vor jeder Bruckner-Symphonie aufzuführen. Das hatte wirklich eine tolle Wirkung: Dieser wunderbare Mozart, der auch so unheimlich träumerisch ist, hat das Publikum wirklich seelisch vorbereitet auf die folgende Musik. Als Konterpart zu Bruckner ist Mozart wirklich perfekt. Das Tolle bei Mozart ist ja seine unbeschreibliche Art der scheinbaren Improvisation. Sicher, seine Musik existiert nur in der niedergeschriebenen Form, aber man hat bei Mozart wirklich ständig den Eindruck der Improvisation. Dieser Eindruck entsteht wirklich nur bei ihm: Ich weiß nicht, wie er das geschafft hat. Wenn man das vor Bruckner spielt, dann ergibt das wirklich einen erstaunlichen Effekt.

Meister: Haben Sie auch persönlich bei diesen Zyklen neue Erfahrungen sammeln können? Diese Werke wurden ja in sehr kurzem Zeitabstand aufgeführt.

Maazel: Ja, ich war von der Nullten und der Ersten, die ich beide vorher noch nie dirigiert hatte, wirklich sehr beeindruckt. Er hat bei diesen beiden Werken technisch und melodisch sogar ein bestimmtes Panorama angetastet - wie eigentlich jeder junge Mensch -, das er dann aber später als Komponist nicht mehr weiterverfolgt und ausgebaut hat. Mit anderen Worten, Bruckner

ist harmonisch und kontrapunktisch irgendwie sogar ein wenig konservativer geworden mit zunehmendem Alter. Aber das geschah durchaus nicht auf Kosten der Inspiration und der Inhalte. Dieser Inhalt ist bei ihm natürlich bei jeder Symphonie entsprechend größer geworden.

Meister: Sie haben, seitdem Sie beim Symphonieorchester Chefdirigent sind, circa 360 Konzerte dirigiert. Die meisten haben Sie ohne Partitur dirigiert. Sie dirigieren auch viele Proben mit geschlossener Partitur: Bei Anfragen der Musiker in Bezug auf die Harmonie, auf dynamische Zeichen usw. wissen Sie spontan die Antwort, ohne nachsehen zu müssen. Wie kann man denn Hunderte von Musikwerken mit Hunderttausenden von Takten im Kopf behalten? Wie kann man das auswendig lernen? Denn für unsereinen ist das immer wieder verblüffend.

Maazel: Das ist keine Frage des Behaltens. Es ist eine Frage, ob man in der Lage ist, die Noten wie eine Sprache in sich hinein zu bringen. Man würde ja auch nie das Wort Brot vergessen – selbst nach 40 Jahren nicht. Dieses Wort "Brot" ist einfach da im Bewusstsein: Da ist ganz einfach ein Konzept namens "Brot" im Kopf. So ist es mit der Musik auch: Wenn man das wirklich in sich hat, dann bleibt einem das für das ganze Leben. Beim Studium eines neuen Werkes bemühe ich mich wirklich darum, das so zu handhaben. Später kommt dann natürlich die Erfahrung der Proben mit hinzu und natürlich auch die Emotionen, die man damit verbindet. Das bleibt einem dann: Das wird zu einem Teil von mir. Wenn ich aus meiner Erinnerung meinetwegen die Vierte von Brahms herausnehmen würde, dann wäre das beinahe so, als würde ich meinetwegen einen Finger verlieren

Meister: Trotzdem ist das für unsereinen immer wieder verblüffend, wenn man das Glück hat, das bei Ihnen erleben zu dürfen. Wir hatten ja zusammen in Jerusalem das Festival "3000 Jahre Jerusalem" eröffnen und beschließen dürfen: mit Pendereckis "Sieben Tore von Jerusalem". Das ist eine riesige Partitur: um die 40 Chorstimmen und ebenfalls an die 40 Orchesterstimmen. Die Partitur ist deswegen auch eineinhalb Meter hoch. Wie kann man sich so ein Werk am Anfang erarbeiten? Spielen Sie das am Klavier vorher durch?

Maazel: Nein, ich versuche einen Gesamtüberblick zu bekommen. Ich stelle also die Partitur ziemlich weit weg, weil sie ja so groß ist, und bekomme dann im Lauf der Zeit doch eine optische Vorstellung von dieser Musik. Bei den Proben wächst das dann erst irgendwie zusammen. Ich erkenne ganz intuitiv, was der Komponist wahrscheinlich vorhat: Warum diese Note nun kommen muss und keine andere, warum nun diese Reihenfolge folgt usw. Diese ganze Logik bleibt dann in meinem Bewusstsein. Wenn ich die Partitur bei der nächsten Probe wieder öffne, ist diese Logik bereits vorhanden. Das wirkt dann wie ein Alleskleber: Das bewirkt, dass ich alle Noten quasi hintereinander kleben kann. Für mich ist das deshalb immer wie eine natürliche Fortsetzung: Man muss also grundsätzlich nur die erste Note richtig im Kopf behalten.

Meister: Sie dirigieren nicht nur, Sie komponieren auch viel. In letzter Zeit haben Sie nicht nur große Werke dirigiert, sondern auch komponiert. Wenn man so wie Sie aufgrund des täglichen Dirigierens ein so großes Repertoire im Kopf hat, das vom Barock bis zur Moderne reicht: Wie schafft man es dann als Komponist, den Kopf frei zu bekommen, um wirklich neue Ideen zu erhalten und nicht nur irgendwie die Dinge, die man gerade dirigiert hat, als vermeintlich eigene Idee zu Papier bringt?

Maazel: Ich finde, dass es geradezu ein Glück ist, als Dirigent das musikalische Repertoire so gut zu kennen, weil man dann beim Niederschreiben der eigenen Musik das Nachmachen von vornherein vermeiden kann. Wenn ich in mir Noten höre, die ich niederschreiben möchte, und diese Noten für

mich wirklich fremd klingen, dann weiß ich, dass diese Noten wirklich von mir sind. Manchmal identifiziere ich danach auch zwei oder drei Noten, die vielleicht aus einer bestimmten Quelle gekommen sein könnten: Aber die Stimmung dieser Noten ist bei mir natürlich ganz anders, denn sonst hätte ich das ja sofort erkannt. Ich frage auch immer ganz ängstlich meine Kollegen: "Hörst du etwas in meiner Musik, erkennst du etwas wieder? Sage es mir bitte!" Bis jetzt hat mir aber noch kein Musiker gesagt, dass er diese oder jene Stelle schon aus anderen Werken kennen würde und dass ich bestimmte Dinge hier oder dort geklaut hätte. Es kann ohne weiteres sein, dass die Musiker meine Musik nicht gerne haben, aber sie sagen zumindest fast alle, dass das für sie unbekannte Musik sei, neue Musik.

Meister: Wenn Sie komponieren, nehmen Sie sich dann vor, dass Sie meinetwegen ein einsätziges oder ein dreisätziges Stück in Sonatenform machen? Oder gehen Sie, wenn ich das so sagen darf, ganz planlos an eine Komposition heran?

Maazel: Schauen Sie, ich mache immer einen Plan, eine Struktur, die perfekt ausgearbeitet ist – und nach zwei Tagen werfe ich diese Struktur aus dem Fenster, weil es so nicht geht. Es geht nicht, ich bin kein Mensch, der im Korsett schreiben könnte. Ich schaue mir die Musik an, die ersten Noten, und dann merke ich schon, dass es so und so weitergehen muss. Mit meiner ganzen akribischen Vorbereitung ist es dann vorbei. Zurzeit schreibe ich ein symphonisches Stück - es ist im Grundsatz eigentlich schon vollendet –, und dabei habe ich mich vorher wirklich sehr bemüht, eine Struktur hineinzubringen. Ich sagte mir: "Wenn du glaubst, dass du ein Komponist bist, dann musst du doch mindestens in der Lage sein, vorher eine Struktur, eine Form, entwickeln zu können." Aber was geschah? Nichts, das ging nicht. Aber am Ende hat dann meine Musik doch immer wieder sehr viel Form, sehr viel Struktur, die man auch ziemlich schnell erkennen kann.

Meister: Ich erinnere mich daran, dass Sie einmal gesagt haben: "Der Dirigent Lorin Maazel hat dem Komponisten Lorin Maazel öfters gute Ratschläge gegeben, wie man es nicht machen sollte." Was sagt denn der Dirigent Maazel zum Komponisten Maazel, wenn diese Ratschläge nicht so befolgt werden?

Maazel: Oh, da bin ich sehr streng. Ich bin eben bei der Komposition immer auch als Dirigent und als Geiger anwesend, also als Solist. Es kommen keine Noten auf das Papier, die vom Dirigenten Maazel oder vom Geiger Maazel nicht unterstützt werden.

Meister: Das heißt aber nicht, dass der Geiger Maazel den Komponisten Maazel dazu überreden kann, nun etwas zu ändern, weil das auf der Geige vielleicht nicht so gut liegt?

Maazel: Da brauche ich nichts zu ändern, weil ich das schon gar nicht niederschreiben würde. Das geht bei mir so: "Ah gut, nein, so geht es nicht, weg. Ah, nein, so geht es auch nicht, weg damit. Ah, ja, das ist vielleicht nicht so schlecht, also weitermachen usw." Diese Kritik ist wirklich sehr wichtig. Ich spare damit auch sehr viel Zeit, denn sehr viele Komponisten schreiben und schreiben und schreiben, und später müssen sie dann mit der Schere wieder alles ausschneiden und Sprünge einbauen. Ich mache all diese Sprünge schon bei der Kreation, bei der Schöpfung des Werkes.

Meister: Sie haben mehrere Instrumentalkonzerte geschrieben, aber diesen Werken dann immer Titel gegeben wie z. B. "Musik für Violine", "Musik für Violoncello" usw. Warum haben Sie das nicht Violinkonzert oder Cellokonzert genannt?

Maazel: Es klingt eben sehr hochmütig, wenn es heißt "Violinkonzert Nummer eins

oder Nummer zwei usw." Ich versuche immer, einen bestimmten Abstand zu wahren: Ich möchte nicht den Eindruck erwecken, dass ich mich irgendwie mit Titeln größer mache, als ich bin: Das ist auf keinen Fall meine Absicht. "Musik für Violine und Orchester" bedeutet also, dass ich Musik für Violine und Orchester geschrieben habe. Natürlich gibt es Gegensätze, denn das ist eben kein Violinkonzert allein: In der Wirkung hat das Orchester eben auch eine sehr wichtige Rolle zu spielen. Man kann daher nicht sagen, dass das Orchester weniger wichtig ist als die Violine. Das Gleiche gilt für die "Musik für Cello und Orchester", für die "Musik für Flöte und Orchester". Statt nun meine Musik, die ich jetzt im Auftrag der "Wiener Philharmoniker" geschrieben habe, "Symphonie Nummer eins" zu nennen, habe ich das Stück "Symphonischer Satz" genannt.

Meister: Das Symphonische bezieht sich also auf die Instrumentalkonzerte – aber wo bleibt dabei die Oper?

Maazel: Ja, wo bleibt die Oper? Ich hatte sehr wohl vor, eine Oper zu schreiben: Eigentlich war es Professor Everding gewesen, der mich überredet hatte, für ihn eine Oper zu schreiben. Leider ist er aber vor einiger Zeit verstorben. Aber ich werde dieses Projekt trotzdem fortsetzen: Es ist schon ziemlich weit gediehen, aber ich bin noch nicht in der Lage zu sagen, welcher Stoff es genau sein wird und wo diese Oper zur Uraufführung kommen wird.

Meister: Wie hören Sie eigentlich Ihre eigene Musik, wenn Sie sie das erste Mal von einem Orchester gespielt hören? Wie ist es, wenn Sie Ihre eigene Musik das erste Mal live erleben – und nicht mehr nur im Kopf?

Maazel: Ja, das ist immer ein großer Schock. Denn meistens ist das doch genau das, was ich mir vorgestellt hatte: Und genau das ist natürlich ein Schock. Sie kennen ja meinen Spruch, dass das Hören meiner eigenen Musik auf mich so wirkt, als würde jemand im Radio aus meinen persönlichen und intimen Tagebüchern vorlesen: Das ist in der Tat immer ein Schock für mich, denn jetzt weiß doch jeder, wer ich bin und was ich denke! Ich habe deshalb immer große Hemmungen bei der ersten Probe. Das muss ich im Laufe der Zeit aber überwinden, und das habe ich im Laufe der Zeit wohl auch nicht ganz ohne Erfolg gemacht.

Meister: Ihr Vertrag in München endet leider Ende 2002: Wir hoffen aber alle, dass wir Sie nach diesem Jahr 2002 noch oft in München und auch außerhalb Münchens begrüßen dürfen. Ich bedanke mich ganz herzlich für das Gespräch.