

Nicht nur Bruckner

Foto: BMG



GÜNTER WAND IM GESPRÄCH MIT KLAUS LANG

Achtzig Jahre wird Günter Wand in diesem Januar, sechzig davon verbrachte er am Dirigentenpult. Nach 30 Jahren als Generalmusikdirektor der Stadt Köln und des Gürzenich-Orchesters übernahm Günter Wand 1982 den Chefdirigentenposten des NDR-Sinfonieorchesters, den er jetzt abgegeben hat. Bruckner, Schubert, Beethoven, Brahms – dies sind die Namen, die im Zusammenhang mit einem der profiliertesten deutschen Dirigenten immer wieder fallen. Doch auch Musik unseres Jahrhunderts fand in ihm einen überzeugenden Sachwalter. ■ ■ ■

FF: Auf dem Weg hierher habe ich überlegt, was denn das Wort „auswendig“ bedeutet. Auswendig heißt doch: nach außen wenden. Sie, Herr Wand, haben ja Philosophie studiert. Vielleicht können Sie mehr darüber sagen. Gestern im Schauspielhaus haben Sie diese riesige Bruckner-Sinfonie auswendig dirigiert. Ich meine, es geht zu nächst mehr um das Inwendige.

Wand: Ja, genau, da haben Sie vollkommen Recht. Das Auswendig-Lernen und das Auswendig-Wissen, weil man sich mit etwas intensiv beschäftigt und es dann auf einmal auswendig kann, das ist ein großer Unterschied. Also: Das gezielte Auswendig-Lernen kenne ich nicht.

Wie lange dauert denn dieser Prozeß bei Ihnen, z.B. mit der fünften Sinfonie von Bruck-

ner? Sie haben sich mit dem Werk 1974 zum ersten Mal beschäftigt.

Nein, nein, das stimmt nicht. Ich habe es da zum ersten Mal dirigiert! 1974, da war ich schon 62 Jahre alt. Bernd Alois Zimmermann, mit dem ich befreundet war, hat immer gesagt: Günter, du mußt jetzt endlich dieses Stück dirigieren; das ist doch dein Stück. Und ich kannte die Sinfonie sehr genau und habe sie mir immer wieder angesehen. Viele, viele Jahre habe ich mich damit beschäftigt.

Haben Sie sich, ehe sie die Fünfte dirigiert haben, auch mit allen anderen intensiv befaßt?

Nein. Intensiv nur mit der Vierten, Siebten, Achten und Neunten. Übrigens habe ich auch das allererste Mal, als ich zur Zeit der Luftbrücke, 1949, die Berliner Philharmoniker dirigieren durfte, im Titania-Palast Bruckner dirigiert. Das Programm enthielt die Erste von Beethoven und die Vierte von Bruckner. Das hat mir also schon immer sehr nahe gestanden. Nur müssen Sie wissen, daß man mich heute immer so ein bißchen als Bruckner-Dirigenten bezeichnet. Und ich bin ja auch stolz darauf, daß man mich so nennt. Es ist ein weiter Weg, diesen Giganten von Komponisten zu kapieren und zu vermitteln. Aber denken Sie doch einmal daran: Ich war fast 30 Jahre Generalmusikdirektor in Köln. Mit 28 Jahren fing ich da an, und was ich da alles dirigiert habe! Dem Gesamtwerk von Bruckner gehörten meine allerhöchste Achtung und Arbeitsenergie. Aber darüber hinaus gab es Mozart, Beethoven und Bach, gar nicht zu reden von den vielen, vielen modernen und avantgardistischen Werken. Ich meine jetzt nicht die bequeme Neue Musik, das ist ja etwas anderes.

Was meinen Sie damit, z.B. den „Feuervogel“ von Strawinsky?

Bequem meine ich nicht im abwertenden Sinne. Ich meine es in bezug auf die Durchsetzung beim Publikum, weil

es angenehmer zu hören und zu verstehen ist. Also z.B. ein Stück wie das Orchesterkonzert von Bartók oder sogar seine wunderbare Musik für Saiteninstrumente. So etwas ist eingängiger, als wenn Sie heute die fünf Orchesterstücke op. 16 von Schönberg spielen, die 1910, zu Kaiser Wilhelms Zeiten geschrieben wurden. Man muß sich das vorstellen. Ich habe neulich, als ich in London dirigierte, erfahren, daß sie dort 1912 uraufgeführt worden sind. Sie wirken heute noch schockierend. Es ist geradezu visionär, etwas so weit im Voraus zu ahnen wie Schönberg. Da ziehe ich mit großem Respekt den Hut. 1912 hat Sir Henry Wood das in den „Proms“ uraufgeführt. Im September 1990 habe ich in den Proms die fünfte Sinfonie von Bruckner dirigiert, und es spielte das BBC-Sinfonieorchester. Das ist schon einmal der Beweis dafür, was da alles gemacht wird. 7000 Menschen waren in der Royal Albert Hall.

Und wie haben sie reagiert?

Sie waren mucksmäuschenstill. Da konnten Sie eine Stecknadel fallen hören, und hinterher gab es eine Explosion von Beifall. Man dachte, die Halle geht kaputt. Das war unglaublich, man konnte alles im Fernsehen erleben. Es war ganz rührend.

Also doch: Wand, der Bruckner-Dirigent!

Ach Gott, ich habe da doch auch Schubert, Beethoven und Brahms dirigiert. Also warum bin ich nun schon wieder der Bruckner-Dirigent?

Ich weiß, daß Sie das nicht mögen.

Nein, ich mag das nicht.

Sie werden jetzt 80 Jahre alt. Ihre Schallplatten sind höchst bewundernswert, die Sinfonien von Beethoven, Brahms, Schubert und der Bruckner-Zyklus. Warum aber ist da nicht an einer Stelle ein Stück aus diesem Jahrhundert dabei? Die lebenden Komponisten müssen doch sagen: Der Wand hat von uns

früher so viel so vorzüglich gemacht, und heute bekommt man den Eindruck, daß es überhaupt kein Meisterwerk mehr gibt, mit dem sich die Auseinandersetzung lohnt.

So müssen Sie das nicht sehen. Otto Klemperer ist in den späten Jahren seines Lebens auch einmal gefragt worden: Sie haben früher so viel für die Neue Musik getan, warum jetzt auf einmal nicht mehr? Da hat er ganz ruhig gesagt: „Muß jetzt Beethoven studieren.“ Ich will das nicht unbedingt auf mich beziehen. Aber er soll auch einmal gesagt haben, und ich weiß nicht, ob das Kolportage ist: „Ja, ja, bin jetzt alt, muß jetzt gute Musik machen.“ (Wand lacht vergnüglich.) Das ist natürlich schon etwas anderes. Aber an dem „Beethoven-Studieren“ ist wirklich etwas dran. Ich war schon mit 34 Jahren Chef in Köln. Was glauben Sie, was ich da zwischen meinem 40. und 50. Lebensjahr Zeit auf das Studium neuer Werke verwendet habe. Vieles gab es noch gar nicht im Druck, sondern nur in der fotokopierten Handschrift, z.B. die „trois tala“ von Messiaen. Es war eine sehr mühevollen Arbeit, das überhaupt zu entziffern. Wie viele Stücke habe ich aus dem Manuskript aufgeführt, wo erst einmal die Noten ausgeschrieben werden mußten. Natürlich waren Sachen dabei, die man als gestandene Meisterwerke bezeichnen kann, z.B. das zweite Violinkonzert von Bartók oder die Sinfonie in C von Strawinsky. Von ihnen haben wir in Köln die deutschen Erstaufführungen gemacht. Es gab auch keinerlei Reibereien, weder mit dem Publikum noch mit dem Kulturausschuß. So unmittelbar nach dem Krieg war das eine selbstverständliche Wiedergutmachung gegenüber der in zwölf Jahren Hitlerreich verfemten „entarteten“ Musik. Deshalb haben damals auch die bürgerlichen Konservativen stillgehalten und nicht opponiert. Es war eben auch schön, alle diese wunderbaren Sachen vorzustellen, man kannte sie ja noch nicht. Aber dann kamen die frühen 50er Jahre und mit

ihnen die Stunde der Wahrheit. Da habe ich in Sachen Neuer Musik angefangen, diese Schlachten zu schlagen, die mit fürchterlichen Tumulten und Pfui-Rufen begleitet waren. Zum Beispiel habe ich 1952 von Messiaen „Trois petites liturgies“ mit dem Gürzenich-Chor aufgeführt, hier in Berlin mit den Philharmonikern. Es ist ein Laienchor, und – wohlgemerkt – die sangen das auswendig. Ich glaube, wir haben es für RIAS in der Jesus-Christus-Kirche in Dahlem aufgenommen. Dann habe ich es auch beim Konzert im Titania-Palast dirigiert. Die Zeitungen haben geschrieben: „Der größte Konzertschanda seit 20 Jahren.“ Daß die Leute sich nicht geschlagen haben, war alles. Vielleicht kann man es vergleichen mit der Uraufführung des „Sacre“ in Paris.

Ich darf noch einmal zurückkommen auf die „Turangalila-Sinfonie“ von Messiaen. Sie dauert etwa 80 Minuten...

... Davon habe ich nur die drei inneren Sätze „trois tala“ dirigiert.

Wenn Sie heute das ganze Werk machen würden – es ist ungefähr so lang wie die Fünfte von Bruckner –: Wie viele Proben würden Sie dafür ansetzen?

Ach, das weiß ich nicht. Das ganze Stück würde mich auch nicht interessieren. Aber als ich die „trois tala“ in den Kölner Gürzenich-Konzerten aufgeführt habe, da war Messiaen anwesend. Wir waren sehr befreundet und sind es noch. Damals gab es einen fürchterlichen Skandal. Nachdem wir vielleicht ein oder zwei Minuten spielten, standen vielleicht 100 oder 200 Leute auf – mitten im Konzert – randalierten, rannten raus und schlugen die Türen zu. Es war so entsetzlich, daß ich abgebrochen habe. Damals war ich noch sehr frech und habe eine meiner kessen Ansprachen gehalten, etwa so: „Meine Damen und Herren, ich war vor zwei Wochen Zeuge, als Sie der dritten Sinfonie von Bruckner enthusiastisch zugejubelt haben. Hermann Abendroth

hatte sie damals als Gast dirigiert. Darf ich Sie daran erinnern, daß bei der Uraufführung dieser Sinfonie in Wien – Bruckner stand selbst am Pult – fast alle Leute rausgelaufen sind. Vielleicht 20 waren am Schluß noch im Saal. Alle anderen hatten schimpfend, johlend und lachend das Konzert verlassen. Vielleicht denken Sie einmal daran, und lassen Sie uns wenigstens bis zum Ende spielen.“ Dann haben wir noch einmal von vorne angefangen, und sie haben uns – das ist so eine psychologische Sache – sehr applaudiert. Messiaen war ganz außer sich. Er spricht nicht gut deutsch und hatte gar nicht verstanden, was ich dem Publikum gesagt hatte. Diesen Stimmungsumschwung konnte er sich gar nicht erklären. Es ist eine herrliche Geschichte, ich finde sie wunderbar.

Die Leute interessieren sich bestimmt sehr dafür, warum man Sie so oft als „schwierig“ bezeichnet. In einer Sache sind Sie ganz gewiß schwierig, denn Sie verlangen für ein Konzert fünf Proben. Vor einer Woche haben Sie mit der Arbeit an der fünften Sinfonie von Bruckner begonnen. Wie fängt das an? Sie gehen davon aus, daß das Orchester – in diesem Fall das Radio-Symphonie-Orchester Berlin – das Werk kennt.

„Das Orchester“ und „kennen“, ist schon in der Formulierung ein Problem. Das Orchester besteht aus 80 oder 90 Musikern. Wenn man sagt: „Das Orchester kennt“, dann müßte ich voraussetzen, daß sie alle das kennen. Eher ist es so, daß es die Orchester-Solisten wie Flöte oder Klarinette kennen und die anderen eben nicht. Es gehört ja nicht zum selbstverständlichen Repertoire. Vor einem Jahr habe ich das in Chicago dirigiert. Da habe ich gefragt, wann habt ihr das zuletzt gespielt, ja, vor 9 Jahren. Vor 9 Jahren! Nun, das ist eine ganz hübsche Zeit. Und die spielen ja am laufenden Band Sinfonien. Ich mache eigentlich immer die Probe aufs Exempel, indem ich sage: spielen wir mal los. Mal sehen, was kommt. Um einen Überblick über die ganze Sin-



sagt – auswendig können: Die „Unvollendete“ von Schubert und die Erste von Brahms. Und was passierte dann in der Presse in Chicago?

Sie sollten dazu vielleicht noch sagen, daß fünf Proben den Konzertbetrieb stören. Normalerweise gibt es eben drei.

fonie zu bekommen, dauert das schon eine ganze Weile. Sind die ersten drei Sätze vorbei, dann ist eigentlich schon Pausenzeit. Na, und dann am zweiten Tag mache ich fast immer getrennte Proben für Streicher und Bläser. Das ist für die Musiker angenehmer als für mich. Die Probe ist für den einzelnen dann verkürzt, denn wenn die Streicher nach Hause gehen, kommen dann erst die Bläser. Aber ich muß immer weitermachen. Das sind für mich die anstrengendsten Tage. Aber sie sind sehr sinnvoll, und es kommt so viel dabei heraus. Wenn ich mit dem gesamten Orchester immer und immer wieder eine schwere Streicherstelle probiere, sitzen die Bläser nur herum. Das kann ich nicht einsehen und finde es einfach schlecht. Deshalb diese geteilten Proben. Am nächsten Tag, wenn man wieder zusammenspielt, heißt es dann immer: Ja, das hat sich aber gelohnt. Das ist auch so. Sie sprachen von fünf Proben. Für die Musiker ist das ein zweischneidiges Schwert. Also gut, wir machen fünf Proben, und die habe ich für mein erstes Konzert in Chicago auch durchgesetzt. Es war für Stücke, die sie – wie man

Zwei. Wenn dann die Zeitungen nicht nur schreiben, „es war ein hervorragendes und sehr erfreuliches Konzert“, sondern: „Man merkt, wie ein Stück geprobt worden ist“, und das ist ein solcher Unterschied! Selbst diese altbekannten Sinfonien wirken wie total neu. Aber es ist gefährlich und hat auch seine Folgen, wenn es von den Musikern und von der Orchesterleitung akzeptiert wird. Ich habe in London mit dem BBC-Orchester – genau wie hier in Berlin – diese vielen Proben. Für englische Orchester ist das ein absolutes Novum. Und die BBC-Leute können das, weil es sich eben um ein Rundfunk-Sinfonieorchester handelt, das feste finanzielle Existenzgrundlagen hat. Das ist aber bei den vielen anderen Londoner Orchestern nicht der Fall. Sie müssen so viele Konzerte spielen, um überhaupt existieren zu können. Das muß man ja auch berücksichtigen.



Fotos: BMG

Aber die Zeitungen schreiben – und es gibt ja eine Menge in London –, es würden zu viele Konzerte veranstaltet. Man sollte so viele Proben machen, wie der macht. Und dann kommt das dabei heraus. Sehen Sie mal, wenn ich morgen abreise, war ich immerhin 10 Tage hier. Jedes Jahr dirigiere ich ein Konzert in München mit den Philharmonikern. Ich fragte den Intendanten: „Warum geben Sie den anderen Dirigenten nicht so viele Proben?“ Celi nimmt sich ja auch so viel Zeit.

Sergiu Celibidache nimmt sich als Chefdirigent soviel Zeit, wie er will.

Ich aber auch. Die geben mir so viele Proben, wie ich haben will. Und das nicht etwa für Stücke, die man nicht kennt, sondern für die Vierte von Brahms oder die g-Moll-Sinfonie von Mozart. Auf meine Frage fing Thomas an zu lachen und sagte: „Aber Herr Wand, viele von ihren Kollegen sind froh, wenn ich ihnen nicht mehr als zwei Proben anbiete“.

Wenn der Dirigent nichts zu sagen hat, ist man ja ganz schnell fertig mit den Proben.

Und die Musiker merken das dann auch. Das ist vielleicht die andere Sache, daß die Dirigenten eben auch ganz froh sind, wenn sie so über die Runden kommen können. Ich dagegen sehe mal, was auf mich zukommt, und dann hänge ich mich dran.

Was erlebt man denn da so, Herr Wand? Zum Beispiel gibt es Konzertmeister, die das Orchester sehr stark anführen. Nun merken Sie, daß er auch diese Beethoven- oder Bruckner-Sinfonie kennt, und das entspricht nun nicht dem, was Sie sich vorstellen. Gibt es dann gleich einen Machtkampf?

Da habe ich nie Schwierigkeiten, nie.

Durch Ihre Autorität?

Das kann ich Ihnen nicht sagen, das weiß ich nicht. Im nächsten Jahr bin ich 60 Jahre lang am Pult, auch im Krieg

ohne Unterbrechung. Ich habe bei meinem letzten Konzert vor Kriegsende am 30. April 1945 im Mozarteum in Salzburg die „Eroica“ dirigiert. Am 3. Mai kamen die Amerikaner. Also ich erwähne das nur nebenbei. Jedenfalls 1932, also noch vor der Nazizeit, war mein erstes Theaterjahr.

Wissen Sie, ich war bei mehreren Proben mit dem RSO Berlin dabei, und es ist schon erstaunlich, wie ruhig das Orchester bei Ihnen und wie unruhig es manchmal bei anderen Dirigenten ist. Das typische Merkmal bei einem guten Dirigenten ist, daß sich das Orchester selbst zur Ruhe bringt. Andere Dirigenten klopfen immerfort aufs Pult und bitten so um Ruhe.

Ich möchte – zumindest ist es mein Ziel – jeden davon überzeugen, daß das, was ich sage, aus der Partitur erklärbar ist.

Aus der Partitur, aus dem Autograph? Wie weit gehen Sie in die handgeschriebene Partitur des Komponisten zurück?

Was die neuen Ausgaben anbetrifft, z.B. bei Haas, sind die Endfassungen deckungsgleich.

Also es lohnt sich nicht, daß Sie da noch einmal nach Wien fahren und in die autographische Partitur hineinschauen?

Nein. Aber ich habe jetzt einen Fall gehabt, der klingt vielleicht ein bißchen komisch. Es ging um die „Unvollendete“ von Schubert. Da stehen ja im Autograph – kurz vor der Wiederholung im ersten Satz, wo die Pizzicati sind – andere Noten: Ein zweites Fagott und ein Horn bleiben auf der Note h liegen, und die anderen machen einen Dominantseptakkord dazu. Das reibt sich eigenartig. Das ist ja in den Partituren geändert und wird – ich bin nicht ganz sicher – Brahms zugeschrieben. Diese beiden Instrumente gehen also von der Tonika mit dem anderen Baß auf die Dominante. Dadurch gibt es einen reinen Dominantseptakkord, der sich überhaupt nicht reibt. Der ist

ganz natürlich. Also beim originalen Schubert gibt es einen „Orgelpunkt“ – das h bleibt einfach liegen. Wenn das nur einmal vorkäme, wäre ich auch im Zweifel, ob es sich nicht nur einfach um einen Flüchtigkeitsfehler im Schreiben handelt. Denn, wer es nicht kennt, denkt: wie bitte? Aber unmittelbar am Ende des ersten Satzes, vor der Coda, kommt noch mal genau dasselbe. Also man kann ja nicht zweimal denselben Flüchtigkeitsfehler machen, das glaube ich nicht. Um das beweisen zu können, habe ich mir über meine Freunde im NDR vom Wiener Musikverein das Autograph fotokopieren lassen. Und nun spiele ich das so, wie es bei Schubert steht. In kurzer Zeit kommt so eine Veröffentlichung der „Unvollendeten“ heraus. Ich finde das wunderbar. Auch die Musiker sagen: Herr Wand, das ist doch herrlich. So eine Herbe, die in diesem Moment entsteht. Aber was passiert, wenn ich das Stück nun irgendwo anders dirigiere? Ich habe jetzt die Fotokopie mit nach Chicago genommen. Vor der Probe bin ich zu den betreffenden Kollegen, zum Horn und Fagott hingegangen und habe gesagt: Schaut bitte mal her, es ist die Handschrift Schuberts. So steht das da. Und sie haben es so lieb aufgenommen. Jetzt stellen Sie sich einmal vor, die haben das ihr ganzes Leben lang mit diesem fis gespielt. Und jetzt kommt der auf einmal und will diese Dissonanz haben. Ich muß es beweisen können. Dann tun sie's auch. Ich kriege eigentlich deshalb keine Schwierigkeiten, weil ich mich nie auf meine Meinung berufe, sondern immer sagen kann: guckt mal, was da steht. Ich denke viel über Musik nach, auch über den philosophischen, religiösen oder auch menschlichen Hintergrund, nicht nur über das Artifizielle. Aber soll man darüber vor 80 Menschen reden? Sie können ab und zu ein Wort dazwischenwerfen. Ich sage z.B. gerne: „Nicht privat, bitte“ bei dieser Art von Musik, wie z.B. Bruckner. Große Musik, sage ich, ist nie privat. Bitte also keine kleinen Drücker oder Emotionen. Das wird auch gleich verstanden.

Aber das viele Reden ist nur nützlich, wenn es sich exakt auf die Sache bezieht.

Das ist für die Musiker ja auch ein ganz großes Problem. Die Bläser haben ihren Ansatz und sind darauf aus, längere Strecken zu spielen. Und immer, wenn man als Dirigent unterbricht und redet, dann ist das so, wie wenn man bei einer Lokomotive die Bremsen reinhaut.

Ich weiß, was es bedeutet, wenn ein Orchester voll in Fahrt ist und Musik macht. Und dann kommt der Dirigent und zack, aus! Das ist zunächst einmal ein Schock. Aber ich bin der Meinung, es ist eben eine Probe. Die ist ja nicht dazu da, daß man sagt: Bitte, noch mal. Da würde ich sehr böse als Musiker. Das ist das, was diese Dirigenten am liebsten sagen: Bitte noch mal. Und dann ändert sich nichts, gar nichts. Die Musiker wollen doch wissen, warum. Und dann akzeptieren sie das auch. Also noch einmal: In diesen Dingen und mit Konzertmeistern habe ich überhaupt keine Schwierigkeiten.

Wie ist denn beim Musikmachen das Verhältnis von Intellekt und – ich sage jetzt einmal – Bauch. Während der Proben ist es doch mehr so, daß man etwas analysiert und wiederholt. Kommt das Entscheidende vom Dirigenten erst beim Konzert?

Nein.

Wann kommt es?

Wenn die Musiker die Richtigkeit dessen spüren, was man erarbeitet. Dann geben sie sich einer Sache total hin. Ich habe neulich – ich bin an und für sich kein großer Fernsehgucker – einen Film über die Berliner Philharmoniker gesehen. Ein älterer Kollege sagte, ja, bei Furtwängler haben wir auf der Stuhlkante gesessen, auch in den Proben. Da waren eigentlich schon die Proben das Konzert. Ja, das ist genau richtig. So muß es sein. Nicht etwa jetzt machen wir erst mal eine Probe, und dann am Abend volle Pulle, da sind wir da. Das ist für

mich das Dilettantischste und Dümteste, was es überhaupt geben kann, entwürdigend. So reden keine Profis.

Karajan sagte mir einmal, daß bei ihm das Resultat auf der Schallplatte und im Konzertsaal genau dasselbe sei. Aber das ist natürlich auch eine Ohrfeige für das Publikum.

So empfinde ich das eigentlich nicht. Sie meinen, wenn man Studioaufnahmen mit Live-Mitschnitten vergleichen will. Also diese von Ihnen vorhin erwähnten Schallplattenproduktionen: die Brahms- und Beethoven-Sinfonien in Hamburg sowie die Bruckner- und Schubert-Sinfonien in Köln sind ja alles Studio-Produktionen.

Ganz bewußt, oder würden Sie das heute anders machen?

Es ist mir damals gar nicht anders angeboten worden. Daß wir auf die späteren Live-Mitschnitte gekommen sind, war eigentlich eine Folge dieser Konzerte im Lübecker Dom. Dort sind an und für sich durch den Nachhall sehr schwierige akustische Verhältnisse. Das muß an manchen Stellen sogar zu kleinen Einschnitten führen, wenn z.B. auf einen riesigen Forte-Akkord sofort ein Pianissimo folgt. Das würde man sonst gar nicht hören. Diese Zäsur muß aber nach meinem Verständnis exakt im Pulsablauf stehen, und der Einschnitt kann keineswegs beliebig sein; er muß eine ganz abgemessene Dauer haben, die eben in diese Phase hineinpaßt. Dann machten wir in Hamburg in der sehr schönen Musikhalle mit ihrer sehr schönen Akustik die sechste Sinfonie von Bruckner. Abends nach dem Konzert gibt mir der Tonmeister immer die Kassetten, damit ich sie abhören kann. Ich war so fasziniert von dieser Aufnahme, daß ich dachte: Mein Gott, das ist wunderbar, das sollte man veröffentlichen. So hat das vor ein paar Jahren angefangen. Und was Sie vorhin gesagt haben mit der modernen Musik, das stimmt ja nicht. Ich habe bei meinen Abonne-

mentskonzerten, seit ich in Hamburg bin, Fortner, Webern, Ligeti und auch Zimmermann gespielt. Also auch nicht nur den „Feuervogel“ oder so etwas, sondern opus 10 von Webern im normalen Abonnement, nicht im Musica-viva-Konzert. Das Programm sieht z.B. so aus: „Dumbarton Oaks“ von Stravinsky, Oboenkonzert von Haydn, Pause, Webern op. 10, dritte Sinfonie von Schubert. Und jetzt kommen in dieser Schallplatten-Serie Live-Mitschnitte aus der Hamburger Musikhalle mit „Dumbarton Oaks“, dann Fortners Zwischenspiel aus „Bluthochzeit“...

...übrigens darf ich erwähnen, daß Sie diese Oper uraufgeführt haben.

Ja, dann Webern op. 10 und zum Schluß Frank Martins „Petite Symphonie concertante“. Das ist eine Compact Disc, alles live, ist doch toll. Mit 2000 Menschen im Saal. Und Sie hören nichts, als wenn keiner drin wäre. Zwischen den Sätzen gibt es so ein bißchen Raunen und Husten, oder sie räuspern sich. Ich bin natürlich sehr glücklich darüber, daß ich jetzt einmal Schubert, Schumann, Brahms, Beethoven, Bruckner – und moderne Musik vorstellen kann. Ein Dokument, auf das ich sehr stolz bin, weil es belegt, wie in meiner Hamburger Zeit das NDR-Sinfonieorchester öffentlich mit mir musiziert. Eine Studioaufnahme muß eben die Atmosphäre eines Live-Mitschnitts haben und ein Live-Mitschnitt die spieltechnische Qualität einer Studioaufnahme. Wer mir das Gegenteil beweisen kann, bitte. Zum Beispiel ist der zweite Satz der Sechsten Sinfonie von Bruckner damals in Köln eigentlich ohne takes. Dieser riesige Satz. Und das hört man natürlich. Also ich lehne es ab, wenn man so sagt: Ja, das ist halt eine Studio-Produktion, ja, ja, es hat halt nicht die Atmosphäre eines Konzertmitschnitts. Nach meiner Ansicht ist das gar nicht berechtigt. Ich stelle mich durchaus der Kritik. Man kann es ja überprüfen, was ich jetzt sage.