

Konzerthaus 10.03.08

Folkert Uhde

U: Ton läuft, Bild läuft.

F: Ja dann.

U: Ja, Folkert, wie bist du selbst der Barockmusik verfallen.

F: Na, ich habe zunächst immer gesungen. Ich war in einem Kirchenchor, seitdem ich 9 Jahre alt bin. Ich habe das ganze Repertoire gelernt, meinen Bach rauf und runter, Weihnachtsoratorium gesungen, in allen vier Stimmen, vom Knabensopran bis zum zart jugendlichen Bariton. Und habe dann irgendwann ein Konzert gehört, das war eine Marienvesper in einer Bremer Kirche, und das war glaube ich das Erlebnis¹, was dann dazu geführt hat, dass ich gesagt habe, das muss ich lernen. Ich will wissen, wie das geht. Es war eine Monteverdi Marienvesper, Thomas Albert hat Geige gespielt, das werde ich nie vergessen. Ich habe zum ersten Mal den Zusammenklang von diesen Instrumenten gehört, also von Zinken, Renaissance-Posaunen und eben zwei Barockgeigen. Eben nur zwei Barockgeigen, die wie so ein silbriges Lametta über diesem ganzen Apparat schwebten, und das hat mich so dermaßen verzaubert, dass ich beschlossen habe, dass ich wissen will, wie das geht. Damals war das für mich ein großes Geheimnis. Und ich habe dann angefangen Stunden zu nehmen, habe eine Lehrerin gesucht in Bremen, die diese Technik beherrscht und diese Sprache beherrscht hat, und so bin ich ganz langsam da reingerutscht.

1.5

U: War´s der Klang oder die Sprache?

¹ Bei mir war´s Die Kunst der Fuge in einer Münchner Kirche – Helmut Walcha hat gespielt.

F: Ich glaube, es war beides. Also, Geige so zu spielen, wie ein Mensch spricht, zum einen, das kannte ich vorher nicht. Vorher gab's irgendwie Détaché und Bach-Strich und diese ganzen Sachen, also das waren eher mechanische Lösungen für aufeinanderfolgende Töne. Und plötzlich fing das an, eine eigene Sprache zu werden. Aber auch dieser obertonreiche Klang gerade im Zusammenklang mit anderen Instrumenten. Gerade bei dieser frühen Musik, wo wirklich zwei Geigen ein ganzes Ensemble von 50 anderen Musikern überstrahlen können. Und zwar nicht durch Kraft, sondern dadurch, dass eine Klangfarbe vorkommt, die sonst in dem Spektrum nicht vorhanden ist.

U: Wir überlegen nämlich den ganzen Film „Plötzlich ein anderer Klang“ zu nennen.

F: Ah ja, dann passt das natürlich gut.

U: Diese Thematik ist immer wieder aufgetaucht bei vielen Musikern, die sagten: Plötzlich entdeckten sie diesen anderen Klang, und der hat sie nicht mehr losgelassen. Wie kam's denn dann, dass du als Bremer, zu diesem Ostberliner, dem Ursprung nach ein Ostberliner Ensemble, kamst.

2.7

F: Ich bin 1987 von meiner damaligen Heimatstadt Wilhelmshafen, die nicht sehr weit weg ist von Bremen, nach Berlin gegangen, um Musikwissenschaft zu studieren und habe in der Zeit schon kräftig Barockgeige gespielt, habe auch die eine oder andere Mucke gehabt, wie man das so schön sagt, im norddeutschen Raum. Und dann hat das natürlich noch eine ganze Weile gedauert. Also die Wende war 89. Ich habe dann mit verschiedenen Musikern Kontakt gehabt, die jetzt noch bei der Akademie dabei sind. Dann dazu gekommen sind. Also wie der Christoph Hundgeburst, der damals schon Professor an der Westberliner Hochschule der Künste war. Mit dem habe ich Musik gemacht, es gab ein kleines Ensemble, Ensemble Sanssoucis, und

nach der Wende entstand irgendwie der Wunsch und auch der Wille, dass man mit den Ostberliner Kollegen mal etwas zusammen machen könnte. Und dann, auch das werde ich nie vergessen, ich habe da noch eine denkwürdige Aufnahme davon, die ich selber gemacht habe, privat. Dann haben wir im Dezember 1990 das erste Konzert gemacht, mit einigen Musikern aus dem Westteil der Stadt und einigen Musikern der Akademie – Stephan Mai war dabei, einige andere auch. Und wir haben die Brandenburgischen Konzerte gespielt, ein Corelli Concerto grosso und verschiedene Sachen – und das war in einer Kirche in Weißensee. Und das war für mich damals eigentlich so was wie ein Begegnung mit der Dritten Art, weil ich hatte keine Kontakte in die DDR, ich hatte keine Verwandte, ich habe zum ersten Mal diese Leute getroffen, die mir wahnsinnig sympathisch waren, auch das Konzert hat unglaublich viel Spaß gemacht, und ich habe damals schon, oder ich meine mich daran zu erinnern, das ist im Nachhinein immer schwierig zu sagen, aber ich meine mich zu erinnern, dass ich damals schon das Gefühl hatte, dass es etwas sehr Besonderes war, das war irgendwie ein besonderer Abend, also irgendwie auf eine besondere Weise ein historischer Abend, weil das eben so ein Zusammentreffen der ganz besonderen Art war. Also wir haben ja jahrelang in der Stadt gewohnt, das gleiche gemacht, aber hatten überhaupt keinen Kontakt zueinander. Und daraus ist dann entstanden, dass ich über zwei drei Jahre relativ viel die Bratsche bedienen durfte bei der Akademie. Ich bin denn auch schnell hier in das Konzerthaus geraten, wo wir jetzt gerade hier sitzen, habe hier meine ersten Konzerte mitspielen dürfen. Auch das war sehr speziell, weil ich habe sehr lange gebraucht, um zu begreifen, dass man einfach im Tiergarten immer geradeaus fährt und dann zum Konzerthaus kommt, weil ich habe damals in Charlottenburg gewohnt, nicht weit vom Ernst-Reuter-Platz, und das ist ja Luftlinie keine große Strecke mit dem Fahrrad. Aber es war natürlich immer so, dass man diesen Weg über die Friedrichstraße und dieses Tunnelsystem und dieses

plötzliche Auftauchen aus diesen Gängen im Auge hatte, und deswegen war der gefühlte Weg natürlich sehr viel weiter.

5.4

U: Du hast gerade von einem besonderen Erlebnis gesprochen. Sind Leute, die Barockmusik spielen oder auch dem zuhören, das bezieht sich eigentlich auf beides – Musiker wie Zuhörer - sind das andere Musikhörende und Schaffende? Gibt es den homo barockensis – aktiv und passiv?

F: Ich würde zumindest sagen, es gibt eine ganz starke Unterscheidung sowohl bei den Musikern, als auch beim Publikum zwischen Alter und Neuer Musik. Das ist ganz sicherlich so. Und sehr augenfällig. Ich würde schon sagen, dass die Leute, die sich mal mit Barockmusik befassen, ein gewisses Bedürfnis nach Harmonie haben. Denn Barockmusik lebt von dem Wechsel zwischen Spannung und Entspannung, also zwischen Dissonanz und Konsonanz. Und das mag man entweder oder man mag es nicht. Und die meisten Barockmusiker, die ich kenne, die leiden darunter, wenn sie in Neue Musik-Konzerte gehen – und es kommt einfach den ganzen Abend keine einzige Konsonanz vor. Das ist sicherlich etwas, was man ganz bestimmt sagen kann. Ich glaube, jeder hat so seinen eigenen Weg, und seinen eigenen Grund, warum er das anfängt zu lieben. Bei den einen, bei der Barockmusik, ist es sicherlich - bei den Musikern - der Moment der Improvisation – die Möglichkeit zur Improvisation, das spielt eine starke Rolle. So wie ich die Kollegen kennengelernt habe von der Akademie, war es sicherlich auch eine starke Bewegung hin zur Selbstständigkeit, zur Eigenständigkeit. Also weg vom Symphonieorchester, wo 80 oder 100 Leute sitzen, die von einem einzigen gesagt bekommen, was sie zu tun haben. Das war sicherlich ein Weg, den viele nicht mehr weitergehen wollten. Das hatte dieses Moment des Demokratischen, also das Zusammenarbeiten in einem kleinen Ensemble, wo jeder mehr oder weniger gleichberechtigt ist.

Und das ist sicherlich etwas, was sich auch in der Barockmusik wiederfindet. Es gibt immer die Diskussion, was ist eigentlich wichtiger, ist der Bass wichtiger oder ist die Geige wichtiger – und dann hängt es letzten Endes an den Personen, ob man erst einen ersten starken Geiger hat oder einen ersten starken Cellisten oder einen Cembalisten, der mehr oder weniger die Musik prägt, aber im Grunde ist alles gleich wichtig, und wenn man dann erst recht hin zu Bach oder so kommt, dann wird sowas vermeintlich Unwichtiges oder Bspötteltes wie die Bratsche zu einem wichtigen Instrument. Denn aus meiner Sicht hat Bach die vielleicht schönsten Orchesterstimmen für die Bratsche geschrieben. Also wenn ich an die H-Moll denke, die ich selber früher oft gespielt habe, dann ist das einfach ein Traum, da passieren unglaubliche Dinge – und die Bratsche ist sozusagen für die Entscheidung zwischen Dissonanz und Konsonanz verantwortlich. Treibt sozusagen das harmonische Geschehen voran. Ja, ich würde sagen, alle diese Punkte führen dazu, warum man anfängt daran Spaß zu haben – und zwar je mehr man sich damit befasst. Also bei mir war es so, dass ich immer schon Bach geliebt habe, über alles, als Kind schon. Da wusste ich aber noch gar nichts von Alter Musik. Ich kann mich noch gut daran erinnern, ich hatte einen Freund, der sehr früh von diesem Bazillus infiziert war und der mir Schallplatten vorspielte von Harnoncourt, zum Beispiel vom Weihnachtsoratorium. Ich weiß noch genau, wie bescheuert ich das fand. Dass die gesungen haben: Jauchzet (singt, seltsam überartikulierte) frohlocket – und das war natürlich alles unglaublich übertrieben. Also nachgerade pädagogisch, um zu zeigen, dass es eben anders sein musste, aber ich kann mich auch noch genau an den Reflex erinnern, dass ich das scheußlich fand. Und irgendwann bin ich dann selber davon infiziert worden. Und man hat dann plötzlich eine ganz andere Sicht auf die Dinge.

9.4

U: Bedingt durch einen Unfall glaube ich wurde erzählt, hast du selbst das aktive Musizieren aufgegeben – und das Management übernommen für dieses Ensemble. Lässt sich das leicht verkaufen? Verkauft sich Akamus gut? Ich stelle die Frage – du weißt aus welchem Hintergrund. Was ich mit diesem Film erzählen will. Ich will dem Berliner Publikum eine Erfolgsgeschichte verkaufen.

F: Also der Erfolg der Akademie ist natürlich ein langer Prozess gewesen, der sehr viele Stationen hatte. Also direkt nach der Wende war das Ensemble relativ unbekannt. Also die haben natürlich bei dem einen oder anderen Festival gespielt, auch im Westen. Die haben in Innsbruck gespielt, in Herne bei dem Festival Alter Musik vom WDR, das waren aber wirklich so punktuelle Auftritte. Dann hat´s Anfang der 90er Jahre die erste Zusammenarbeit gegeben mit dem RIAS-Kammerchor zusammen mit Marcus Creed, also sozusagen die Etablierung auch im Westteil der Stadt, aber es war immer noch, und das darf man nicht vergessen, zu dem damaligen Zeitpunkt so, dass die meisten Musiker andere Jobs hatten. Die waren in den großen Symphonieorchestern, beim Rundfunk – auch in der Staatskapelle, hier beim Berliner Symphonieorchester im Konzerthaus. Und es gab einen sehr langsamen und auch mühsamen Prozess der Ablösung aus diesen Dienstverhältnissen. Denn man muss sich immer wieder klar machen, dass nach dem Ende der DDR zunächst alle da einen gesicherten Job hatten und keiner wusste, was ist das, Marktwirtschaft, Freiberuflichkeit – und trotzdem haben dann sehr viele Kollegen nach und nach die Entscheidung gefasst, sich auf das Risiko einzulassen. Das Risiko der Freiberuflichkeit zugunsten einer größeren Freiheit, der Unabhängigkeit von Dienstverhältnissen – zum Beispiel von Dienstplänen zugunsten von mehr Selbstbestimmung. Und das ist sicherlich auch ein Teil des Erfolges. Denn diese Gruppe ist eigentlich unglaublich stark und auch unglaublich stabil gewachsen über die Jahre. Das hat natürlich immer wieder Konflikte gegeben, das ist klar, wenn man 20 25 Jahre zusammen Musik macht, unendlich

viele Proben miteinander gemacht hat – unendlich viel auf Reisen gewesen ist, in Zügen gesessen hat, in Flugzeugen gesessen hat, unter beengten Bedingungen, dann bleiben natürlich Spannungen nicht aus. Aber am Ende hat bis jetzt immer die Kraft gesiegt, dass das gemeinsame Musizieren, das Musik-Machen, am Ende im Vordergrund steht. Und es ist eigentlich immer so, und wenn der Streit noch so groß war, wenn die auf die Bühne gegangen sind, dann wurde Musik gemacht – und dann wurde der Rest hinten an gestellt.

12.3

U: Kann man nicht sagen, dass die Akademie für Alte Musik den Musikstandort Berlin – quantitativ schon – am häufigsten vertritt, außerhalb Berlins. Nicht nur in Deutschland, sondern weltweit. Das meist außerhalb Berlins gastierende Ensemble ...

F: Die Akademie hat – und da bin ich eingestiegen, die erste internationale Tournee gemacht 1997, damals noch sehr brav mit einem Bus, man traf sich am Gendarmenmarkt, bestieg einen Bus und fuhr dann kreuz und quer durch Europa bis nach Paris, bis an die Côte d'Azur und wieder zurück über Österreich. Und das war eigentlich der Beginn von dieser internationalen Konzerttätigkeit. Wir haben dann im Jahr 2000 glaube ich schon über 90 Konzerte gemacht.

International, also zwei Drittel davon im Ausland. Und das hat sich eigentlich bis heute so gehalten. Also die Akademie ist inzwischen ein unglaublicher Exportschlager für die Kultur, für die Kulturstadt Berlin, für die Berliner Kulturgeschichte natürlich auch. Es gibt kaum ein Orchester, also kaum ein Berliner Orchester, das in den letzten Jahren in den großen musikalischen Zentren so stark präsent war, wie Brüssel, Wien, Paris, Zürich, natürlich auch New York, wo wir im April wieder sein werden. Das ist schon eine unglaubliche Karriere. Die Frage aber war eigentlich, kann man das leicht verkaufen? Das ist nicht so einfach. Auch das ist natürlich ein Prozess, weil sich die Schwerpunkte verändern. Als ich damals angefangen habe, war das

Orchester gerade an der Schwelle sozusagen zu einem internationalen Exportartikel. Und ich kann mich erinnern, ich war 1997 das erste Mal in Paris auf einer Messe, da gibt's eine große Musikmesse im April. Und da habe ich sehr vielen Menschen erklären müssen, was das eigentlich ist. Weil die haben alle gedacht, das ist ein Ausbildungsinstitut, oder so was. Also die Leute kannten das noch nicht wirklich. Und man muss dann natürlich ein bisschen hartnäckig sein und immer wieder den Leuten erklären, was das ist. Und wir haben immer mehr CDs gemacht, die CDs wurden immer besser besprochen, wurden immer erfolgreicher, und so gibt natürlich eins immer das andere. Und nach und nach ist dann der Name gewachsen. Zunächst aber wahrscheinlich im internationalen Geschäft mit dem Namen Johann Sebastian Bach. Wobei interessanter Weise für viele Partner im Ausland es zunächst so war, dass sie eine besondere Authentizität vermutet haben, weil die Akademie aus dem Ostteil war, aus Berlin – und in der Person Stephan Mais auch aus Leipzig. Und die haben sozusagen eine verborgene direkte Verbindungslinie zu dem alten Bach vermutet. Das ist sehr interessant. Weil auch noch Mitte der 90er Jahre war im Ausland gar nicht klar, was das eigentlich irgendwie war mit den beiden Deutschlands – also wenn man nach Amerika geht, sowieso, aber auch innerhalb von Europa haben Leute tatsächlich gefragt, ja, wie ihr kommt aus Berlin – ja, aus dem Osten oder aus dem Westen? Also denen war das gar nicht klar, was das bedeutet hat, eigentlich, was es auch für die künstlerische Produktion bedeutet hat. Aber das wurde nach und nach immer klarer. Und natürlich auch mit Hilfe der vielen Schallplatten, die bespielt wurden und die mit Preisen bedacht wurden, und wir haben inzwischen weit über 1,5 Millionen Tonträger verkauft. Weltweit. Und so wächst das natürlich. Je mehr Konzerte, desto mehr Leute kennen das Ensemble, je mehr Schallplattenproduktionen, je mehr Preise, desto mehr wird darüber geschrieben, aber trotzdem ist es natürlich nicht so, dass so ein Erfolg ein Selbstläufer ist. Also man kann nicht davon ausgehen,

wenn jetzt zwei drei vier, in unserem Fall, die letzten 10 Jahre im internationalen Geschäft so phantastisch gelaufen sind, dass es selbstverständlich so weiter geht. Denn natürlich ist es so, dass andere nachrücken, das ist völlig klar. Denn auch dieses große Thema Authentizität, alte Instrumente, historische Aufführungspraxis, das ist inzwischen common sense. Das war Mitte der 90er Jahre noch so, dass es irgendwie was Exotisches war. Da konnte man Veranstalter dafür begeistern. Die Idee zu entwickeln, dass man mal die Brandenburgischen Konzerte als Zyklus auf historischen Instrumenten präsentierte. Heute ist es so, dass die Berliner Philharmoniker seit Jahren alle Dirigenten eingeladen haben, die in der Alten Musik Rang und Namen haben, um auch an diesem Stil weiterzuarbeiten. Also den Stil zu vervielfältigen. Und das ist natürlich ein Phänomen, dem man sich stellen muss und dem man Strategien folgen lassen muss.

16.9

U: Muss man dann die Barockmusik wieder neu erfinden? Es ist ja sowieso eine Neuerfindung. Das ist klar. Also historisch ist es nicht. Die Noten sind vielleicht historisch, die Instrumente sind historisch, aber die Musik ist neu erfunden. Man muss sich glaube ich nicht der Illusion hingeben, dass zu Bachs Zeiten die Musik von ihm so geklungen hat, wie wir sie jetzt spielen. Am deutlichsten wird das an der Kunst der Fuge. Also so wie ihr sie gespielt habt, ist sie garantiert nicht gespielt worden, wenn sie denn überhaupt gespielt wurde und nicht rein spekulative Musik gewesen war. Oder welche Richtung schlägt ihr da ein? Neuerfindung der Barockmusik – also jetzt wieder mit Stahlsaiten? Oder setzt ihr auf andere Faktoren?

F: Nein ich denke, das Stichwort ist eigentlich den Vorsprung ausbauen. In den 90er Jahren war es einfach so, dass die modernen Orchester sich gar nicht mehr getraut haben irgendwann Alte Musik oder Barockmusik zu spielen, weil das hieß, ne, das könnt ihr nicht. Und lasst das mal lieber, und da gibt's jetzt die Spezialistenensembles,

die das können. Inzwischen ist das so, dass die alle sehr dazu gelernt haben. Also es ist durchaus so, dass man gerade, wenn man an Haydn oder Mozart denkt, Aufnahmen im Radio hört, dass dann selbst ich da drei mal hinhören muss, was das für ein Orchester sein könnte. Das heißt, auch die modernen Orchester haben sehr an dem Stilistischen gearbeitet. Auch an Artikulation und solchen Dingen. Die holen sich Spezialisten. Auch zum Teil Musiker der Akademie verdienen sich ein Zubrot damit, dass sie von anderen Ensembles eingeladen werden, um denen zu erklären, wie das eigentlich geht. Also da haben andere Ensembles etwas aufgeholt, also diese traditionellen Orchester haben da etwas aufgeholt. Aber ich denke, wir haben immer noch die Nase vorne, wenn es darum geht, das zu vermitteln, was die Barockmusik eigentlich ausmacht, und das ist der Fokus auf den Affekten. Weil das ist natürlich das zentrale Element in der Barockmusiksprache. Es geht darum, den Zuhörer zu rühren. Also in seiner Seele zu treffen. Und da braucht man sehr lange, um herauszufinden, wie das funktioniert. Und wir versuchen jetzt noch einen Schritt weiterzugehen, indem wir bei bestimmten Projekten gewisse theatralische Momente dazu nehmen, um die Wirkung der Musik zu verstärken. Man darf ja nicht vergessen, dass im 18ten Jahrhundert noch niemand CDs-Spieler kannte und diese ewige und unendliche Reproduktion von Musik heutzutage auch nur denken konnte. Und wenn man den Berichten Glauben schenken darf, die es gibt, zum Beispiel über die berühmten Geiger, über Corelli oder auch Vivaldi, in denen die Beobachter schreiben, dass die Damen in Ohnmacht gefallen sind, weil das einfach so atemberaubend war. Weil da etwas passierte, was man nie vorher erlebt hatte. Entweder, weil er so schnell und so hoch spielen konnte. Oder aber, und das ist noch viel wichtiger, das findet sich auch in allen barocken Geigenschulen zum Beispiel, dass die so unendlich langsam spielen konnten. Das war fast noch viel aufregender. Und im heutigen Konzertzusammenhang kennen die Leute die Musik. Also man kann das Publikum nur noch selten

überraschen, sozusagen mit neuer Alter Musik. Stilistisch hat man alles ausprobiert, höher schneller weiter, hat es alles schon gegeben. Ensembles haben um die schnellste Aufnahme des 3ten Brandenburgischen Konzertes konkurriert. So dass es am Ende dann klingt wie ein Micky Maus Wettlauf. Das sind alles keine Parameter, womit man Menschen überzeugen oder begeistern oder eben berühren kann. Sondern man muss glaube ich wieder versuchen auf das eigentliche, das zentrale Moment dieser Musik zurückzukommen. Und sich zu fragen, wie kann man ein Publikum gefangen nehmen, so dass die Leute nach einem Konzert rausgehen und sagen, das hat mich unglaublich berührt. Und wenn man das Publikum berührt hat, dann hat man sie auch beglückt. In der Regel – und dann kommen die auch wieder. Und deswegen versuchen wir mehr und mehr gerade im Zusammenhang mit dem neu gegründeten Radialsystem verschiedene Künste zusammen zu bringen, mit zum Beispiel zeitgenössischem Tanz – wir versuchen bestimmte theatralische Elemente mit einzubringen, wie bei diesem wunderbaren Projekt Kunst der Fuge, wo gar nicht viel dazu erfunden wurde. Es geht nicht darum, jetzt ständig eine Bebilderung zu erfinden, oder dass es eine zusätzliche Ebene geben muss, sondern es geht einfach nur darum, die Affekte zu intensivieren, die Leute zu sensibilisieren, um bestimmte – sagen wir – Empfindungen aufbrechen zu lassen. Und bei der Kunst der Fuge haben wir das mit sehr einfachen Mitteln eigentlich gemacht. Wir haben eine Instrumentierung entwickelt, besser gesagt, Stephan Mai hat diese Instrumentierung entwickelt, und ich habe mit ihm zusammen einen Bühnenaufbau entwickelt. Dass es verschiedene Gruppen an verschiedenen Positionen gibt, und wir haben im Verlaufe dieses Abends das Publikum ganz einfach geführt, oder besser gesagt die Konzentration des Publikums dadurch geführt, dass wir diese verschiedenen Stationen unterschiedlich ins Licht gesetzt haben. Also wie bei einer Theaterinszenierung, wenn der Schauspieler links in der Ecke steht, ist das Licht natürlich nicht rechts vorne – oder wenn es

einen großen Monolog gibt, würde niemand im Theater auf die Idee kommen, das Deckenlicht anzustellen und den auf einer hellen Bühne zu stellen. Weil man dann wahrscheinlich nicht mal den Text verstehen würde. Sondern man braucht diese Konzentration, diese Fokussierung auf einen bestimmten Moment, auf die Konzentration des Augenblicks. Und dann passieren plötzlich unglaublich schöne Dinge. Und an diesen Konzepten arbeiten wir. Und hoffen so, dass wir weiter diesen kleinen Vorsprung ausbauen können.

23.2

0.0

Gespräch mit Jochen Sandig im Konzerhaus

J: Ja.

U: Ihr betreibt zusammen – Folkert Uhde und du - das Radialsystem. Die gesamte Organisation von Sasha-Waltz und die Akademie für Alte Musik. Auf den ersten Blick hat das nichts miteinander zu tun. Aber es hat ganz viel miteinander zu tun, oder? Was haben diese beiden Institutionen miteinander zu tun?

J: Also die Gemeinsamkeit von der Akademie für Alte Musik Berlin und Sasha Waltz & Guests würde ich auf zwei Ebenen sehen. Zum einen haben Tanz und Musik meiner Meinung nach als Kunstform etwas miteinander zu tun, weil sie liquide sind - im Sinne nicht unbedingt finanziell, sondern im künstlerischen Sinne. Eben nicht stofflich, also der Klang der Musik entsteht, und in dem Moment des Entstehens ist sie schon wieder weg. Die Bewegung ist auch atmend, fließt, genau wie die Musik, ist aber auch in dem Moment, da sie entsteht, auch schon wieder weg. Im Gegensatz zu anderen Kunstformen, die eher etwas Statisches haben, der Text, die bildende Kunst mit ihren Objekten, sind eben Tanz und Musik sich sehr ähnlich

an der Stelle. Auch als etwas, das einen Zugang zum Unterbewussten herstellt, also das nicht rein ich sag mal sprachlich determiniert wird oder beschrieben werden kann, sondern das ganz unmittelbar noch mal woanders auch ansetzt. In tiefere Schichten des Bewusstseins auch eindringt, vordringt, antreibt. Und Tanz und Musik, das ist eigentlich auch die Entdeckung für uns, halt die Zusammenarbeit mit der Akademie für Alte Musik macht aus unserer Sicht auch wesentlich mehr Sinn als beispielsweise Tanz und Schauspiel, was wir ja fünf Jahre an der Schaubühne auch versucht haben. Teilweise, in Ansätzen ist es gelungen, teilweise nicht, wir sehen da einfach eine größere Nähe. Und das andere - die andere Gemeinsamkeit würde ich mal darin sehen, dass wir ähnlich strukturiert und organisiert sind – also die Akademie für Alte Musik ist ja auch kein klassisches Tariforchester – sage ich mal – Dienst nach Vorschrift mit Angestelltenmentalität, sondern ein Cluster ähnlich wie wir, von Experten, von sehr fähigen Einzelpersonlichkeiten, die sich ganz bewusst für eine Sache zusammen getan haben. Und Sasha Waltz & Guests ist eben auch so eine heterogene Organisationsstruktur, die Künstler verschiedener Bereiche anzieht und zusammen bringt in Projekten und einen gemeinsamen Nenner darin sieht oder findet und formuliert in wirklich neuartigen Projekten, die man stemmt. Und die Begegnung beider Ensembles wiederum bringt mehr als die Addition, sondern sie ist regelrecht Multiplikation, d.h. es potenzieren sich da Projekte, entstehen neue Dinge, die nicht vorhersehbar gewesen wären. Also da kann ich zum Beispiel herausstreichen natürlich die großen Produktionen, über Dido und Aeneas ist viel gesagt worden, aber damit fing ja alles an. Mit Dido und Aeneas. Aber seitdem sind einige andere Kinder daraus hervorgegangen. Das größte Baby ist bestimmt das Radialsystem selbst. Die Frucht sozusagen dieser Begegnung, aber eben auch solche Projekte wie Vier Elemente Vier Jahreszeiten, in welchem das Orchester, die Akademie für Alte Musik Berlin in Bewegung, in Choreographie gesetzt wurde. Und das sind

alles auch erstmal würde ich behaupten, noch Anfänge, die noch vielleicht ganz woanders hin treiben und uns führen werden. Und eigentlich geht es für beide Bereiche darum, in dem jeweils anderen eine Ergänzung zu finden und ich denke auch gerade, dass insbesondere Barockmusik, also die Ursprünge der Musik, der Musikgeschichte, die auf den zeitgenössischen Tanz trifft, spannender ist, als wenn man jetzt – sage ich mal – zu klassischer Musik tanzt, die man vom Ballett her eher kennt. Was auch wiederum spannend ist, sind natürlich neue Kompositionen, zum Beispiel für alte Instrumente. Das haben wir bei Medea gemacht, zu der Komposition von Pasqual Dusapin, also schon auch neu komponierte Musik, aber ganz speziell eben für alte Instrumente geschrieben. Auch solche Reibungsflächen oder Reibungspunkte sind hier Teil unseres künstlerischen Sturm und Drangs sozusagen.

4.9

U: Nun seid ihr aber nicht zum Beispiel bei den Operninszenierungen inszenatorisch so vorgegangen, dass ihr eine barocke Opernform rekonstruieren wolltet. Was ja irgendwie in der Akademie für Alte Musik drin hängt. Ich spiele auf alten Instrumenten, ich spiele nach alten Partituren, wir versuchen die Grammatik, die Affektenlehre der Barockmusik zu reaktivieren. Da ist euer Ansatz ein ganz anderer. Da trifft schon irgendwie Feuer auf Wasser, oder eignet sich Barockmusik, was du gerade angedeutet hast, besonders zur Kontrastierung?

J: Ich sag mal, wenn man die Arbeit von Sasha Waltz sonst sieht, dann würde ich schon sagen, ist tatsächlich auch ihre Inszenierung von Dido und Aeneas sehr barock. Also was die Opulenz der Kostüme angeht, was auch die Verwendung eigentlich auch des Proszeniums angeht, das so in ihren Stücken bis dato nie vorkam, aber wo sie wirklich sagt, sie baut ein Stück für eine Guckkastenbühne. Und auch in der Form von Illusionstheater ein Stück weit - mit diesem

Wasserbecken am Anfang, und auch diesem Bühnenprospekt hinten, der so diesen Palast simuliert. Ich denke schon, dass sie da versucht hat, quasi eine zeitgenössische Umsetzung von der barocken Idee zu formulieren. Also da hat sie sich durchaus auf etwas auch musikgeschichtlich, wenn man so will, eingelassen. Zeitgenössisch heißt ja nicht unbedingt historisch rekonstruktiv, sondern oder beziehungsweise, wenn man zeitgenössisch arbeitet, muss man das ja nicht negieren, wo das Ganze herkommt. Und auch die Akademie für Alte Musik spielt natürlich auf historischen Instrumenten, aber dennoch ist sie ja offen für neue Ausdrucksformen. Ich glaub, die Behauptung ist nicht unbedingt, dass man alles historisch rekonstruiert ... sondern es ist eben barocke Musik für die heutigen Ohren. Und natürlich sind wir da auf einem gemeinsamen Weg. Und vielleicht auch auf unterschiedlichen Wegen. Aber letztlich besteht das Interesse doch darin, neue Dinge auch hervorzubringen. Und eins der außergewöhnlichsten Projekte war auch die Eröffnungskreation für das Radialsystem – radiale Systeme – wo ja die Musikfabrik gemeinsam mit der Akademie für Alte Musik – also ein modernes Orchester mit einem barocken Orchester aufeinander getroffen sind, und dann die Tänzer und diese skulpturale offene Bespielung auf allen Ebenen und Etagen hat natürlich auch noch mal eine andere Wirkung entwickelt. Also wie man so eine Art Dekonstruktion eigentlich herstellt. Und dafür waren die Akamuse auch wahnsinnig offen, also ... das sind ja Musiker, die bereit sind, buchstäblich auch körperlich alles mit zu machen, was bemerkenswert ist. Also was auch andere Orchester durchaus mit großer Neid und Ehrfurcht beobachten und sagen, die wagen sich weit aus dem Fenster raus. Auch Dinge zu machen, die sich andere Orchester erst mal so nicht zutrauen würden und das zeugt nicht nur von einem großen Selbstbewusstsein, sondern auch von einer Offenheit für Experimente. Also der Widerspruch sollte man ja meinen, läge darin, dass ein historisches Barockorchester quasi ganz traditionelle Pflege der Kultur der Tradition sozusagen

ausformuliert, aber bei der Akademie für Alte Musik findet man würde ich sagen beides, auch eine gewisse Entspanntheit, sage ich mal. Folkert Uhde bringt da natürlich erst mal sehr viel mit, selber auch. Der ja, wenn man sich das überlegt, mit der Erfindung der Nachtkonzertreihe im Radialsystem genau ins Schwarze getroffen hat. Eben Konzerte, in denen die Besucher und Besucherinnen liegen. Und das Konzert quasi in einer anderen bequemen Lage in der Horizontalen anders genießen können, als sie es sicherlich in einem konventionellen Konzertkontext in der Philharmonie oder hier im Konzerthaus tun. Also wenn man eben auf diesen Stühlen sitzt, und ein Konzert anhört, hat man sich vorher genau überlegt, wie kleide ich mich, und dann gibt es die Rituale des Klatschens, wenn der Dirigent kommt und die Musiker sind natürlich auch besonders angezogen. Aber nun all diese Dinge zu brechen und zu sagen, ja, wir wollen auf höchstem künstlerischen Niveau Konzerte durchführen, aber die Leute können nach der Arbeit kommen, um sich noch mal zu entspannen, auf die Yoga-Matten legen, ob sie jetzt Jeans anhaben, oder was auch immer, ob sie 15 oder 80 sind, es durchmischt sich. Es ist so ein Woodstock für Klassikfans. Und das hat sich entwickelt als ein neues Format und ist eigentlich auch ein Ausdruck der Möglichkeiten, wie man eigentlich mit der Konzertform modern umgehen kann. Und worauf ich hinaus will, ist eigentlich, dass die Akademie für Alte Musik tatsächlich an der Stelle ihrem Namen getreu auch so etwas ist, wie eine Akademie, nämlich eine Akademie der guten Ideen für eine neue Konzertpraxis.

10.0

U: Ist es das, was man machen muss, herumexperimentieren, neue Formen herausfinden. Barockmusik immer wieder neu dekontextualisieren, um sie neu zu erfinden ja letztendlich.

J: Ich weiß nicht, ob man – also ich habe Probleme mit dem Begriff „machen muss“, weil ich glaube nicht, dass man es machen muss,

sondern machen soll, wenn man sozusagen den inneren Drang verspürt, dann soll man sich dem nicht versperren. Aber sobald es zu einer Art lästigen Pflichtübung verkommt im Sinne von: wir müssen jetzt auf Biegen und Brechen, sollte man die Finger davon lassen – also ich sage mal, wie es das eine oder andere Konzerthaus in der Republik eben dann auch betreibt, dass man versucht, Dinge zu kopieren, die die anderen machen. Ich glaub, jedes Orchester und jedes Konzerthaus ist dazu regelrecht aufgerufen, für sich selbst und sein Publikum und seine Stadt einen Weg zu finden. Das kann einmal the Night of the Proms in London sein, das können die Lounge Konzerte sein in irgendwelchen Bankenstädten wie Frankfurt, also wo die Wirtschaftsleute oder die Bänker in der Loungepause, loungebreak-mäßig in so ein Konzert gehen, was jetzt auch die Philharmoniker in Berlin einführen. Ich weiß nicht, ob in Berlin so etwas funktioniert. Ich bin nicht sicher, ob das funktioniert am Potsdamer Platz. Wage ich erst ein bisschen zu bezweifeln. Und ich glaube, wie gesagt, es ist nicht der innere Zwang so was machen zu müssen relevant, sondern eher ein lustvoller kreativer Umgang. Folkert Uhde sagt immer wieder, und ich denke, er hat wahrscheinlich recht, wenn er sagt, das Konzert als Form ist die Kunstform, die sich von allen Künsten am wenigsten weiter entwickelt hat. Also unsere Rezeption im Bereich Bildende Kunst ist state of the art, würde ich behaupten, zeitgenössischer Tanz auch Ballett und Oper, ist alles so ich sage mal relativ weit entwickelt, so relativ zeitgenössisch, zeitgemäß, und beim Konzert gibt es immer noch diese merkwürdigen steifen Rituale und ja, irgendwo scheint da irgendwas verloren gegangen zu sein von Lebendigkeit, auch zum Beispiel wie Konzertprogramme gestaltet sind. Also was wird gespielt, wie lange wird gespielt, kann man eben sich auch vorstellen, dass ein Abend, ein Konzertabend über vier Stunden geht, kann man sich vorstellen, dass ein ganzes Gebäude bespielt wird. Und wenn man es tut, was passiert dann mit dem Publikum. Also – wie heißt es – les folles journées ist ja

so ein Beispiel, also wo – ich weiß jetzt gar nicht in welcher Stadt das schon wieder ist, ich glaube in Nantes, aber dort wird über so ein ganzes Wochenende in allen möglichen Räumen gespielt – ich war selber nie da – aber es muss unglaublich sein.– Folkert Uhde hat das ja hier im Hause auch schon gemacht –also so eine Art großflächige großzügige Bespielung verschiedener Ebenen und Etagen, wo die Zuschauer so 20 Minuten in einem Raum sind und sich dann weiterbewegen und Konzerte über so eine ganze Nacht – so eine lange Nacht der Konzerte zum Beispiel. So etwas. Ja, ich denke, das ist sehr wichtig. Und Berlin ist eine Konzertstadt, wir haben hier die hervorragendsten Dirigenten, Simon Rattle, Ingo Metzmacher, Lothar Zagrosek, Daniel Barenboim, Donald Runnicles kommt an die Deutsche Oper, ich hoffe, ich habe jetzt keinen ganz wichtigen vergessen. Regelmäßiger Gast ist René Jacobs. Also wir sind wirklich da an der Stelle ich sage mal, was die musikalischen Koryphäen wirklich betrifft, sind wir weit, wir haben tolle Orchester, wir haben eine Orchesterkultur, wir haben interessante Häuser. Und natürlich können wir mit dem Radialsystem nur einen kleinen Beitrag leisten, aber unser Credo geht auch in Richtung Verbindung der Künste miteinander, also diese reine puristische Form isoliert von den anderen Künsten ist vielleicht etwas, was auf Dauer doch ein bisschen langweilig wird. Deswegen suchen wir auch Verknüpfungen von Bild oder Video. Das jüngste Beispiel war im Radialsystem - eine Arbeit des Rundfunkchores - die Ernst Pepping Matthäus-Passion, Bericht nach Matthäus von Hans Werner Grösinger, der hat so drei Videotryptichons aufgebaut und dazu hat eben der Rundfunkchor dieses wirklich sehr spannende Werk – ein reines Chorwerk von Pepping gesungen – und allein durch die Verknüpfung von ganz schlichten einfachen Bildern, vom zweiten Weltkrieg und barocken Gemälden zum Thema Leidensgeschichte Jesu, war sehr interessant – war eben mehr als nur ein Konzert. Wobei ich auch wirklich persönlich zugeben muss, dass ich als ganz bescheidener

Konzertbesucher es sehr genieße und liebe, einfach nur Musik, nur Klang zu hören, die Augen schließen zu können, mich selbst tragen zu lassen von der Energie, die die Musik in mir ganz persönlich herstellt, und den Bildern, die mir selber kommen. Selbst Opern! Häufig genieße ich Opern fast mehr noch als konzertante Opern, als wenn sie mittelmäßig oder schlecht inszeniert sind. Dann ist mir eigentlich das Konzert, muss ich ganz ehrlich sagen, fast lieber. Aber genau aus dem Leiden heraus, vielleicht weil man so viel schlechtes Theater sieht oder mittelmäßige Opern, muss man natürlich das Beste selber draus machen mit den Möglichkeiten, die einem zur Verfügung stehen. Aber ich hoffe, dass wir auf einem guten Weg sind weiterhin. Und wir sind erst am Anfang. We are bloody beginners. In dieser Hinsicht, natürlich, die Akademie für Alte Musik feiert ihren 25ten Geburtstag, Sasha Waltz & Guests den 15ten Geburtstag. Gemeinsam werden wir dieses Jahr 40, wenn man so will. Und die Schwaben sagen ja, dass man mit 40 erst gescheit wird so. So gemeinsam sind wir stark, dann schauen wir, wie es weitergeht.

U: Danke.

Folkert Uhde, zweiter Teil

0,0

U: Warum ist das so, dass Musikensembles, die Musik bis 1780 spielen, in Berlin jedenfalls, keine städtische Förderung erfahren direkter Art, wohingegen dann ab 1780 bis 1850 mehrere Millionen locker gemacht werden können. Und ab 1850 geht's dann schon wieder langsam runter, oder?

F: Ja, die Frage, ob ein Ensemble Subventionen bekommt oder nicht, hängt glaube ich weniger mit der Stilrichtung der Musik zu tun ... noch mal von vorne ... Das war totaler Unsinn ...

U: Vielleicht war auch die Frage schlecht gestellt. Warum werdet ihr nicht gefördert?

1.0

F: Ja, die Akademie hat sich als ein Projekt von freien und später frei beruflichen Musikern entwickelt, und nicht aus einer Institution heraus, das ist wahrscheinlich der wesentliche Punkt. Und Mitte der 90er Jahre, als die Akademie so weit war, dass man hätte sagen können, das ist sozusagen ein professionell agierendes Kammerorchester, da war der Senat schon so weit zu sagen, es gibt grundsätzlich keine neuen institutionellen Förderung mehr. Und seitdem hat aber die Akademie aber eine wunderbare Karriere gemacht, hat auf unglaublich vielen Bühnen in der Welt Werbung gemacht für die Musikstadt Berlin. Hunderte von Konzerten, wir haben in den letzten Jahren im Jahr ungefähr 2,5 Millionen Euro umgesetzt und das alles ohne Subventionen. D.h. ohne eine dauerhafte Förderung. Es gab in den letzten Jahren hier und da kleinere Förderungen von der Bundeskulturstiftung, vom Hauptstadtkulturfond und auch von der Stiftung Deutscher Klassenlotterie, wofür wir sehr dankbar waren. Die bezogen sich aber auf spezielle Projekte, insbesondere Projekte der innovativeren Art. Also die Projekte, die wir mit der Compagnie Sasha Waltz & guests gemacht haben, auch für Projekte, die wir im Radialsystem gemacht haben, gab es gewisse Förderungen, aber das ist natürlich ein Tropfen auf den berühmten heißen Stein. Wir haben mit größerem Erfolg, also je größer der Erfolg des Orchesters wird, immer mehr das Problem, dass die führenden Mitglieder abgeworben werden für andere Projekte, die sehr viel besser bezahlen können, natürlich. Wir haben eine sehr schwache personelle Infrastruktur, was den background angeht, also die Organisation, das Büro und so weiter. Überhaupt nicht vergleichbar zu anderen Orchestern, trotzdem haben wir sozusagen ein Refinanzierungsgrad, wie man das bei den großen Institutionen immer

sagt, von nahezu 100 Prozent. Während man bei staatlich subventionierten Orchestern eigentlich froh ist, wenn man 70 Prozent erreicht. Also 70 Prozent des Gesamtumsatzes kommt aus ... das war nun auch wieder Quatsch – ich bin nicht mehr drin. Ich fang noch mal an mit den Orchestern. Umgekehrt.

3.3

Bei den großen Symphonieorchestern ...

U: Hallo, entschuldigen Sie, wir drehen hier noch. Wir drehen hier noch.

X: ...

U: Bis um fünf...

X: Ich wollte nur die Zettel auf die Stühle ...

U: Machen sie das bitte nach 5 Uhr ...

F: Die Akademie für Alte Musik Berlin hat in den letzten Jahren, wenn wir über 2,5 Millionen Euro Jahresumsatz sprechen, quasi ein Refinanzierungsgrad von fast 100 Prozent. D.h. fast das gesamte Budget wurde über Aktivitäten am internationalen Musikmarkt eingespielt. Die großen Symphonieorchester sind sehr stolz, wenn sie vielleicht 30 Prozent schaffen an Refinanzierungsgrad, also an Einnahmen, die jenseits des öffentlichen Budgets erzielt werden können. D.h. da haben wir einen gigantischen Vorsprung, aber gleichzeitig auch einen gigantischen Nachteil, denn es ist nicht nur so, dass es sehr viel schwieriger ist natürlich alles zu finanzieren, es ist auch so, dass man doppelt bestraft wird in steuerlicher Hinsicht, was die Behandlung mit Ausländersteuer im Ausland angeht und so weiter, da gibt es sehr sehr viele Themen, bei denen es sehr viele Ungerechtigkeiten gibt. Und dazu kommt natürlich für die Zukunft, wenn sich weiterhin zeigt, dass der Weg Richtung innovativere Konzertformen, neue Projekte, genreübergreifende Projekte, sich

weiterhin so erfolgreich entwickelt – und dass wirklich eine Tendenz ist, die man auch international so absehen kann, dann brauchen wir dafür wirklich Kapital. Also im Sinne von Risikokapital. Weil natürlich ist es eine Sache, regelmäßig Konzerte irgendwo auf der Welt zu spielen mit Standardrepertoire. Und eine andere Sache ist es, ein völlig neues Projekt und die Zeit dafür zu haben, solche Projekte zu entwickeln. Denn Zeit kostet Geld, jeder Tag kostet Geld, jeder Musiker kostet pro Tag Geld, und deswegen brauchen wir für die Entwicklung neuer Projekte, neuer Formen Kapital, um diese Projekte weiter entwickeln zu können, sie zu künstlerischer Reife zu führen, um sie dann in einem zweiten Schritt international verwerten zu können. Das ist das Thema, was im Moment ansteht und um das ich kämpfe.

U: Prägnant formuliert. Ich glaube ...

Gespräch mit Prof. Schneider

0.0

U: Was verbindet denn die Akademie für Alte Musik und das Konzerthaus.

S: Die Akademie für Alte Musik und das Konzerthaus sind so etwas wie eine alte Ehe. Die Akademie ist ja kurz vor der Rekonstruktion dieses Hauses entstanden – und sinniger Weise hat das Konzerthaus sogleich auf dieses Ensemble zugegriffen, weil das Konzerthaus war ja ein reines Veranstaltungshaus, musste hier mit Interpreten arbeiten. Und jemand hatte den Riecher, obwohl die Akademie 1984 noch keineswegs weltberühmt war, wie sie es jetzt ist, dass daraus etwas werden kann. Es war ja ein Unikum zu mindestens in der DDR. Natürlich hat die Akademie sich an den großen Vorbildern orientiert, sich mit alter Musik sachgerecht zu beschäftigen namentlich Concentus musicus Wien – Harnoncourt – das war schon damals eine Größe. Aber es war für die DDR in ihrer besonderen Lage zunächst

mal eine Sensation, dass es so was überhaupt gab. Dann die alten Instrumente und der Geist. Und so hat hier eine Abonnementsreihe angefangen, die ununterbrochen, auch über die Wendezeit hinweg, bis heute in Takt ist, hervorragend in Takt ist. Die ein festes geschlossenes Publikum hat, die wir gerne ein wenig auch aus dem öffentlichen Haushalt unterstützen – und die ein Juwel unseres Spielplans geworden ist. Wir wollen darauf und wir können darauf nicht verzichten, das ist immer etwas ganz Großartiges und das Allergroßartigste bei dieser Akademie ist die Treue seines Publikums. So was kennen wir auch bei unserem großen Konzerthausorchester, da hat sich etwas herangebildet, ein enger Kontakt, ich hoffe auch intensives sachliches Verständnis für das, was da klingt. Aber auf jeden Fall ist es bei alter Musik ein wenig leichter als bei neuer Musik sich einen so festen Stamm zu binden, der das Ganze trägt. Diese Abonnements sind ja ausverkauft, überausverkauft, wir haben sie auch verdoppelt, in der Anzahl. Also das ist das reine Glück auch für einen Intendanten so etwas zu haben, eine sichere Bank, und auch noch einen kulturpolitischen Auftrag zu erfüllen, dadurch dass wir das Segment der älteren Musik im Grunde mit einem Weltspitzenensemble abdecken können. Das müsste für die Neue Musik genauso gemacht werden. Da gibt es das Ensemble Modern, das aber nicht eine ähnlich feste Bindung zum Konzerthaus hat. Das ist außerordentlich, dass wir uns gegenseitig auch an diesem besonderen historischen Standort helfen können, und dass wir hier auch etwas machen, was jenseitig von irgendwelchen kommerziellen Erwägungen toll funktioniert. Es ist ein Stück eines utopischen Spielplans.

2.6

U: Utopischen Spielplans. Ich habe von der Pressesprecherin der Oper gehört, dass das Publikum für barocke oder alte Musik häufiger in Konzerten neuer Musik zu finden ist, als das Publikum des Stamm-

oder des klassischen Repertoires. Können sie so etwas bestätigen, dass sozusagen Barockhörer neugieriger sind als die Neuen Musikhörer, oder vielleicht umgekehrt, dass Neue Musikhörer eher in Barockkonzerte gehen, als sich den Beethoven und den Mozart anzuhören.

S: Also man kann sich vorstellen, ohne dass es dazu vielleicht verlässliche Untersuchungen gibt, dass die Mentalität von Leuten, die sich um ein solches Ensemble gruppieren, die mit Regelmäßigkeit ein solches Repertoire auch hören wollen, sich wohl unterscheiden von dem, was wir im mainstream an Abonnementsinteressen und Abonnementsverhalten so vorfinden. Also gelegentlich wird ja ein Konzert verwechselt mit Schlaftherapie. So was scheint mir bei der Alten Musik nicht stattzufinden, namentlich dadurch nicht, dass man ja zu einem neuen Modus von Klang gefunden hat, der ja aufregend ist. Der vibrieren lässt, der Wachheit erfordert. Insofern ist dieses gezielte Interesse, sich neben dem mainstream ein akustisches Gebiet zu erobern ein Stück sozusagen gehobenen Selbstbewusstseins. Und ich kann mir sehr gut vorstellen, dass auch am anderen Extrem der Musikgeschichte, bei der Neuen Musik, die Bereitschaft da ist, intensiver hinzuhören. Das Ensemble gibt ja so etwas vor, denn es spielt ja auch seltsamer Weise gelegentlich Neue Musik. Also da scheint etwas größere Beweglichkeit in der Zuwendung zu sein, im Hörverhalten auch zu sein, als wenn man in ein anderes normales Konzert geht. Aber das hat sicherlich keiner untersucht, aber wenn es so etwas gibt wie der Stolz auf ein Sonderinteresse, dann kann man damit sehr gut leben. Das ist ein Publikum, das man sich dann eher auch wünscht.

4.6

U: Wir hatten in unserem Vorgespräch das ja auch schon mal angesprochen, dass Ihres Erachtens ein Unterschied zwischen Neuer und Alter Musik eigentlich gar nicht existiere. Es gäbe nur Musik.

Haben Sie gesagt. Von daher meine Frage, wie zeitgenössisch ist Barockmusik?

S: Also die Frage der Zeitgenossenschaft von Barockmusik ist für mich in erste Linie keine Frage des Stils, sondern eine Frage der Reproduktion. Alle Musik ist zeitgenössische Musik in dem Moment, wo sie gespielt werden muss für ein aktives und aktuelles Publikum. Also die Frage, ob man einen Genuss daran hat, Musik aus verschiedenen Stilepochen an sich näher herankommen zu lassen oder nicht, ist erstens eine Frage von Bildung und eine Frage der Vertrautheit mit dem Gegenstand. Die ältere Musik hat einige Elemente für sich, die sofort faszinieren, das ist eine bestimmte, so nicht wiederholte Mischung aus populären und elitären Elementen. Da wo sie nicht kontrapunktiert – und das ist ja überwiegend in der italienischen Variante der älteren Musik der Fall - prägt sich ja auch ein sehr entschiedenes rhythmisches Interesse aus, weil sehr viel ältere Musik, wenn sie nicht gerade Kirchenmusik ist, basiert ja auf der Idee des Tanzens, oder des Kunsttanzes, des Balletts, und es hat diese ältere Musik oftmals einen rhythmischen Drive, der bestimmten Phänomenen der neuen Musik, wie etwa Jazz durchaus sehr nahe kommt. Es ist ja kein Zufall, dass etwa die Musik Bachs in unendlichen Formen auch vom Jazzbereich adaptiert worden ist. Das ist auf Grund der rhythmischen Prägnanz, des inneren Swings, den solche alte Musik auch hat – und übrigens auch einer gehörigen Länge, die dieses Musik hat, die man ja sozusagen ohne fachliches Interesse sehr gut hören kann – hat eine Menge von Sympathiepunkten, die ein heutiges Publikum interessieren, eben nicht, weil sie alt ist, sondern weil es Interessen von heute berührt. Also das Phänomen, dass auch in Deutschland für die Rekreation des Abendgemüts sage ich mal so nicht mehr Bach an erster Stelle steht, sondern die Vier Jahreszeiten von Vivaldi, ist ja ein besonderes Phänomen. Man hat ja immer gedacht, bei den Deutschen ist Bach in der Gunst unschlagbar. Aber die Schallplattenverkäufe zeigen auch in

Deutschland haben die Italiener unsere einheimischen Musiker einfach überrundet. Durch diese besondere rhythmische Kraft, durch die Eleganz der Melodik, durch die relative Überschaubarkeit der Stücke, durch ein südliches Temperament, was ja diese Musik zu sein scheint. Und dann natürlich durch die ja durchaus nicht philologisch zu betrachtende Art die Instrumente zu bedienen, entweder auf neuen Instrumenten alte Spieltechniken hervorzuzaubern, oder sich wirklich mit alten Instrumenten dem alten Klang wenigstens hypothetisch zu nähern. Alter Klang kann ja nicht wirklich entstehen, dazu ist schon mal die Luft viel zu unsauber heute.

7.8

U: Eigentlich war es das – vielen Dank.

S: Vielen Dank. Na ging doch ... oder?

U: Ja sicher – wunderbar.