

Erstes Interview 1. April 2015 Appartement Berlin
(Seite 1)

Zweites Interview 16. Juli 2015 Appartement Berlin
(Seite 16)

Weitere Interviews (Seite 33)

R: René Jacobs

U: Uli Aumüller

U: Mir ist aufgefallen, dass sie – ich übertreibe ein bisschen – fast zu jedem Takt eine kleine Fußnote haben, eine Analyse, einen Querverweis, eine Quelle eines Musikwissenschaftlers, was auch immer, ...

R: Ja, das ist meistens zur Text zum deutschen Text, und so dass, was ich immer – ich habe sehr oft die Johannespassion gesungen, als Knabe im Knabenchor, und als Solist Altus in Konzert und Aufnahmen sogar, und ich habe diese Texte gesungen, ohne tief in diese Texte einzudringen. Und bei die Gelegenheit bei diese Passion aufzunehmen, auch schon Matthäus-Passion, habe ich mich verpflichtet, in diese Texte einzudringen, es geht nicht nur um den Evangelien-Text, aber die Texte der freien Dichtung, das heißt so diese Arien, wo von die meisten von einem deutschen Barockdichter Brockes stammen mit Änderungen von Bach selber, und die Choraltexte. Und die theologische Hintergründe dahinter. Erstens ich bin kein Theologe, ich bin katholisch erzogen, habe auch meine Zweifel gehabt und so weiter, aber jedes Mal, dass diese Musik kommt, glaube ich wieder in all diese Dogmen und diese theologische Hintergründe von diese Texte. Und darum habe ich in diese beiden Passionen steht besonders viele kleine Buchstaben, weil ich das einmal lese und beibehalten will. Wenn man es schreibt, vergisst man es nicht. Und weil vielleicht diese Idee noch, ein bisschen weiter entwickeln, wenn man die Texte dann in ihre tiefere Bedeutung versteht, dann entscheidet man musikalisch manchmal oder kommt man auf musikalische interpretatorische Ideen, worauf man nicht gekommen

wäre, was zum Beispiel Tempo angeht, und ich versuche auch immer mit meine Sänger vor allem die Solisten, die diese Arien singen, herauszufinden, ob sie wirklich die Texte echt verstehen, die sie singen. Und das ist nicht immer der Fall. Also ich muss das auf diplomatische Weise versuchen, beizubringen.

3.2

U: Das ist aber ein ganz großes und interessantes Thema, finde ich. Aber könnten sie zuerst beschreiben, wie sie da vorgehen. Sie haben die Idee vor Augen, ich möchte die Johannespassion aufnehmen. Was machen sie dann: Sie besorgen sich Bücher, also wenn sie das mal von Anfang an beschreiben würden, wie das ...

R: Es geht um ein Stück, das ich gut kenne, oder dachte, gut zu kennen. Also aber ich nur als Sänger, nur als kleiner Baustein im Ganzen. Und wo ich dann als Dirigent die Verantwortung habe, um das zu einem Ganzen zu bringen, und so persönlich wie möglich, für mich ist eine Interpretation muss persönliche Phantasie mitbringen, versuche ich, das Werk neu zu studieren, als ob ich es nicht kennen würde. Also ich muss versuchen alle Interpretationen, die ich gehört habe, und gesungen habe oder schon dirigiert habe, für eine Aufnahme – weil eine Aufnahme ist doch etwas Definitives – zu vergessen. Und bei die Johannes-Passion ist es wie bei meiner Matthäuspassion also diese Hintergründe der Texte haben vieles feiner gemacht in meiner Interpretation. Das kommt unter anderem dadurch, dass ich viel Oper mache. Und viel Barockoper, und dass Studium von einer neuen Oper oft geht es dann um Werke, die selten gespielt werden – anfangt mit das Studium des Librettos. Also hier der Johannespassion gibt es auch es gibt Texte auch mehrere Ebenen, es gibt das Evangelium, das am Anfang vom ersten Jahrhundert nach Christus geschrieben wurde, aber durch Luther übersetzt wurde, also das ist schon Luthers Epoche. Es geht um sehr sehr schöne poetische feine Texte von Chorälen und die Johannespassion ist besonders reich an Chorälen. Und die sind aus dem 16ten und 17ten

Jahrhundert. Und es geht um die Texte aus Bachs Zeit selber, also für ihn modern. Und die sind aus dem 18ten Jahrhundert. So es ist stilistisch auf verschiedenen Ebenen, und für mich als Philologe auch – ich habe nicht nur Musik studiert, ich habe nebenbei auch als Philologe studiert, Griechisch und Latein, und das spielt eine Rolle dabei, das geht nicht weg aus meinem Kopf.

6.6

U: Glauben sie, dass bei vielen vielen anderen Interpretationen der Passionen von Bach als ein Beispiel genau das vergessen wird. Dass gesagt wird, die Musik ist das Wichtige, der Text, ja dieses barocke Geschwafel, dieser Kitsch eigentlich so ...

R: Der Text ist Kitsch ...

U: Wird oft gesagt, man versteht es nicht, und sagt, die Musik ist modern, aber die Texte sind unverständlich.

R: Das ist ... was kann ich dazu sagen, das ist einfach dumm. Das ist dumm. Das basiert auf totale Inkompetenz. Wenn es diese Texte nicht gäbe, das gilt so für nicht nur für eine Johannespassion, aber für jede Mozartoper zum Beispiel, oder im Allgemeinen vokale Musik und dramatische Musik, wenn es die Texte nicht gäbe, dann gäbe dann wäre auch die Musik nicht da. Ohne die Texte wäre die Musik nicht entstanden. Und diese Texte sind Texte, die Bach stark inspiriert haben, als gläubiger Mensch auch, er war tief gläubig. Und die er wie kein anderer in Musik ausgedrückt hat. Es wird so Leuten, die sagen, dass Bachs Musik klingende Theologie ist, die haben recht. Die anderen sind dumm.

8.3

U: Aber was sagen denn die Texte? Wir sollten doch mal kurz die Partitur holen, wenn sie uns sagen, wo sie ist, wenn wir ein Beispiel nehmen könnten.

R: (steht auf holt die Partitur). Was wichtig ist, ist das Resultat, das was klingt. Eigentlich soll ich mein Geheimnis nicht verraten, was in meine Partitur steht, das ist sehr persönlich, ich weiß nicht, ob das eine gute Idee ist, das zu ...

U: Oder nehmen sie es ruhig, ... was ich gestern, nein, vorgestern aufgenommen habe, wo ist das? – die Arie: Der zerschundene Rücken von Christus, der wie ein Abendrot ist ...

9.2

R: Ja, das ist Nummer 20.

U: Sie finden es schneller.

R: Das ist ein Text von Brockes. 20. Das ist diese Arie.

U: Können sie den Text mal vorlesen? Und dann interpretieren, bitte.

R: Ich lese vor aus der Partitur, eigentlich liebe ich nicht, aus einer Partitur vorzulesen, aber aus einem Libretto, weil da steht es in seiner Kurzform, seine Konzentration, weil wie jedermann weiß in dieser Art von Musik wird werden einzelne Zeilen, es geht um Poesie, und einzelne Wörter oft wiederholt. Also ohne die Wiederholungen – es gibt hier, das Licht hier, meine Augen: Erwäge wie sein blutgefärbter Rücken in allen Stücken dem Himmel gleiche geht. – Da muss ich jetzt weiter gucken, wo das zweite Vers angeht. Das ist sogar der ganze erste Teil der Arie. Das ist eine klassische Daccapo-Arie so wo ein Hauptteil ein Mittelteil und dann wird das Hauptteil wiederholt. Der Mittelteil fängt an – ich lese nochmal den Anfang vor, weil ich die dann weiter natürlich: Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken in allen Stücken dem Himmel gleiche geht.

Mittelteil: Daran – an diesen Rücken – nachdem die – oder an diesem Himmel – daran, nachdem die Wasserwogen von unserer Sündflut sich verzogen, der allerschönste Regenbogen als Gottes Gnades Zeichen steht. Also sein Rücken ist wie der Regenbogen, der Rücken ist so von die Schlägen der Geißelung – es kommt nach dem Evangelium-Bericht der Geißelung – so vielfärbig, dass es ein Regenbogen gleicht. Aber der Sänger, habe ich erklären müssen, um welchen Regenbogen es geht. So dass kommt jetzt immer mehr vor, dass man – und ich muss ehrlich sein, also ich habe auch als Sänger vor vielen Jahren Texten gesungen, wovon ich die Hintergründe – hier sind es biblische Hintergründen: Es ist der Regenbogen der

erscheint am Ende der Sündflut, so die Geschichte mit Noah. Wo Gott seine Gnade zeigt, um es noch mal wieder zu versuchen mit die Menschen. Also es geht um Gottes Gnaden und es geht um der theologische Hintergrund ist, dass er leidet, dieses Geißeln ist starkes Leiden und stirbt um uns Menschen zu erlösen, so diese Hintergrund ist in jedem Text vorhanden, und es eigentlich ein freudiger Hintergrund, dass man weiß, wenn der Altsolist sing, Es ist vollbracht ... das sind die letzten, das letzte Jesuswort wird wiederholt in einer Arie: Es ist vollbracht – heißt das dann im Mittelteil: Der Held aus Juda siegt mit Macht. Und das ist ein fast heroischer Freudengesang – und das muss man eigentlich – man kann natürlich die Musik so genießen, man kann immer sagen, diese Arie ist besonders schön gesungen zum Beispiel von einer sehr schönen Stimme, und das Orchester dazu spielt angenehm. Jetzt diese Arie, die sie da erwähnen, ist eine besonders schwierige zum Hören auch, aber es gibt eine andere Arien wie in der Matthäus-Passion oder das: Es ist vollbracht aus der Johannes-Passion, das ist einfach zum Hören sehr – man fühlt irgendwie den Schmerz in der Musik im ersten Teil der Arie: Es ist vollbracht – und dann diese Freude und dieses heroische, das folgt: Der Held aus Juda siegt mit Macht. Aber wenn man nicht die echte Hintergrund kennt, hat man von diese Musik doch weniger. Und diese theologische Hintergründe zu kennen, dazu braucht man nicht unbedingt ein gläubiger Mensch zu sein. Es ist leichter, wenn man zum Beispiel so ich habe so oft in meinem Leben gezweifelt und ich konnte all diese Dogmen nicht akzeptieren und es kommt noch jeden Tag vor, oder sehr oft vor, dass ich zweifle, aber wenn die Musik zu Klingen kommt, glaube ich wieder, bin ich überzeugt und bin ich freudig wegen diese Tatsache, dass er Gott Mensch geworden ist, und uns erlöst, das ist kurz gesagt die Botschaft der Passion. Man kann auch sehr tief in die Passion von Bach eindringen, wenn man diese theologische Hintergründe kennt, und man muss nicht unbedingt diese Dogmen glauben, aber es ist ein Teil von unsere Kultur. Es

ist ein Teil von unsere Kultur, und wenn das verschwinden wird, dann wird all diese Musik keinen Sinn haben. Dann ist das – es ist – dann kann man vielleicht noch die instrumentale Werke von Bach genießen, aber die vokale Werke, man wird nichts von diesen Texte verstehen. Und das ist das Schwierige an dem Text, dass mit dem Rücken, das ist sehr barock, das muss man auch in seine Zeit sehen, das ist dieser Brockes hat sehr drastische Bilder immer gefunden, um das Leiden von Jesus auszudrücken, sogar übertrieben, und das spricht für Bach, dass er keine Brockespassion vertont, weil das gibt es auch. Die - Brockes hatte eine Passionsdichtung geschrieben, wo er die ganze Passion erzählt als Dichter, als moderner Dichter, also er – der Evangelientext wird paraphrasiert, wird umgeschrieben, umgedichtet, und er ist sehr bildreich und sogar auf drastische und übertriebene Weise, aber Bach hat keine Brockespassion keine ganze schreiben wollen, so wie Händel, so wie Telemann, und viele viele andere Komponisten, aber er hat in die Johannes-Passion viele Brockestexte, nicht nur Brockes, aber viele Texte von Brockes genutzt und diese Übertreibungen geändert.

18.2

U: Was verändert sich denn genau, wenn der Sänger weiß, wovon er singt, und wie überträgt sich dieses Wissen auf den Musiker, inwieweit – das ist ja gerade das Wunder, dass da passiert, wie kommunizieren sie, das den Sängern und wie kommunizieren sie das den Musikern.

R: Ich versuche, so viel wie möglich so wenig wie möglich zu sprechen, und so viel wie möglich zu zeigen. Zu zeigen, der Dirigent muss zeigen, aber wenn ich es nicht vermeiden kann, dann muss ich doch das eine oder das andere erklären. Und das ist nicht immer leicht, weil Orchester die, Orchester im Allgemeinen lieben es nicht, wenn der Dirigent zu viel spricht, weil die wollen einfach anfangen und sofort spielen. Und es ist auch noch ein Problem mit Orchester, die diese Musik sehr oft spielen, die sehr viel Routine haben in diese Passionsmusik, weil die Johannespassion wird doch ziemlich oft weniger oft als

die Matthäuspassion aber oft genug gespielt, dass ein Orchester sagen kann: Wir haben es drauf. Und das ist immer eine Attitüde, die womit der Dirigent rechnen muss, vor allem wenn er etwas Persönliches sagen möchte, und ja, wenn ich etwas erklären muss, dann muss ich es erklären. Man merkt auch natürlich – man merkt's, weil Sänger ist die eine Sache, weil Sänger oder Orchester ist die eine Sache, bei Sänger merkt man auch durch die eigene Interpretation, die vom Sänger kommt, ob sie wirklich diesen Text fühlen, oder nicht. Und man kann diese Texte nur fühlen, wenn man sie wirklich versteht und die Hintergründe, die biblischen, die historischen manchmal und die theologischen Hintergründe versteht, oder wenigstens so wie ich in meinem Fall durch seine Erziehung mitbekommen hat.

21.2

U: Mir ist aufgefallen bei den Proben, die ich besucht habe, den beiden am Samstag und jetzt am Montag, dass sie zum einen in der Art und Weise, wie sie dirigieren, sich unterscheiden von vielen Dirigenten, die ich gesehen haben, und zum anderen sehr viel Wert legen auf die Gestaltung des Generalbass. Der Unterschied, den ich gesehen habe, in der Art und Weise wie sie dirigieren, ist, dass sie ganz selten einem einzelnen Instrument, oder Orchestergruppe oder einer einzelnen Stimme einen Einsatz geben, sondern eher den Grundtakt schlagen. Also im Wesentlichen die Geschwindigkeit kontrollieren, und sonst scheinbar, strafen sie mich Lügen, ich – es kann sein, dass ich mich irre ... scheinbar sonst gar nicht so viel machen, aber gleichzeitig wahnsinnig viel Wert darauf legen, dass der Generalbass farbig und artikulatorisch ja rhetorisch sitzt. Stimmt diese Beobachtung?

R: Natürlich ist das Musik, wir sind mitten im Barock, wo der Generalbass als Fundament eine irrsinnig große Rolle spielt. Und es gibt nicht nur die Arien und die Chöre, diese Turbachöre, die wahnsinnig brilliant sind, aber es gibt die vielen Rezitativen, der Evangelist erzählt sie – seine Geschichte in Rezitativform und in der Johannespassion

sind auch sind auch die Jesusworte in Form von Secco-Rezitative – so diese Ausdruck Secco-Rezitativ liebe ich überhaupt nicht, wir benutzen das jetzt für ein Rezitativ, das nur aus General – beziffertem Bass besteht und nicht die instrumentiert wurde, aber das ist ein Ausdruck aus dem 19ten Jahrhundert, wenn man diese Rezitativen zu trocken fand, und darum heißt es trockenes Rezitativ. Der barocke Ausdruck oder der zeitgenössische Ausdruck war *recitativo semplice* – einfaches Rezitativ, ohne dass da zum Beispiel die Streicher spielen, so wie in der Matthäuspassion Jesus mit Streicher begleitet wird. Hier ist alles nur – ich benutze den schlechten Ausdruck – trockenes Rezitativ – *recitativo secco*. Aber wir wissen, dass auf jeden Fall mit Sicherheit bei Bach daran mit gearbeitet haben Orgel, Cello und Kontrabass. Ich finde es persönlich eine so unglaublich, dass die Laute das Instrument, das in der Johannespassion eingesetzt wird als Soloinstrument in eine *arioso* für Bass „Betrachte meine Seele“ – ich kann nicht glauben, dass dieser Lautenist da nur diese eine Nummer gespielt hat, und dass er nicht mit dabei war bei die Begleitung diese Rezitativen. Und weil ich natürlich auch von der Oper komme und sehr viel Rezitativen machen muss in diese barocke Opern und gerne mache und vor allem auch das 17te Jahrhundert gemacht habe, liebe ich es um diese Rezitativen so farbig wie möglich zu gestalten, aber viel einfacher noch als ich die Opern gestalte, weil ich möchte doch immer zeigen: Es ist keine Oper, in einer Passion ist keine Oper, es ist ein Oratorium, aber so die auch die Art und Weise, worauf das Cello diese als lang ausgeschriebenen Noten begleitet, wo wir wissen, dass sie verkürzt wurden, aber wo wir auch sicher sein können, dass sie nicht immer in die gleiche Lage gespielt wurden, worin sie Bach sie notiert, manchmal für eine besonderes Effekt eine Oktave höher und so weiter. Also darauf arbeite ich immer gerne, und das war die Probe, wo sie waren, das war die Hauptprobe und war auch die erste Probe, weil es fängt damit an, und es war die erste Probe mit dem Evangelisten, der für mich

neu war. Das war das erste Mal, dass ich mit ihm arbeite, aber ich war sofort sehr zufrieden, mit was er selber schon aus sich selber mit diese Rezitative macht. Aber es gibt, ich beschäftige mich nicht nur mit diese Generalbasssache natürlich, aber es ist wichtig sich damit zu beschäftigen, weil das andere ist von Bach schon vorgegeben. Die Rezitative tun einrechnen mit die Kreativität der Spieler. Und da steht nicht alles in diese Zeit steht in die Noten. Lang nicht alles.

28.0

U: In welchem Verhältnis stehen die Noten, die sind von Bärenreiter, das ist die Bärenreiter-Ausgabe, in welchem Verhältnis stehen die zu dem, was Bach geschrieben hat – und in welchem Verhältnis steht das zu dem, was tatsächlich gespielt wurde. Weil Bach hat ja etwas geschrieben, weil er wusste, die Musiker gehen damit so und so um. Und das ist nicht eins zu eins. Sondern ich liefere vielleicht nur das Skelett, und die Haupt ...

R: Skelett ist ein bisschen übertrieben. Es ist viel mehr als ein Skelett natürlich. Nur für die Rezitative das ist eine Art von Skizze, weil aber die Hauptsache ist da – die Gesangslinie, und der Bass. Und der Bass ist immer bei Bach der sehr akkurat immer – wie er arbeitete und ist sehr genau beziffert. Das ist nicht immer so. In barocke Opern müssen die Spieler selber anfangen noch zu beziffern. Aber es ist nicht alles – nicht alles ist da. Sonst das Verhältnis von die neue Bachausgabe ist die, geht auf das Autograph von Bach zurück. Die sogenannte Urtextausgabe. Auf autographe Quelle und auf Quellen aus erster Hand, also auch Stimmen, nicht nur instrumentale Stimmen, woraus das Orchester gespielt hat, aber auch Vokalstimmen, weil die Sänger damals hatten kein Klavierauszug. Sie hatten nur die eigene Stimme, und das wird alles studiert, fleißig studiert und mit einbezogen in so eine Ausgabe, und bei die Johannespassion kommt die das Spannende Schwierige und Spannende zu gleicher Zeit, dass es vier Fassungen gibt. Dass das Stück so von Bach eigentlich eine Art von work in progress war. Es ist so, dass für die vierte die letzte

Fassung, dass er großen Teils zurückkehrt zur ersten Fassung, so dass die seine ersten Gedanken am Ende seines Lebens doch irgendwie er schreibt es nicht so deutlich, aber irgendwie definitiv zu betrachten sind.

(Korrektur)

Und was wir im Konzert machen ist diese Hauptfassung, also ich nenne die vierte plus die Fassung eins plus vier zusammen irgendwie die Hauptfassung. Aber es gibt viele Details – in der vierten Fassung hat er einzelne Wörter geändert, weil er zum Beispiel in eine Arie wie „Erwäge den blutgefärbten Rücken“ und so weiter, weil er vielleicht das Publikum nicht mehr zutraute, dass er es die Texte so noch ich glaube das Publikum verstand die Texte, aber so noch schön fand. So kommt ein neues pietistisches Ideal sehr Texte, die sehr leicht zu verstehen sind. Aber das macht niemand. Niemand hat diese Texte von der vierten Fassung benutzt, und ich glaube, es ist auch gut so. Die Originalfassung ist viel interessanter.

32.5

U: Sie haben sich wie bei der Matthäuspassion auch eine ungewöhnliche Aufstellung der Musiker ausgedacht.

Könnten sie die beschreiben?

R: Ja, die Aufstellung ist basiert auf viele und so gut wie alle Aufstellungen auf Kirchenempore damals. Wir sind jetzt gewohnt, Oratoriumaufstellung es kommt aus dem 19ten Jahrhundert mit großem Orchester und noch größere Chöre, die hinter das Orchester stehen. So ist es im 19ten Jahrhundert geworden, weil die Chöre sind immer, die Oratoriumvereine sind immer größer geworden, die Matthäuspassionbearbeitung von Mendelssohn und die Johannespassionbearbeitung von Schumann, die viel weniger bekannt ist, waren natürlich Produkte des 19ten Jahrhundert. Man hat sich angepasst an den Geschmack der Zeit, aber ein Komponist wie Haydn hat sein großen Oratorium, da sprechen wir über das Ende des 18ten Jahrhunderts, Schöpfung und Jahreszeiten, noch gemacht mit zwar schon eine große Effektiv (?), aber mit einem Chor, das vor dem Orchester stand. Dadurch war das

Verhältnis Chor Orchester kleiner. So die Schöpfung wurde aufgeführt es ist enorm, so wir würden das heute nicht mehr machen, mit einem Orchester von 120 und einem Chor von 60, also 2 zu 1. Aber der Chor stand vor dem Orchester. Und der Orchester muss man sagen, spielte nicht vor die erste bis die letzte Note in diese Gesamtzahl von 120. Es gab A B und C Spieler sozusagen. Aber warum stand der Chor vor dem Orchester? Weil man die Texte verstehen wollte. Ich komme wieder immer zurück zu diese Texte. Und wenn der Chor auch jetzt den kleinen, in viel kleinerer Besetzung also wie man heute die Passionen macht, mit einem Orchester von der Größe, das ich jetzt benutzte für die Johannespassion, und der Chor müsste eigentlich der Chor vor dem Orchester stehen. Um damit man wirklich die Texte verstehen kann und folgen kann, weil die Chorsänger können noch so gut aussprechen und alles tun, dass jeder Konsonant zu hören ist, wenn sie hinter dem Orchester stehen, klingen sie indirekter. Und die Aufstellung, die ich benutze, jetzt für die Johannespassion, ist eine – es gibt verschiedene Möglichkeiten, um Orchester und Chor – wenn nicht Chor vor dem Orchester, dann der Chor auf die gleiche Ebene vom Orchester zu platzieren. Und so ist das in dem Fall hier so, dass der Chor rechts steht, also rechts vom Dirigenten, der kleine Chor, weil ich habe den RIAS Kammerchor eingeteilt in zwei Gruppen, und die erste Gruppe, das sind 16 Sänger, zusammen mit die Solisten, mit die vier Ariensolisten, 16 plus 4, entspricht die Größe von einem Chor, so wie Bach es wollte. Es gibt einen Text, eine Klageschrift von Bach an den Stadtrat in Leipzig, dass er zu wenig Leuten hat, und er müsste doch wenigstens 3 oder 4 Chorsänger pro Stimme haben, die Solisten gehörten dazu. Die kamen aus dem Chor. So bei uns sind es 20 geworden. Auf die andere Seite vom Dirigenten links spielt der größte Teil vom Orchester, nur die Bässe – alle Bassinstrumente sind in die Mitte aufgestellt, um die Orgel sitzend, und hinter die Orgel stehen dann noch mal die 16 andere Sänger des RIAS Kammerchor. Das ist das sind

Aufführungs- das ist Aufführungspraxis so wie wir sie kennen schon bei Schütz im 17ten Jahrhundert, man sprach über Favoritchor und Tuttichor, oder über Ripienochor vom Chor mit Ripieno heißt um zu füllen, um mehr Klang zu erreichen, wenn es wirklich sein muss, aber die der Hauptchor ist diese Favoritchor, ich liebe das Wort natürlich nicht, weil der ganze RIAS Kammerchor ist mein Favorit, aber es ist ein Ausdruck der Zeit. Und die ganzen Turba-Chöre der Johannespassion sind keine Massenchöre. Es ist nicht das Volk, das ruft. Nie wird gesagt, dass das Volk schrie: Kreuzige! Es sind die Führer des Volkes, es sind die Verführer des Volkes, das sind Juden, die kollaborieren mit Römer, das ist die ganze politische Hintergrund der Geschichte. So dass wenn eine kleine Gruppe sind, also 16 plus 4 Solisten, die machen mit, beantwortet das nicht nur an die richtige Anzahl von Instrumentisten, so dass man klare jedes Detail im Orchester hört, aber es ist auch schönes Symbol für: Es ist nicht das jüdische Volk, das Jesus ermordet. Weil das wird sehr oft gesagt, natürlich, von so diese Kritik wird oft gemacht Bachs Johannespassion, Matthäuspassion, und andere deutsche Passionen, dass sie im Grunde genommen antisemitisch sind. Und Antisemitismus gab es natürlich in Bach's Zeit, Luther, also was Luther über Juden gesagt hat, ist nicht sehr schön. Aber man kann diese Werke nicht als antisemitisch betrachten, schon gar nicht, wenn es ist die Chorälen sehr oft heißt: „Wer hat dich so geschlagen?“ – die Frage wird gestellt. Wer hat dich so geschlagen? Und die zweite Strophe vom Choral heißt es: Ich Ich und meine Sünden ...

40.9

U: Nun ja, Jesus war ja nun auch Jude. Also man kann sagen, dass das Christentum eine der vielen jüdischen Sekten ist.

R: Ja, natürlich, und Jesus war ein Jude.

U: Und lange Zeit, 100 Jahre lang wurde gestritten, ob man Nichtjuden christlich taufen darf oder nicht. Und die einen haben gesagt, nur Juden dürfen Christen werden, und die

anderen haben gesagt, auch Nichtjuden dürfen Christen werden. Und nach 100 Jahren hat man dann entschieden, alle dürfen ... ja ja. Ja, jetzt haben wir eine ganze Menge geredet.

41.6

R: Diese Beschuldigung kommt sehr oft von jüdischen Musikologen und sind stark an diesen Dichter Brockes gerichtet. Und es stimmt, dass die – ich habe die Brockespassion von Telemann aufgenommen, aber ich habe sie nicht komplett aufgenommen. Ich habe Texte, die entweder als antisemitisch erklärbar sein könnten oder die auch poetisch zu weit gehen, zu drastisch sind, mit zu viel Blut, habe ich nicht aufgenommen. Und aber der Gesamttext von der Brockespassion vergleiche ich sehr oft mit diesem ziemlich rezenten Hollywood-Film über die Passion von wie heißt er Mel Brooks.

U: Mel Brooks – sehr brutal.

R: Sehr brutal sehr billig Effekte und die auf mich dann auch diesen Eindruck machen, die ich von bestimmte Brockespassionen habe, und die Juden auch als antisemitisch einstufen.

U: Ist die Aufteilung des Chores nicht auch durch den Text deswegen motiviert, weil mal singen nur die einen, der eine Chor, wenn es eben diese Gruppe des Volkes ist, und wenn alle Gläubigen gemeint sind, wir glauben – dann sind es alle ... wie eine Form des Theater.

43.7

R: Das habe ich bewusst so eingesetzt, weil die Johannespassion ist nicht wie die Matthäuspassion eine zweichörige Passion. In der Matthäuspassion die große Matthäuspassion ist alles doppelt. Alles kommt entweder von einer ersten Gruppe oder von einer zweiten Gruppe. Und ab und zu sechs Mal, singen beide zusammen. Hier habe ich diese der Großchor – 36 Leute – singen in diese Fassung alle Choräle, sie stehen für die Gemeinde, sie singen auch Anfangs- und Schlusschor, aber schweigen eigentlich sie nehmen nicht Teil an dem Evangeliumtext. Das alles das ganze Johannesevangelium wird gesungen

von dem kleinen Chor dem Favoritchor rechts stehend von mir mit Soli und die – der Evangelist ist a parte – der singt nicht im Chor mit, obwohl das bei Bach so war, aber es ist sehr viel zu singen, und das bei eine Tournee, wo man jeden Abend in eines anderes Land eine Aufführung hat, ist das gefährlich. Der singt nur Evangelist, aber die anderen solistischen Gesänge, die Arien und die kurzen Texten, die alle Charaktere des Dramas singen, Jesus, Pilatus, große Rolle, Petrus kommen aus dem Chor. Es sind jetzt keine – einige sind Solisten vom RIAS Kammerchor, also singen normaler Weise in RIAS Kammerchor, und vier Solisten dazu sind engagiert worden, aber nur Solisten, die sich einverstanden erklärt haben, im Chor mit zu singen. Eine Übung in Demut.

46.4

U: Wollte ich gerade fragen. Welche Auswirkung hat das auf die solistischen Sänger, wenn sie auch im Chor singen sollen – was ist das für ein ...

R: Nicht alle werde ich dafür fragen. Es gibt ... ich rechne da mit Sänger, die ich kenne. Und wovon ich weiß, dass sie .. ich frage sie nicht, ob sie gläubige Christen sind. Aber man merkt sehr schnell, wenn man mit Sänger arbeitet in Oper, profane Oper, ob sie eine irgendeine Form von Spiritualität haben. Und das ist bei alle vier der Fall. Der Basssolist zum Beispiel, der hier die Bassarien singt und Jesus, die Jesusworte, hat mit mir Don Giovanni gemacht und aufgenommen. Jesus und Don Giovanni sind Antipoden, das ist – und es geht auch – ich möchte auch immer erklären, dass es ist keine Oper. Also es gibt keine Jesusrolle. Oder eine Pilatusrolle. Aber es gibt die Jesusworte, die Pilatusworte oder die Judasworte im Matthäus – und die werden sind Chorsänger, weil diese 4 Solisten sind auch Chorsänger zu Chorsänger geworden, und die sind verantwortlich für diese Worten, aber es ist keine Oper.

U: Das ist die Übung in Demut.

R: Das ist die Übung in ... Bach singen ist eine echte Übung in Demut. Vor allem für – ich mache sehr gerne mit

Sänger, die ich kenne von der Oper, weil sie müssen zurücknehmen, sie müssen, wenn sie dann im Chor mitsingen, ab und zu haben sie auch Solostellen im Chor und so, müssen sie doch auf eine ganz andere Weise singen, als in der Oper, und einige Sachen in der in dem Evangeliumtext kann man auf diese Art theatralischer machen, also das ist nicht das gleiche, nicht opernhafter aber theatralischer, zum Beispiel, wenn es heißt im Johannesevangelium, dass Jesus Kleid der Rock ungenähet war, also in einem Stück geweben gewoben in ein Stück, und darum wird er unter vier Soldaten verteilt, weil sie wollen ihn nicht in Stücke reißen. Theologisch als Symbol für die Kirche, die man nicht in Stücke reißen kann – und das habe ich jetzt die vier Solisten gegeben. Lasset uns den nicht zerteilen. Diese sehr virtuose Chor, da singen vier die vier Soli ...

U: Dankeschön ...

R: Ok. Gerne gemacht. Das war schön, eine gute Interview.

U: Ich würde jetzt sie noch ...

Interview 16. Juli 2015

U: Dann läuft es ... jetzt kommt natürlich die Sonne wieder.

S: Soll ich zu machen ...

U: Nene, das ist in Ordnung so. Ja, sehr gut, das läuft jetzt so dahin und dahin. Wir haben uns ja schon in dem ersten Gespräch über unglaublich viele Themen unterhalten. Was wir – worüber wir nicht gesprochen haben – und das ist eine Frage, die ganz wichtig und einfach ist, beides – ist die Frage, was genau erzählt Dir die Johannespassion, dass du sie außerdem neben der Matthäuspassion aufnehmen wolltest. Und diese Frage schließt dann mit ein, dass es davon mehrere Versionen gibt und dass ...

R: Das ist ein anderes Evangelium, es ist die gleiche Geschichte gesehen durch andere Augen ...

U: Ja, ich muss hier die Kopfhörer ausschalten, sonst kommt hier ein Feedback ... ja, genau, Johannes gilt als der philosophischste, der geistigste Evangelist ..

R: Theologischste ...

U: der theologischste ... du hast in dem Gespräch das letzte Mal immer wieder von den Hintergründen erzählt, und jetzt möchte ich, dass du praktisch deine Version erzählst, warum du die Johannespassion neben der Matthäuspassion auch aufnehmen wolltest, das ist ja nicht nur, um den Katalog vollständig zu machen, auf diesem Niveau bewegst du dich nicht.

2.2

R: Nein, weil beide Stücke Meisterwerke sind, und man es ist unmöglich für mich um zu sagen, das eine noch besser, so die Matthäuspassion wäre noch besser als die Johannespassion, auch weil sie später kommt, man kann das nicht sagen. Es sind zwei Passionen, aber zwei grundverschiedene Passionen, verschieden dadurch, weil diese beide Texte Matthäus-Evangelium und das Johannesevangelium so verschieden sind, und Bach dazu auch andere Musik gefunden hat. Aber obwohl die Johannespassion viel mehr als die Matthäuspassion aus

einen Art work in progress betrachtet wurde von ihm sonst hätte es keine vier Fassungen gegeben. Aber die Musik, die Qualität der Musik und die ist so stark, dass ich es unbedingt von Anfang an beiden Passionen aufnehmen wollte. Ich habe keine Ambitionen um ein Stück wie die Markuspassion – das ist auch eine Passion von Bach, aber sie ist unvollständig. Man kann sie rekonstruieren, bis auf die Rezitative, aber dazu habe ich dann keine Lust, weil die Arien findet man in andere Kantaten, und manchmal gibt es da auch unglaublich schöne Musik aber, ich fühle mich nicht kapabel um selber Rezitative zu schreiben im Bachstil.

4.3

U: Lassen wir uns noch mal zurückkommen auf die Johannespassion. Ich darf selber nicht vergessen jetzt sie zu ihnen zu sagen. Was sind die besonderen Merkmale der Johannespassion?

R: Das besondere Merkmal des Johannesevangeliums ist, dass Gott als an erster Stelle als König gesehen wird. Also Gott – Jesus in seiner Göttlichkeit erscheint und göttlich bleibt, während in Matthäuspassion liegt das Akzent mehr auf die Jesus als Gott-Mensch. Hier überherrscht das Göttliche. Darum fängt die Johannespassion in seiner Hauptfassung an mit einem Chor: Herr unser Herrscher. Und im zweiten Teil von dem Text heißt es: Zeig uns durch deine Passion – und so weiter ... es ist ein dreiteiliger Chor in der daccapo-Form, das heißt wirklich streng ABA und irgendwie suggeriert die Musik im A Teil, wie Gott seine Göttlichkeit verlässt, um auf Erden zu kommen, und für uns den Tod zu überwinden. Uns zu erlösen der Sünden und dann, das ist der B-Teil, Wiederholung vom A-Teil genau die gleiche Musik zurückkommt in die Ewigkeit. Mit dem Chor, mit dem Anfangschor, der so anders als der Anfangschor der Matthäuspassion gibt sofort musikalisch ein eine – deutet er in Musik an, wie anders oder was diese Passion an erster Stelle als Besonderheit hat.

6.8

U: Das wäre eben der Akzent auf den herrschenden Gott ...

R: Ja, den herrschenden Gott und der Text ist kürzer, die Leidensgeschichte fängt später an, so was in der Johannespassion nicht erzählt wird, ist das, womit die Matthäuspassion anfängt. Das Abendmahl. Die Einstellung der Eucharistie. Das wird nicht erzählt. Es fängt praktisch an mit dem Verrat von Judas. Das also hat anscheinend Bach nicht gefehlt. Was ihm gefehlt hat, ist dass in der Johannespassion das Weinen von Petrus – so die Reue von Petrus – und am Ende der Passionsgeschichte nach Jesus Tod das Beben der Erde, wie der ganze Kosmos reagiert auf das Sterben von Gott. Das wird in die Johannespassion nicht erzählt, und darum hat er in beiden Fällen die Episode mit Petrus und vor allem die Reue von Petrus und das Beben und das Zerreißen vom Tempel und so weiter hat er diese Passagen aus Matthäus hinzugefügt. Also wenn wir sagen jetzt Johannespassion, es ist Johannes plus Stellen aus Matthäus.

8.7

U: Das heißt Bach wollte auf diesen Moment des Theaters nicht verzichten ...

R: Nicht verzichten ja, das war zu theatralisch für ihn.

U: Wie ist das überhaupt das Verhältnis zwischen Theater ...

R: Und auch sinnvoll, weil die Reue von Petrus auszudrücken, das – er muss gefunden haben, dass es schade war, das wegzulassen in der Johannespassion. Und dann die dritte Fassung, die man heute nicht mehr hundertprozentig rekonstruieren kann, die man nicht mehr aufführen kann, die dritte Fassung kommt nach der Matthäuspassion. Dann hat er diese zwei Stellen von Matthäus wieder weggelassen, weil es eine Matthäuspassion gab. Aber die vierte Fassung, die letzte, nimmt er sie wieder auf.

9.5

U: Sie haben in dem Verlauf der Proben einmal dem Orchester eine Anweisung gegeben, da haben sie genau das gesagt, was sie gerade auch erwähnt haben, nämlich dass

die Geschichte der Johannespassion wäre: Gott kommt aus der Ewigkeit oder aus einer anderen Zeit ...

R: Aus der Ewigkeit, das ist also eine Zeit, die nach vorne ewig ist, und nach hinten ewig.

U: Oder unermesslich ...

R: Unermesslich! Unermesslich ...

U: Jedenfalls anders als wir sie uns vorstellen können ...

R: Er kommt er verlässt diese Göttlichkeit, das ist so, wenn man das so erzählt, so abstrakt, dass die Menschen Bilder finden müssen, auf die Weise glaube ich ist diese Theologie entstanden, dass Gott ein Vater ist, der seinen Sohn schickt. Der Sohn geht zum Vater zurück.

10.7

U: Ich möchte noch einmal auf diese eine Regieanweisung oder Spielanweisung zurück kommen. Sie haben dem Orchester gesagt: Gott kommt aus der Ewigkeit, durchlebt die Passion, und kehrt dann in die Ewigkeit zurück.

Infolgedessen sollten die Musiker so spielen, als höre man einen Klang vor dem Klang.

R: Ja, das habe ich gesagt, weil ich wollte, dass dieses Orchestervorspiel so leise wie möglich anfängt.

U: War das das Orchestervorspiel von Herr unser Herrscher ...

R: Ja, Herr unser Herrscher.

U: Gut dann muss ich diese Frage noch mal anders stellen, weil sie müssen diese Geschichte erzählen, die ich jetzt in der Frage erzählt habe. Warum haben den Anfang dieser Passion so gestaltet, oder: Wie haben sie den Anfang der Passion gestaltet und warum?

11.7

R: Ja, ich wollte, dass der Orchester das Vorspiel von Herr unser Herrscher so leise wie möglich anfängt. Und es gibt da Grenzen. So eine Oboen nehmen Risikos, wenn sie versuchen zu leise zu spielen, und dann kann es auch mal sein, dass der Ton nicht anspricht und so weiter. Aber sie haben Risikos genommen, es fängt so leise wie möglich an, und dann habe ich das Orchester erklärt und versuche das immer so irgendwie nebenbei zu machen, weil man da als

Dirigent nicht zu viel sprechen, nicht zu viel als ein Schulmeister rüberkommen, aber ich habe gesagt, die Form von dem Chor – eine dreiteilige Form A B A – entspricht die Theologie von Gott, die seine Göttlichkeit, so seine Ewigkeit verlässt, um als Sohn Gottes auf Erden zu kommen, und Menschen zu befreien, das ist der B-Teil, habe ich gesagt von A B A Form, und dann kommt A zurück, und wieder zurück zu kehren in die Ewigkeit. In die Göttlichkeit, verherrlicht zu werden, in anderen Worten. Weil es geht nur – man hört immer im Text das Wort: Herr unser Herrscher verherrlicht und so weiter ... und das war ein Trick um zu sagen: Fang so leise an, dass man denken könnte, dass die Musik eigentlich schon angefangen hat, nämlich in die Ewigkeit, lange lange her, aber so unhörbar war, also total unhörbar war für menschliche Ohren, und plötzlich fangt man an sie zu hören.

13.8

U: Mir ist dieser Gedanke schon mal begegnet, aber eher in kabbalistischen Kreisen, wo dann gesagt wird, in der hebräischen Bibel ist der erste Buchstabe nicht ein A, sondern ein B, d.h. dass der Klang des unhörbaren A, die gesamte Welt hervorgebracht hat. Es gibt also nicht nur einen Nachklang, der uns sehr bekannt ist, das Echo, der Nachklang, der Nachhall, sondern es gibt auch einen Vorhall. Und so gesehen wäre dann dieses langsame Anfangen der Vorhall, also der Hall, der der Schöpfung vorangeht.

R: Das ist der Vorhall.

U: Genau, ja. Mal ganz banal gefragt: Warum haben sie Angst von den Musikern als Schulmeister verstanden zu werden, wenn sie solche Geschichten erzählen.

14.8

R: Das ist – ich möchte ... die Musiker, die da sitzen oder die Sänger, die da singen, kommen aus ganz verschiedene Richtungen. Es gibt ich kann nicht hundertprozentig sicher sein zum Beispiel, dass ein Sänger, der diese Musik wunderbar singt, und diese Musik sehr oft singt, ob er

wirklich hundertprozentig den Text versteht. Und ich möchte den Sänger nicht beleidigen, um zu schulmeisterhaft zu erklären, o.k. der Text bedeutet das und das und das und der Hintergrund ist das und das und das ... man kann dann auch, man braucht dann noch verschiedene Tagen mehr für so eine Aufnahme. Und wenn ich fühle, dass er in seiner Interpretation, dass man das Verständnis für den Text sofort hört, dann sage ich nichts. Aber wenn ich bemerke, dass er vielleicht nicht hundertprozentig den Sinn versteht, von was er singt, sondern eher nur das Gefühl, dann wage ich es mir, einiges zu sagen. Und das zum Beispiel, es gibt dieses herrliche Bassarioso: Betrachte meine Seele im zweiten Teil der Johannespassion. Eine Betrachtung eine Meditation, eine Reflexion auf die Geißelung Christi. Sehr mystische Musik, mit zwei Viola d'amores, die einen ganz unirdischen Klang bringen und Lauten, eine obligate Lautenstimme und da ist die Rede von Himmelschlüsselblumen. Und meistens bei gute Interpretationen hört man da, dass der Sänger das Wort liebt. Und dass dieses HIMMEL delikat ansetzt. Er liebt es. Und wir kennen diese Texte, wenn wir geboren sind, so wie ich, in diese Musik, wir kennen diese Texte schon lang und lieben das Wort. Aber versteht man es ganz? Und dann muss man anfangen, den Text zu analysieren und es wird geredet über – ach so der Dichter, oder der Sänger, redet mit seine Seele. Der Ansprechpartner ist seine Seele. Betrachte, meine Seele, wie dieses Leiden von Christus dein höchstes Gut ist. Und der Text ist voll mit Paradoxen. Wie bitter und süß. Und Dornen und diese Blumen. Himmelschlüsselblumen. Also betrachte, meine Seele, wie auf die Dornen von Jesus andere Blumen anfangen zu wachsen. Die heißen Himmelschlüsselblumen. Das ist ein erfundenes Wort, ein Neologismus. Es sind die Blumen, die den Himmel öffnen. Und die Hölle zuschließen. Das – die Erklärung kommt erst am Ende der Johannespassion, im Schlusschor, wo es heißt: Öffne die – öffne den Himmel und schließ die Hölle zu. Man muss den Link kennen zwischen den Himmelschlüsselblumen und der hat dann –

der Sänger hat dann etwas mehr Akzent gelegt auf das Element Schlüssel. Das nicht HIMMELSchlüssel ... sondern HimmelSCHLÜSSELblumen, also die Blumen, die für uns den Himmel eröffnen.

20.0

U: Das muss ein Hörer ja auch wissen, ja ... also ...

R: Ja, das sagen sie immer, der Hörer muss das ... wenn der Hörer es auch weiß, um so besser. Aber diese Musik ist natürlich so grandios, dass man etwas Magisches spürt, und man muss nicht unbedingt alles versuchen gleich in seine kleine Details zu verstehen. Ich muss es machen. Ich finde, meine Aufgabe als Dirigent ist es, einzudringen in die Tiefen der Musik. Und die Musik ist nicht nur – nicht nur die Klänge, die wir hören der Instrumente, des Gesanges, aber auch die Sprache selber. Und es stimmt, dass das Wort der Himmelschlüsselblumen ein sehr schönes Wort ist.

Und man kann auch sagen, es ist einfach und darum fesselt es mich, und sogar beseelt es mich, aber wenn wir verstehen, was es heißt, dann ist es noch so viel reicher.

21.5

U: Das Wort Himmelschlüsselblume könnte man ja auch beziehen auf etwas, das sie in einem Interview einmal gesagt haben, das in diesem Buch veröffentlicht wurde, dass das Aufnahmestudio so etwas ein Himmel, ein Ort, das eine Pforte ist, der den Weg frei gibt zu einem Himmel. War es diesmal ein ...

R: Dieses Mal war es echt eine Pforte zum Himmel ja ... weil die Atmosphäre der Aufnahme war sehr gut, wir hatten natürlich das besondere Konzept von diese Johannespassion, ich wollte dieses Mal radikal sein indem die Solosänger, d.h. die Ariensänger, in die Chöre mitsingen. Das ist eigentlich falsch ausgedrückt. Eigentlich müsste ich sagen, da die Ariensänger sind die Vorsänger des Chores, und so war es Bachs Zeit. Es gab ein System, ein Chor war so organisiert mit Soli und wie Bach es nannte, Ripienisten, Füllstimmen. Das klingt in sich auch pejorativ, aber das muss es nicht sein, um mehr Klang zu bringen, kommen noch Stimmen dazu. Manchmal hatte er

zu wenig Füllstimmen, hat sich darüber beklagt, er hat gesagt, ich muss doch wenigstens 4 Sänger pro Stimme haben, unter anderem ein Solist, eins plus drei, jetzt hatten wir eins plus 5. Also ich glaube mit dieser Anzahl ist Bach sehr zufrieden. Und diese – aber es sind keine Solisten, die aus dem Chor kommen in dem Fall. Der Chor selber ist schon ein sehr sehr guter Chor, RIAS Kammerchor ist ein Topchor. Aber Solisten, die von draußen kommen und die sich einordnen in den Chor. Und das haben sie auf bewundernswerte Art gemacht. Und ich finde, dass bei der Bachinterpretation, dass wir ein Modell nehmen mussten müssen in Bach selber. Er muss uns als Musiker unser Vorbild sein. Und er hat immer am Anfang jeder Komposition hat er immer dieses Soli deo gloria geschrieben, also allein zum Dank an Gott ist dieses Stück gemacht. Weil es war auch eine religiöse protestantische lutherische Idee, dass die Kunst und die Musik vor allem ein Gottesgeschenk ist. Und dadurch war die Stimmung – ich war so selber so ruhig für diese Aufnahme, weil ich wusste, wir hatten es ausprobiert in Konzerten, dass es wirkt, und dass die Solisten es gerne machen, obwohl es bei einer Aufnahme, man darf das nicht unterschätzen, wo man jedes Stück also drei viermal singt, auch wie gut das auch ist. Also es ist eine Belastung für die Stimme, um heute in diese Turbachöre, in diese Kreuzige-Chöre und so weiter, die zu singen und ich habe auch gesagt, die Solisten sollen nicht die Stimme zurückhalten, sondern man soll die individuelle Timbres hören in einen homogenen Klang, und am nächsten Tag die Arien. Und die haben das mit so viel Begeisterung gemacht, dass die Stimmung von Anfang an sehr gut war.

26.3

U: Aber was genau ist das Himmlische an so einer Aufnahmesituation. Was ist das Himmlische an dieser Aufnahmesituation, denn eigentlich, um jetzt mal eine kleine Kritik anzufügen, eigentlich ist so eine Passion ja ein Ritual, also es geht um gar nicht um eine Aufführung, sondern um eine Teilhabe an einem Ritual in der Kirche ...

und aus diesem Ritual ist es herausgenommen bei der Aufnahme.

26.9

R: Das stimmt nicht ganz so, die deutsche Passion ...

U: Ich muss das Mikrophon ein bisschen verändern, weil du dich ... jetzt geht es ...

R: Ah ja ... die deutschsprachige Passion war wurde gesungen im in eine Vespertgottesdienst am Karfreitag, das ist schon nicht der Hauptgottesdienst. Das war doch mehr wie ein geistliches Konzert, und ab und zu wurde auch Bach kritisiert, dass es alles, dass das alles zu opernhaft war, es wurde wie in die Oper Libretti gedruckt, Textbücher, ob man dafür zahlte, das weiß ich jetzt nicht, wie in die Oper, aber auf jeden Fall es war ein Event, und es darf ruhig ein Event sein, darum kann ich gut eine Passion akzeptieren auch im Konzertsaal. Aber es muss wenn gut gemacht, mit die richtige Einstellung mit die richtige Mentalität wird dieser Saal dann eine Kirche. Aber es gibt da kein es gab zwischen ersten und zweiten Teil es gibt immer zwei Teile – gab es eine sermon, wie sagt man ...

U: Predigt ...

R: Wie sagt man jetzt, ...

U: Predigt.

R: Predigt. Es gab eine Predigt zwischen beide Teile, die konnte sogar ziemlich lang sein, aber wo noch mehr Betrachtungen noch mehr Reflexion kommt auf die Passionsgeschichte. Und weiter gibt es da sehr viel Elemente, die tatsächlich an die Oper – an die Oper der Zeit Bachs erinnern. Es gibt einen Dichter, der gefragt wird, betrachtende, meditative Texte zu schreiben, und die werden eingeschoben in den Evangelientext als Arien. In der Johannespassion sind das verschiedene Dichter, aber so Bach hat eine Kompilation gemacht, oder machen lassen von verschiedene Passionsgedichten aus seiner Zeit. Das sind für das Publikum damals waren das die moderne Texte. Und der Hauptdichter der Johannespassion ist Brockes Bertholt Hinrich Brockes, ich meine aus Hamburg.

Ein berühmter Dichter damals, dessen Passionsgedicht auch vertont wurde als Passion. Es gibt Brockespassionen unter anderem von Telemann, habe ich selber gemacht, aber auch von Kaiser, von Händel und so weiter. Und Bach hat diese Gedichte von Brockes benutzt, aber nicht ohne Änderungen. Also er war die Texte von Brockes gehen in Bildhaftigkeit manchmal so weit, dass es an schlechten Geschmack grenzt, und das hat Bach immer sehr sehr gut geändert, wenn er dachte, dass es notwendig war. So auch dafür kam das Publikum, um diese Texte zu hören, um virtuose Musik zu hören, darum machen wir auch diese zweite Fassung, die virtuoser ist, was das Sologesänge angeht, wo für die zweite Fassung hat Bach anscheinend einen Tenor gehabt, der große Qualitäten als Operntenor hatte, weil die Arie, die Reue von Petrus in die erste Fassung ersetzt, das ist eine andere Arie, könnte so aus einer Oper von Telemann kommen zum Beispiel. Also das aber alles all das war natürlich gemeint als eine Übung für das Publikum, um den Himmel zu verdienen. Nicht – natürlich nicht das Publikum, an erster Stelle, sondern an erster Stelle die Musiker, und die Sänger. Es sind es ist manchmal sehr schwierige Musik. Technisch.

32.4

U: Da geht es in die Richtung, die Sänger müssen sich den Himmel verdienen, aber der Himmel besteht darin, dass sie diese Partitur bewältigen, handwerklich. Ich hatte erwartet, dass sie auf meine Frage: Worin besteht das Himmlische der Studioaufnahmesituation, dass sie sagen: Nur im Studio die höchste, die beste Perfektion erzielen.

R: Ja, das kommt dazu natürlich.

U: Noch dazu mit einem hervorragenden Tonmeister, Martin Sauer.

Dazu kommt, und da kommt meine nächste Frage, bei dieser Aufnahmesituation geben sie ihre leitende Funktion als Dirigent in gewisser Weise, nicht ganz, aber es wird eine Teamarbeit. Ist sie wahrscheinlich sowieso immer, aber dort besonders auffällig. Könnten sie darüber ein bisschen sprechen, weil das sicherlich Teil unseres Filmes

werden wird. Die Intervention von Martin Sauer in die Aufnahme, auch der Bernhard Forck spricht mit, auch der basso continuo ...

33.7

R: Es gibt kein ...

U: Wie ist da ihre Strategie? Wie gehen sie damit um, dass alle möglichen Leute ... hineinreden.

R: Also meine Strategie ist, dass ich immer dankbar bin für eine Idee, eine Bemerkung von egal wem bei so einer Aufnahme. Es kann es muss nicht unbedingt der Konzertmeister sein, es kann auch ein Spieler sein, es kann ein Sänger sein, es kann der Tonmeister sein, dessen Funktion es ist, natürlich um Bemerkungen zu machen. Und ich bin immer dankbar dafür, weil ich betrachte mich selber nicht als ein Dirigent, der wie ein General seine Armee anfeuert. Diese Idee kommt aus dem 19ten Jahrhundert natürlich, und geht Hand in Hand mit einer neuen Musik, sehr viel komplexere Musik, symphonische Musik mit dem Dirigierstock und eine fast faschistoide Erfindung der Maestro. Also ich finde mich alles – ich betrachte mich selber alles außer ein Maestro. Man kann sagen als primus inter pares. Als Erster unter Gleichen. Und das ist – das Himmlische an der Atmosphäre von einer Aufnahme kann sein, dass bei dieser Mentalität, wo niemand sich über den anderen erhoben fühlt, etwas zustande kommt, das perfekter ist, als eine Live-Aufnahme. Und eben bei Bach, der so perfekt war, aber immer gesagt hat, es ist nicht so sehr meine mein Verdienst – aber ich habe es nur durch Gott – ist es das Richtige.

36.4

U: Ich muss jetzt mal eine kleine Unterbrechung machen, weil ich denke mir ganz einfach, dass es sicherlich Charaktere unter den Dirigenten gibt, die damit überhaupt nicht umgehen können, dass ein Tonmeister die ganze Zeit hereinquatscht. Also ... also irgendwelche Aussprachekorrekturen macht, die der Maestro selber nicht entdeckt hat.

R: Bei jeder gute Aufnahme ist das so ... bei jeder gute Aufnahme ist das so ... Also das ist nicht nur bei meiner Aufnahme – aber bei Aufnahmen, die gut gemacht werden, mit genügend Zeit und mit kompetenten Tonmeistern, hat der Tonmeister – der Tonmeister kann sogar ein Tempo zur Diskussion stellen: Ist das nicht zu langsam? Und dann habe ich dann sage ich meistens: Nein. Also ich meine ich bin ... aber ich akzeptiere es. Und ich kann immer auch erklären, warum mein Tempo so gewählt ist. Und dann akzeptiert er das wieder. Und ich kenne den Martin Sauer schon so lange, dass er mich natürlich auch sehr gut kennt, und dass er meine besonderen Ideen immer mit Überzeugung umsetzt, zum Beispiel die Sitzordnung oder die Stehordnung hier von die Musiker mit die Solisten im Chor und so weiter und wir hatten die Turba-Chor gegenüber vom Orchester, und die Bässe in der Mitte. Es ist so – wir machen das zum ersten Mal. Und am Anfang hat er auch – hat er sich gewundert. Und da hat er gesagt, das wird für eine Aufnahme nicht gut klingen, und dann ist er im Konzert gekommen, in Berlin, und hat gesagt, wir machen es so. Das ist die richtige Zusammenarbeit.

38.7

U: Um die Perfektion, die maximale Perfektion zu erreichen, die das Vorzimmer zum Himmel ist.

R: Bitte?

U: Um eine Perfektion zu erreichen, die die Himmelschlüsselblume ist, um die erst gerungen werden muss. Ich möchte noch einmal zurückkommen auf die verschiedenen Fassungen von Bach und auch erfragen, warum sie nun alle Varianten aufnehmen wollten. Was worin unterscheiden sich diese Fassungen und was kann man mehr erfahren auch über den Menschen Bach oder das Ringen Bachs immer wieder andere Versionen herzustellen, über seine Zeit, wenn man diese verschiedenen Fassungen hört, die man eigentlich bislang nirgendwo hat hören können.

39.9

R: Die Situation von diese vier Fassungen ist kompliziert, aber man kann es vereinfachen, man muss nicht unbedingt über vier Fassungen sprechen, weil ich habe schon gesagt, die dritte ist nur teilweise rekonstruierbar, und es hat keinen Sinn sie aufzuführen. Dann es hat auch keinen Sinn um eine Fassung ganz puristisch genau aufzuführen so wie sie ist, weil die Hauptfassung, die Fassung, die wir die auch bei unserer Aufnahme als Hauptfassung herauskommt, ist die vierte Fassung, wo Bach zurückgekehrt ist zu seinen ersten Ideen, die meisten seiner ersten Ideen, die erste Fassung hat auch nicht viel Sinn zu machen, weil es gab noch keine Flöten zum Beispiel. Und dann aber in die vierte Fassung, wo er manchmal sehr schöne kleine Korrekturen macht für den Evangelisten zum Beispiel, hat gibt es auch variante Lesungen im Text, die sehr zu bedauern sind. Die wahrscheinlich geht man davon aus, dass Bach das unter Druck gemacht hat, weil die Leuten, die über ihn standen, im Kirchenrat und so weiter, fanden, dass einige von diesen Texten von Brockes nicht mehr zu verstehen waren für ein jüngeres Publikum und so weiter. Das macht man nie. Und das hat auch kein Sinn, so etwas zu machen. Aber um es zu vereinfachen: Es gibt eine Hauptfassung, ich – man kann es Hauptfassung nennen, weil er ist doch für 98 Prozent dahin zurückgekehrt, in seine letzte und eine alternative Fassung. Und die alternative Fassung war wenig später – so ein Jahr später, und dann hat Bach wahrscheinlich seine Passion eingliedern wollen in den ganzen Kantatenzyklus des Jahres. Und es war ein Zyklus basiert auf Choralfantasien, also wo ein Choral umspielt durch Orchester und manchmal auch kontrastiert mit eine zusätzlich kommentierende Stimme. Er war Meister darin. Die Matthäuspassion fangt an mit: Oh Mensch beweine dein Sünde groß ... das ist so eine Choralfantasie. Eine Umspielung vom Orchester und dazu kommt noch ein anderes Text gedichtet von Piskander für Doppelchor. So es gibt ein Choral plus Doppelchor plus Orchester. In der zweiten Fassung der – die alternative Fassung der

Johannespassion fängt die Passion so an und hört auch so auf. Also statt „Herr unser Herrscher“ kommt ein Chor „Oh Mensch beweine dein Sünd so groß“. Das ist natürlich, die Leuten, die die Matthäuspassion gut kennen, werden sofort sagen, aber das kennen wir doch. Weil in die Matthäuspassion kommt der diese Choralfantasie am Ende vom ersten Teil. Aber das ist später. Das hat Bach später für die Matthäuspassion entschieden. Ursprünglich war diese Choralfantasie Anfang von der Johannespassion zweite Fassung. Es hört auch so auf, die Passion hört nicht auf mit ein schlichter Choral: Ach Herr lass dein lieb Engelein, aber mit einer Choralfantasie, die eine sehr eine wunderbare Komposition ist auf Text des Agnus dei, aber übersetzt durch Luther, wo es heißt dann am Ende, oh Lamm Gottes gib uns den Frieden. Und ein Choral mit einer offene harmonische Form, was sehr selten ist. Also die in eine Tonart anfangt, aber nicht in diese Tonart zurückkehrt. Aber in die Unterdominante. Als ob dieses Gib uns des Frieden eine Frage ist. Werden wir noch – also ich interpretiere es so: Ist es möglich um Frieden zu haben. Werden wir je Frieden haben. Ja, aber nicht jetzt. Und dann hat er – das ist die wichtigste Änderung. Diese Choralfantasien, und dann hat er noch, wie ich schon gesagt, drei neue Arien geschrieben, die Arien andere Arien oder in einem Fall sogar ein Nummerpaar von Arioso und Arie aus der ersten Fassung ersetzen.

45.0

Und da ist es – es ist schwierig zu wissen warum, aber ich nehme an, dass sehr prosaische, sehr pragmatische Gründe dabei eine Rolle gespielt haben. Zum Beispiel das schöne – es wurde schon erwähnt Arioso Betrachte meine Seel mit einer obligate Lautenbegleitung, ist kommt in diese alternative Fassung nicht vor. Das kann gut sein, dass der Grund war, dass Bach keinen Lautenspieler zur Verfügung hatte, der so was akzeptabel und für in eine Kirche akzeptabel, d.h. laut genug deutlich genug spielen konnte. Und er hat später auch dieses Solo noch durch Cembalo ersetzt und so weiter, und an Stelle dieses Arioso und die

folgende Arie mit – vielleicht hatte er auch keine Oboe d'armore ... nein, Viola d'amores, die gut genug waren. Er hatte nicht alles, was er wollte, aber Viola d'amore ist ein sehr schwieriges Instrument, wenn die nicht da waren, dann konnte er das nicht aufführen. Und dann hat er eine Arie geschrieben für Tenor und zwei Oboen. Also diese andere Arie – der Grund dafür ist wahrscheinlich praktisch, aber es sind herrliche Arien.

47.1

U: Eigentlich habe ich alle Fragen, die ich mir vorbereitet hatte, jetzt gestellt. Fällt dir noch etwas ein, was wir vorbereitet hatten, was wir jetzt nicht angesprochen haben. Ich meine, es ist eine Aufnahme mit einem Orchester, das sind sozusagen alte Haudegen, also die haben das in 30 Jahren bestimmt 10 oder 20 mal gemacht. Und es sind relativ junge Sänger, die sie sich holen. Hat das einen bestimmten Grund, dass sie sich sehr junge frische Sänger holen, die das noch nicht gesungen haben oder noch nicht so oft, wo auch die Gefahr nicht besteht, könnte ein Grund sein, dass sie eine Routine abliefern. Ist das der Grund.

R: Der Grund ist natürlich, dass ich hasse Routine, weil alles was ich mache und ein Orchester, wie Akademie für Alte Musik hat es so oft gespielt. Diese Routine könnte da sein. Aber es so, dass wenn vom Anfang deutlich, dass der – für die Spieler – dass der Dirigent etwas ganz besonderes will, dass sie dann das also neue Motivation sehen, um das, was sie so oft gespielt haben, als ob es das erste Mal wäre.

Und das ist sicher der Grund der Fall diese

Johannespassion, zum Beispiel die Arie mit zwei Viola D'amores Erwäge für Tenor, war in ein schnelleres Tempo als sie gewohnt sind, und dann hat es auch ein bisschen Diskussion darüber gegeben, aber nicht jetzt, sondern im März, wenn wir die Konzerte gemacht haben. Und jetzt haben sie die Arie sofort im richtigen Tempo gespielt, und klang es nicht mehr so wie damals, als etwas ein bisschen forciert, aber es klang und sehr gar nicht schnell, obwohl sie schnelle Noten spielen. Die Sänger, ja ich nehme Sänger, die ich kenne, obwohl der Tenor jetzt, Sebastian

wie heißt er denn ... der Tenor Sebastian, ich kenne ihn noch zu wenig, also der Tenor ist neu. Ist der eine – ist neu, und ist bestimmt nicht das letzte Mal, dass er mit mir arbeitet. Der hat es toll gemacht – und die anderen Sänger kenne ich. Ich finde es gerade so rührend, bewegend, dass ein Sänger Johannes Weisser, der eine wunderbare Stimme hat, aber ein Charakter ein schwieriges Charakter im Sinne, dass er nie zufrieden ist mit sich selber, er ist eine tormentierte Figur, dass er mit die gleiche künstlerische Ehrlichkeit hintereinander jetzt mit mir gemacht hat Don Giovanni und Johannespassion. Vor dieses Projekt, das Projekt direkt davor kam, war eine Tournee eine halbszenische Tournee mit Mozarts Don Giovanni, er hat den Don Giovanni gesungen, und nachher singt er Christus. Und ja vielleicht, was wir sagen müssen, weil die Leuten nicht unbedingt sofort verstehen, warum es kein Sänger engagiert wurde, um nur den Christus zu singen. Also es gab einen Sänger, ein Sänger ist engagiert worden, Werner Gürer, um Evangelist zu singen. Aber Christus wird gesungen von einem Ariensänger, der auch die Bassarien singt, so wie die anderen Figuren aus der Passion mit kleineren Rollen Petrus Pilatus und so weiter aus dem Chor kommen (Bohrergeräusch) – ich finde *das viel richtiger, bei Bach war es so erstens mit einem Unterschied, dass der Evangelist sogar aus dem Chor kam, und da bin ich weniger radikal gewesen, weil ich finde es auch für eine Aufnahme wahrscheinlich unmögliche Zumutung, dass der gleiche Tenor Evangelist singt und alle Chöre und die Arien auch noch mal. Also darum ist der Evangelist ist ... (jetzt merkt er das Geräusch)*

U: Das sind die Martern des Alltages.

R: Der Evangelist ist apart, aber Jesus ... das ist nur sehr kurz ... aber Jesus nicht, weil es gibt keinen Sänger hier, die Jesus spielt so wie in die Oper. In dem Sinne ich habe gesagt opernhafte Elemente in die Musiksprache, aber es ist überhaupt keine Oper. Weil es gibt hier kein Sänger engagiert, um den Jesus zu singen. Er singt nur die Jesusworte.

53.8

U: Vielleicht ein kurzes Wort über die Tatsache überhaupt, dass Harmonia Mundi es sich geleistet hat, so eine Studioaufnahme zu finanzieren. Das ist ja keineswegs selbstverständlich. So wie ich das sehe, aber das müssten jetzt dann sie sagen, wird es solche teuren Aufnahmen immer weniger geben, weil der CD-Markt kollabiert, auf Grund des Internets, auf Grund der vielen Raubkopien und so weiter. Können sie etwas dazu sagen: Warum ist es so wichtig, dass solche Aufnahmen weiterhin in Studios gemacht werden, und warum bedauerlich, dass es wahrscheinlich weniger werden wird.

R: Ich bin davon überzeugt, dass man das noch immer Musik aufgenommen werden wird im Studio. Das geht nicht zu Grunde. Was vielleicht zu Grunde geht ist diese Markt von CD, aber es gibt andere Manieren, um diese Musik, diese Aufnahmen dann zu kommunizieren. Aber der Grund, um das ist zu vergleichen mit das Unterschied zwischen Theater im eine Theater und Film. Das ist so verschieden. Es gibt es werden Akteure engagiert, um Theater zu spielen, und im Film. Das sind manchmal die gleichen Akteure, aber die Arbeitsweise ist so anders. Es gibt kein Publikum, es gibt es wird durcheinander aufgenommen, man muss nicht unbedingt in Reihenfolge aufnehmen, und es gibt eine es gibt Sachen, die man erreichen kann, die man live nicht erreichen kann. Und man kann perfektionistischer sein, weil man alles passiert auf – aber da bin ich schon in einer Domaine mit Oper und so weiter, weil ich viel Oper mache, weil Oper noch mehr könnte man sagen, Oper muss man sehen, aber ich finde, dass wenn man Oper nur hört, aber auf so eine Weise, dass und so lebendig gemacht, dass ein Blinder sich die Aktion vorstellen kann, dass man so was nur im Studio produzieren kann.

U: Dankeschön ...

Gespräch mit Martin Sauer

0.1

U: Band läuft ... die Frage hatte ich ja schon gestellt. Was ist das Besondere an der Zusammenarbeit mit René ...

S: Mit dem Krach dahinter ... ? Ja?

Ähm ... Sekunde ... spricht Französisch ... If faut negocier ca avec mon copain. Dans ce cas la j'ai rien a degouter je suis absolument ... etc.

1.1

U: Was ist die Besonderheit an der Zusammenarbeit mit René?

S: René Jacobs ist einer der phantasievollsten Musiker die ich kenne. Auf der einen Seite skrupulös in der Beachtung des Notentextes und auf der anderen Seite mit einer Phantasie, die einen auch nach inzwischen ich glaube mehr als 20 Jahren der Zusammenarbeit und vielen vielen vielen Projekten gemeinsamen Projekten immer wieder überrascht, und glücklich überrascht, und das ist eine sehr sehr vertrauensvolle Zusammenarbeit, was zwischen einem Aufnahmeleiter und einem Dirigenten auch nicht immer so selbstverständlich ist. Und in dem Fall hat er glaube ich wirklich großes Vertrauen in meine Arbeit und lässt mich nicht nur technische sondern auch musikalische Kommentare an die Musiker abgeben und wir haben durchaus Projekte beinahe gemeinsam konzipiert. Eine Zauberflöte eine Entführung würden nicht so klingen, wie sie klingt, wenn wir sie nicht wirklich gemeinsam aus der Taufe gehoben hätten, wenn wir nicht genau wüssten, was der andere kann und macht und fühlt und gerne machen möchte. Und insofern ist es eine der für mich in 30 Berufsjahren wirklich glücklichsten Fügungen, dass das zusammen gekommen ist, und dass wir das Glück haben für Harmonia Mundi dann auch so viele große Projekte zu machen, machen zu können. Es ist ja heute überhaupt nicht selbstverständlich, dass man Opern im Studio aufnimmt, dass man Passionen in Tage langer Detailarbeit erarbeitet. Das alles ist heute praktisch den finanziellen Zwängen zum Opfer gefallen, und wir haben das große Glück, dass noch

machen zu dürfen. Und haben auch noch Projekte für die Zukunft.

3.2

U: Ein bisschen nachgefragt. Wenn man in die Partitur von René Jacobs guckt, dann ist die vollgeschrieben mit einer Unmenge an Wissen aus allen möglichen Quellen, woraus man schließen könnte, dass René eine sehr präzise Vorstellung von dem hat, wie es klingen muss. Was er erzählen will, was in jeder Note steht, was sie erzählt, welchen Hintergrund sie hat und so weiter. Kollidiert das nicht manchmal möglicher Weise mit ihre Sicht ...

3.7

S: Nein, also natürlich weiß er ganz genau, wo bestimmte Dinge herkommen, warum bestimmte Dinge so geschrieben sind, nicht anders. Er weiß ganz genau, welche Parallelfassungen es gibt von bestimmten Stücken, wenn man jetzt bei Händeloperen jetzt zum Beispiel guckt, was Händel dann in verschiedenen Opern an gleichen oder ähnlichen Arien verwendet, und in verschiedenen Kontexten und so. Das weiß er natürlich ganz genau. Er kennt den theologischen Hintergrund einer Passion sehr genau, er hat wie ich auch früher im Knabenchor gesungen, und das heißt, die Sachen sind ihm natürlich auch gehören für ihn zur musikalischen Muttermilch. Und dann trotzdem mit allen Details und allen Vorbereitungen kommt man in die Aufnahmesituation rein, und stellt dann fest, ja, da könnte man das machen, und da könnte man noch eine andere Besetzung im Continuo haben, und da könnte man die Phrasierung anders machen. D.h. es gibt natürlich dann noch jede Menge Raum für Improvisation, für Vorschläge von meiner Seite, von Seiten der Musiker, d.h. es ist ein breites Feld des sich gegenseitig Befruchtens und Beeinflussens und ist jedes Mal sehr sehr intensiv, manchmal auch wirklich anstrengend. Aber am Ende eines Tages, wenn man sich dann da ausgetauscht hat, ist man, bin ich müde, aber das ist ja auch gut so.

5.1

U: Mich überrascht manchmal aus der Zusammenarbeit mit anderen Orchestern da redet der erste Geiger mit, sogar der Chorist gibt manchmal einen Kommentar ab: Könnten wir nicht das und das ... ist das ... verträgt sich

Basisdemokratie und Kunst?

S: Wenn man sich die Landschaft der heutigen Ensembles anschaut, die so etwas erfolgreich betreiben, mit Sicherheit ja: ich meine, das Freiburger Barockorchester oder das Orchester hier, Akademie für Alte Musik, sind beides Orchester, die so funktionieren, die ohne Dirigenten funktionieren können, und die auch, wenn sie mit einem Dirigenten arbeiten, natürlich nicht aufgeben, sich einzubringen. Und ich glaube, das ist etwas, was René Jacobs auch schätzt, sonst würde er glaube ich sagen, Leute, jetzt reicht es, ich bin hier der Chef. Nein, ich glaube, das schließt sich überhaupt nicht aus. Es braucht vielleicht etwas länger Zeit, als wenn eben nur ein Chef sagt, so hier, so geht das jetzt. Aber das Ergebnis ist mit Sicherheit so, dass alle dahinter stehen, was gemacht wird. Und natürlich muss man in der Kunst Kompromisse machen. Es gibt keine Kunst, wo man nur sagen kann, ich mache das so. Wenn man zu mehrt ist zumindest. Nicht, dann muss man sich irgendwie einigen, und das ist auch bis jetzt immer gelungen, und zwar auf eine sehr sehr glückliche Weise.

U: Dankeschön.

S: Bitte.

6.5

Bernhard Forck

U: Ich habe auf Record gedrückt. Sehr schön. Das soll nur 5 Minuten um die Frage gehen: Was ist das Besondere an der Zusammenarbeit mit René Jacobs.

B: Ja, die Zusammenarbeit mit René die ist ja nun schon so viele viele Jahre. Ich erinnere mich an sein erstes Mal, wo er nach Ostberlin kam, 19 ich glaube 88 oder 87 schon, um mit Akamus ein Konzert zu spielen, da waren wir noch viel kleiner besetzt – René sang ausschließlich aber schon in den Kantaten die er sang dirigierte er uns zwischendurch und diese Zusammenarbeit hat sich dann natürlich über die erste Produktion, die wir mit ihm als Dirigent gemacht haben, die h-moll Messe von Bach und über die vielen Opern an der Staatsoper sehr sehr intensiviert. René ist ein Musiker, der dem Stoff sehr auf den Grund geht. Ich kenne keinen, der seine Partitur so hervorragend vorbereitet und alle Einflüsse von allen Seiten sammelt und sucht und so am Text dran ist, und die Musik auch in den Dienst des Textes und des Dramas stellt, das zeigt sich hier auch in der Johannespassion, bis dahin, dass er manchmal in die Continuostimme noch kleine Ergänzungen schreibt, um den Ausdruck, der ihm wichtig ist noch zu verschärfen. Also meine Zusammenarbeit mit René die geht ja auch über Akamus hinaus. Ich habe sehr viel mit ihm auch mit seinem kleinen Ensemble Concerto vocale gespielt, ist für mich eine riesen Bereicherung. Ich habe so viel gelernt, so viel phantastische Momente gehabt, und Musik ganz neu verstanden. In der Zusammenarbeit mit ihm. Das Interessante ist vielleicht, dass er wirklich auch von den Sprachen kommt, er hat alte Sprachen studiert, er war zwar ein Sängerknabe, aber diese Verbindung von Text, von Sprache von Musik, ist bei ihm unglaublich stark und präsent.

8.8

U: Wenn man in seine Dirigierpartitur hineinschaut, dann ist die vollgeschrieben mit ...

B: Mit schönster Schrift ...

U: Mit allem Wissen, das man sich nur anlesen kann. Das weckt sozusagen die Befürchtung, dass er die Musiker genau auf eine Linie bringt, nämlich die, die er sich aus dem Studium der vielen Schriften zusammengesucht hat. Wie steht es um die musikalische Freiheit der Musiker, die mit ihm zusammenarbeiten.

B: Er ist da, wenn man in die Partitur guckt, wie du sagst, das ist wirklich unglaublich, die Informationen, die dort sind, ob es bei einer Händeloper stehen dann genau, welche Bezüge wo dieses Thema dieser Arie vielleicht bei anderen Komponisten schon waren. Er guckt in den Wörterbüchern aus der Zeit, um die genauen Übersetzungen, weil wir heute ja durchaus andere Inhalten mit Wörtern verbinden, als damals. Aber das steht alles da drin. Und dieses Wissen ist auch alles in seinem Kopf. Aber es ist nie da, um damit Musik zu machen. Sondern das ist als Fundament, und darauf bewegt er sich ganz frei. Und auch immer praxisbezogen, immer im Umgang mit den Musikern, mit denen er zusammen musiziert, und er ist er hat eine sehr sehr starke Meinung, aber ich erlebe ihn nicht als starr oder stur, es geht durchaus, dass man im Dialog mit ihm ist, und Dinge sich dabei auch verändern. Also ich fühle mich jetzt nicht unterdrückt, oder habe das Gefühl ich komme nicht zum Zuge dabei. Im Gegenteil, ich habe das Gefühl dass es diesen Austausch auch inhaltlicher Austausch, dass ihm der Spaß macht, und dass er auf diesen Austausch reagieren kann, d.h. nicht, dass seine Meinung beliebig ist. Im Gegenteil, es gibt auch Momente, wo ich ganz anderer Meinung bin, und trotzdem versuche, seine Idee dann ganz – seiner Idee dann 100 Prozent zu dienen. Aber eigentlich muss ich mich nicht verbiegen, wenn ich mit ihm zusammen musiziere. Und ich glaube, es geht sehr vielen so. Es ist sehr spannend zu sehen, wenn eine Produktion entsteht. Also ja nicht nur bei den Opern, sondern auch bei der Oratorien arbeitet er zuerst mit den Sängern, und dem Continuo, und das ist so eine kreative Phase und so ein kreativer Austausch zwischen den Sängern und ihm. Und

das ist glaube ich auch ihm die liebste Zeit. Wie so etwas entsteht, und wie so etwas wächst.

U: Wie normal ist es eigentlich, dass der erste Geiger so viel mitredet, wie das hier bei den Proben ist. Du bist als erster Geiger eigentlich sonst der Dirigent, der primus inter pares, und ordnest dich jetzt als primus inter pares einem Dirigent unter. Lässt das jeder Dirigent zu, dass da so viel mitgesprochen wird.

B: Es erschreckt mich jetzt, weil es klingt so, als ob ich die ganze Zeit dazwischenquatsche und störe...

U: Nein, nein, so ist es nicht ...

B: Nein, René und ich, wir kennen uns wirklich sehr sehr lange, und haben sehr sehr viel zusammen gearbeitet, und ich glaube, er weiß, dass ich einfach das, was ihm musikalisch vorschwebt, 100 Prozent umsetzen will und manchmal die Übersetzung noch in die Gruppe oder in das Orchester hinein bin. Und natürlich ist das immer auch ein Balanceakt – ich muss auch gucken, wo ich mich zurücknehme, und bei anderen Dirigenten ist das durchaus sehr anders. Also das kommt sehr, das ist sehr abhängig von der Situation. Man spürt sehr genau, wie so etwas funktioniert. Aber René ist ja einer, der sehr sehr gerne mit Barockorchestern zusammenarbeitet. Die Orchester sind, die eigentlich ohne Dirigent arbeiten. D.h. er muss dann in Kauf nehmen, dass aus dem Orchester viel mehr diskutiert wird, als es in einem herkömmlichen Orchester, was immer mit Dirigent spielt. Ich glaube, er schätzt dann auch die Verantwortung, die jede Gruppe und jeder einzelne dann mit übernimmt. Und das bedeutet dann auch manchmal mehr Unruhe als in einem Symphonieorchester. Das strengt ihn glaube ich auch an, aber das ist eigentlich – eigentlich ist es ein Zeichen für die Beteiligung. Meine, oder auch die meiner Kollegen, dass sie sich da so intensiv einbringen.

U: Danke schön ...

Interview Altus

U: Was ist das Besondere an der Zusammenarbeit mit René Jacobs?

A: Naja, für mich als Countertenor ist das Besondere daran, dass er natürlich dadurch, dass er selber diese Stücke alle in und auswendig kennt, meine Arien im Speziellen als Countertenor früher sehr oft gesungen hat, dass er genau weiß, wo die Schwierigkeiten sind, das – ich habe manchmal das Gefühl, er sitzt in meiner Stimme drin und weiß genau, was wo passiert, und das kann einem unter Umständen sehr helfen, weil er auch mit Atmungen etc. sehr sehr gute Tipps geben kann, und das ist eine ganz gute Sache, würde ich mal sagen, jetzt mit ihm zusammen zu arbeiten.

U: Heißt das nicht, dass er eine so präzise Vorstellung hat, dass man in den Schatten gerät, um es mal negativ auszudrücken, also ...

A: Er lässt, ich finde also, er lässt doch sehr viel Gestaltungsfreiraum. Er gibt wichtige Impulse, er weiß, wann er sie geben muss. Man spürt das als Sänger dann auch. Und wenn man drauf eingeht, dann entsteht was ganz Tolles, finde ich.

U: René Jacobs forscht immer sehr ausführlich in der Theologiegeschichte, in der Geschichte überhaupt, wann wurde das aufgeführt, wo wurde das aufgeführt, was hat der Takt bedeutet, und so weiter ... hilft das beim Singen auch.

A: Also ich bin manchmal ganz frech, weil ich in den Pausen am Dirigentenpult vorbei gehe, und in seiner Partitur blättere. Es ist hochinteressant, was da alles drin steht, man kann fast sagen, dass das eine Art Bibel ist, weil unter vielen Noten irgendwelche Zusatzbezeichnungen stehen und daraus erkennt man, dass er einfach im Vorfeld wahnsinnig gut recherchiert hat, um dann eben auch in den Proben schon genau sagen kann, was welche Note bedeutet, oder welche Stimme was bedeutet, und ich denke,

das trägt dazu bei, dass es dann einen ganz besonderen Flair bekommt.

U: Es ist ... Hier wird ein religiöses Werk aufgeführt von einem religiösen – religiös gewordenen Dirigenten, hat er mir erzählt, zum Glauben gekommen. Berührt das ihren Glauben, was hier gemacht wird.

A: Ja, also ich bin katholisch – ich bin mit der Kirchenmusik groß geworden. Ich hab vorher Kirchenmusik auch studiert, bevor ich dann mit Gesang weiter gemacht habe, sozusagen. Sicherlich berührt das mich, wenn ich das singe. Und ich denke, das ist auch eine – es kann eine Stärke sein, wenn man das auch fühlt und nachempfindet, wenn man das nicht nur – ich sage mal in Anführungsstrichen – spielen muss, sondern wenn das von tiefstem Herzen kommt, was man da transportiert auch, ohne dass es irgendwie aufgesetzt wird, oder dass es forciert wird.

U: Letzte Frage: Bei vielen Konzerten klassischer Musik sieht man Leute ab 50 aufwärts. Also die berühmten Silbernacken oder Silberhaare. Bei Renés Aufführungen, jedenfalls der Johannespassion in Berlin, fing das irgendwie mit 15 an, und ging wirklich quer durch alle Generationen. Woran könnte das liegen?

A: Ich denke erst mal – also das war in Paris genauso. Und das was in Krakau genauso, wenn man in das Publikum geschaut hat: Ich habe sehr viele junge Köpfe gesehen, also ich meine jung jetzt mit 30 Jahren, auch schon 20-Jährige und so. Das hat mich auch beeindruckt. Ich denke, es liegt daran, dass er einen neuen Zugang zu dieser Musik findet. Und das ist auch, was ich ganz toll an ihm finde und was ich bewundere, weil er ohne Vorbehalt rangeht an die Partitur, und ich glaube, besonders – seine besondere Stärke ist auch, dass er nicht dem Mainstream folgt, also ich persönlich habe auch ein Problem mit Mainstream, warum muss man das so machen. Weil es alle so machen. Es gibt bestimmte Sachen, die da gibt es einen guten Grund dafür, warum immer wieder auf dieselben – auf denselben Nenner kommen, aber es gibt eben auch Stücke, wo man

jetzt gerade auch in Anbracht der historischen Aufführungspraxis auch in der Entwicklung der letzten 30 Jahre, wo man dann einfach profitiert davon, wenn man so tut, als würde man das Stück noch gar nicht kennen, und schaut sich nur mal die Noten an, beziehungsweise René schaut sich erst mal den Text an, und interpretiert dann, fängt dann an zu interpretieren, und dann kommen manchmal neue Tempi zustande, die aber sehr gut funktionieren, und die sehr überzeugend sind. Und es ging mir schon ein paar Mal so, dass ich jetzt gerade bei der Johannespassion dachte, oh, das kenne ich jetzt nicht, das ist ein bisschen ungewohnt für mich. Und spätestens beim dritten Mal Hören, ja klar, so muss es sein, so ist es richtig. Empfinde ich als selbstverständlich. Und ich denke, das ist ein großes Plus, das er hat, dass er total vorbehaltlos an die Musik rangeht, und die Musik, so tut als hätte er die Musik vielleicht noch gar nicht gehört, sondern aus dem Bauch heraus oder erst mal aus dem Verstand heraus ins Bauchgefühl, und dann sozusagen anfängt zu interpretieren. Und deswegen auch noch mal die Sache mit der Partitur, dass er in der Partitur alles Mögliche vermerkt hat, dass er – das zeigt ja, dass er gründlich recherchiert hat. Und dann aus diesem Recherchieren heraus anfängt, zu musizieren.

U: Danke schön ..

A: Gerne.

Bariton

U: We started to record ...

B: It blinks ...

U: It blinks, that's great. Could please tell me something about the difference working together with René Jacobs and others ..

B: Everyone else ... well he ... René is always precise in his wishes for what he wants. Especially of course in the recitatives where he has always very colorful and very precise continuo group where lots of things happen. So a lot of work goes into working with the recites. Sorry, let's do it again ... I'm trying to think ... I say always the same things ... when ... are you recording now ...

U: Ja ...

B: Let's start again ...

...

B: Please put the question again ...

U: What is the difference between working together between working together with René Jacobs and other directors? Especially working on Bach.

B: Well, I think of course every conductor is different, then everybody has it's own ideas. I think René has very clear ideas always, and especially for instance in the recitatives, where he has very clear ideas of what he wants and working for instance with the continuo group is always full of details and rich, he works with a very rich continuo sound, and with different instruments and many things going on, so of course that requires a precision and a planning, if you will, how you will sing the recitatives which is different of what you normally experience I think. And of course in every – I mean, he is very very well prepared, he knows his score very well of course and has very clear ideas always of what he wants.

U: Could you give one example what kind of ideas he has? That comes into your mind.

B: For instance when we do the the Christ bit – in this version there is always a different instrument coming in the

continuo group when Christ sings. So it reminds almost a little bit of how the Matthew Passion works with Christ, where they have strings of course. Here we only have the secco one, the continuo, but the color of the continuo group changes with different instrumentation, so that it gives a special sound to his lines. That's one example.

U: Gives he to the musicians in the same time more freedom than others for your improvisation, for your own ideas, or is he really like a dictator: Give me that here and here this – you have to do?

B: There is always room for discussion. I am not shure ... can you repeat please the question.

U: Gives he a lot of space for your own improvisation, for your own ideas. Because I had the impression, when you were talking about the continuo group, that the continuo group does a lot that is not written in the score. There is a lot of freedom for them. Do you have ..

B: Well a lot of these ideas come from René, but it is always a discussion I think. Can you just turn off for a second. I have to think what I should answer you.

...

U: So next question, last question ... René has a lot of theological knowledge ... because he read a lot of books of theologist people and put this into the music. Does that knowledge – I am shure he is a believer – does this change your attitude towards Bach and religion.

B: If René's reading of theological books changes my ... it is very interesting to get his perspective on the music based what he reads and I think it changes the – his interpretation of the music a lot. And gives great insights for the rest of us to kind be part of it. And hear him talk about it, because it always points out for me that I haven't thought of before and gives a new perspective of the score ... and it is something I learn a lot from. Whether it changes my view on ...

U: Religion ...

B: No it doesn't change my view on religion. (lacht)

Evangelist

U: Ja, die Frage ist schlicht und ergreifend, was ist das Besondere an der Zusammenarbeit mit René Jacobs hier bei der Aufnahme der Johannespassion.

E: Also das Besondere ist für mich eigentlich, dass ich auch mit einem Continuo arbeiten kann, was in sich genau, was es will, was in sich abgestimmt ist mit viel Erfahrung. Das ist für einen Evangelisten immer extrem wichtig, weil das einfach ich sage mal das emotionale Futter für einen Evangelisten ist. René weiß natürlich genau, was er will. Hat in der Situation es auch über Konzerte schon mit den Leuten Erfahrung gesammelt, und ich bin eigentlich in der glücklichen Lage, da jetzt einzusteigen, und in diese vorgefasste ja Stimmung reinzukommen. Und dort einfach zu singen, und das ist schon sehr schön.

U: René ist ja bekannt dafür, dass er in seine Partitur immer praktisch die gesamte Sekundärliteratur Geschichte und Philosophie hineinschreibt, das lässt befürchten, dass er den Interpreten eigentlich keinen Platz mehr lässt, weil da ist zu viel Wissen in seinem Kopf. Lässt er Freiheit, oder weiß er ganz genau, was er will?

E: Ja, ich glaube, es ist nicht unbedingt ein Paradoxum, wenn man weiß, was man will, und dann Freiheit zu lassen. Er weiß natürlich, was er will, und ich habe ihn auch während den Aufnahmen jetzt in den Tagen gedacht, dass es das Wesentliche ist einfach, es gibt ein gewissen Grundtempo, was von den Chören und von den Solisten und vom Orchester gemacht, und das ist schon etwas erhöht bei ihm, und da muss der Evangelist darauf reagieren, aber das heißt nicht, dass er deswegen weniger Freiheiten hat, sondern es gibt einfach über diesem Grundtempo Möglichkeiten, über Farben über Worte, die man besonders betont, über Phrasen, die man doch noch frei macht, seine eigene Persönlichkeit rein zu kriegen, auf dem Konzept von ihm und dann muss man sehen, dass was Überzeugendes rauskommt, ja.

U: A propos Überzeugen. Um so ein Werk darstellen, singen zu können, muss man da selbst dran glauben?

E: Ich glaube, man muss einfach glauben, was man sagt. Oder? Also ich glaube, wenn man nur erzählt, dann ist es zu wenig, dann erzählt man eine Geschichte, die an sich spannend ist, aber man überzeugt nicht eins zu eins. Ich denke eigentlich immer, ich will etwas vermitteln, an was ich selbst glaube, und vor allem von dem ich begeistert bin, und diese Begeisterung glaube ich oder hoffe ich, überträgt sich dann auf die Leute, die das hören.

U: Danke.

E: Gut, prima....

Tenor

U: Jetzt mal ganz kurz gesagt, was ist das Besondere an der Zusammenarbeit mit René Jacobs ...?

T: Für mich ist das Besondere an der Zusammenarbeit mit René Jacobs, dass er die verschiedensten Ensembles wie Akamus wie den RIAS Kammerchor und Solisten, die ja sonst das auch gewohnt sind, alleine aufzutreten, ein großes Renommee haben in dieser Produktion gut zu vereinen weiß und ja, dass wir auf einen Punkt zusammen kommen und genau so musizieren, wie er sich das vorstellt, ohne vorher das ganze Jahr zusammengearbeitet zu haben. Und ganz besonders finde ich auch an der Zusammenarbeit, dass er sich mit allen Teilbereichen dieses Werkes sehr auseinander gesetzt hat, und uns das auch versucht zu vermitteln, nicht nur die musikalische Ebene, sondern auch Text und Textbedeutung und theologischen Hintergrund.

U: Während der Proben findet das gar nicht so häufig statt. Ist das bei den Proben schon vorher – geht man da schon jede einzelne Note durch? Wie muss man sich das vorstellen?

T: Wir hatten ja auch schon im April die Gelegenheit mit ihm zu proben, weil wir ja das ganze Projekt als Konzerttournee auch schon gemacht haben, und da war mehr Zeit zum Proben. Und da haben wir viele einzelne Passagen auch auseinander genommen, und er hat uns die Bedeutung erklärt und Beispiele gezeigt, wo zum Beispiel in der Continuo Gruppe Vater Sohn und Heiliger Geist beschrieben wird. Was einem beim bloßen Durchsingen oder Durchmusizieren erst mal gar nicht so auffällt.

U: Wie verändert das ihre eigene Wahrnehmung von dem Text, den Bach hinterlassen hat, wenn sie diese Erklärungen bekommen. Singen sie dann anders?

T: Mich selbst beeinflusst das auch schon im Singen, ich will mich zwar nicht ausschließlich – ich will mich dann zwar ausschließlich auf diese Ebene konzentrieren, weil wir dabei natürlich auch noch schön dabei musizieren und ausdrucksvoll singen müssen. Aber man hat auf jeden Fall dann doch die Bedeutung im Hintergrund, im Hinterkopf. Ja, das spielt automatisch mit rein, würde ich sagen.

U: Ja, danke schön ... es tut mir so leid ...