

Gespräch in der Schlosskapelle Köpenick

Februar 2008

Xenia Löffler

Raphael Alpermann

Stephan Mai

Fragen: Uli Aumüller

0.0

ULI AUMÜLLER: Eine Frage zum Anschupsen. Also ihr habt zu eurem 25-jährigen Jubiläum ein Bachmarathon veranstaltet – und innerhalb dieses Bachmarathons nun die Kunst der Fuge. Warum gerade die Kunst der Fuge.

STEPHAN MAI: Das war eine Idee von unserer lieben Kollegin Xenia. Kunst der Fuge schwebt immer so ein bisschen über so einem Ensemble, aber Xenia hat gesagt, wie wäre das, wenn wir – sagst du! – Irgendwann kam's dir.

XENIA LÖFFLER: Na also ich hatte davon gehört, dass die Kunst der Fuge schon mal stattgefunden hatte und Stephan hat – das ist ja so wie so – da muss man sich infizieren lassen, wenn er über Bach spricht. Und wenn er dann speziell über Kunst der Fuge spricht – und mich hat das einfach irrsinnig neugierig gemacht. Und wir waren auf der Suche nach schönen Programmen für diesen Bachmarathon – und dann stand plötzlich im Raum: Ja, Kunst der Fuge, warum nicht. Und glücklicher Weise waren allen Kollegen gleich auch Feuer und Flamme. Und dann haben wir das gemacht.

STEPHAN MAI: Ich war hier wirklich muss sagen so ganz drunter so sehr dankbar, dass du das eingeworfen hast, denn ich hatte mit diesem

Kapitel eigentlich abgeschlossen. Weil die Kunst der Fuge als Ganzes zu machen – egal in welcher Formation wird immer irgendwie auch ein Widerstand hat das. Das Thema Kunst der Fuge aufzuführen als Zyklus. Weil es ist vielleicht nie so gedacht – man weiß ja nicht. Man denkt immer, man kann sehr viel darüber reden und so weiter, aber eigentlich man weiß gar nichts. Dieses Kunstwerk existiert, als ein Glanzstück der Mitte des 18ten Jahrhunderts von diesem Supergenie und es steht einmalig – ja, und was fängt man damit an. Eigentlich weiß man es nicht so richtig. Deshalb gibt es auch immer ein Für und Wider. Es Zyklisch aufzuführen, und dann kam diese Idee. Du! Komm! – Wir machen – wollen wir das probieren, Kunst der Fuge.

2.1

XENIA LÖFFLER: Ich persönlich hatte das bis dahin nicht erlebt. Kunst der Fuge. Also ich kannte es natürlich vom Hören, aber spielender Weise nicht. Und ich habe gedacht, das ist jetzt für mich auch persönlich die Gelegenheit das zu machen. Und mit Stephan hatte ich natürlich und mit natürlich auch den lieben Kollegen hatte ich besonders Lust drauf. Zumal ich auch wußte, dass der Stephan sich da auch schon jahrelang Gedanken drüber gemacht hatte. Auch wie man das in so einer Gruppe instrumentieren kann, besetzen kann. Und – ja das Ergebnis war ja dann, wie ich finde, ein ausgesprochen Spannendes.

STEPHAN MAI: Ne, erzähl du mal, du hast ja auch ganz lange damit Erfahrung. Irgendwie.

RAPHAEL ALPERMANN: Wir haben es mal gemacht in einem Theater in Paris und zwar an einem Ort, der vielleicht gar nicht so unähnlich dem Radialsystem ist, das ist ein schon ganz anders irgendwie, aber ein Ort, der nicht etabliert ist als Konzertort. Das Werk ist ja eigentlich auch kein Konzertstück in dem Sinne. Man weiß ja eben nicht mal, für welche Instrumente es gesetzt ist. Und dieser Ort war ein altes vergessenes Theater, in der Nähe vom Gare du Nord, ein

bisschen nördlich davon, an einer Straßenecke, man sieht von außen nicht, dass das ein Theater ist.

STEPHAN MAI: Eckhaus.

RAPHAEL ALPERMANN: Es ist ein Eckhaus – und eine Pforte. Und man geht da rein, und steht in einem relativ kleinen Raum, der aber sehr hoch geht, Ränge hat und wo nichts drin ist. Also das die Bühne ist völlig leer, auch der Bühnenraum ein relativ unten von der Fläche gesehen enger Bühnenraum. Und der war gestrichen mal früher mit so einem Rot, kannst du dich entsinnen.

STEPHAN MAI: Bordeaux.

RAPHAEL ALPERMANN: Richtig.

STEPHAN MAI: Und dunkel.

RAPHAEL ALPERMANN: Aber der war natürlich im Jahre der – im Laufe der Zeit morbid, das waren Flecken – und was weiß ich – es war aber dadurch eine so ganz lebende Atmosphäre. Kurz und gut, dieser Raum war dann – man saß ähnlich fokussiert wie dann im Radialsystem. Und das konzentrierte sich auch alles so auf diese Musik. Also das war für mich damals auch sehr beeindruckend. Dann dieses Werk dann da zu spielen. Und ja vielleicht – irgendwie drängte sich mir das als Vergleich auch jetzt zu dem Radialsystem und ich finde das auch klasse, dass wir das wieder gemacht haben.

4.9

STEPHAN MAI: Es ist auf jeden Fall, was wir schon alle angedeutet haben. Es ist eine Wahnsinns Herausforderung. Sich dieser im Rufe einer abstrakten Musik zu stehenden Kunst zu widmen, als lebendige Musiker. Und es ist alles andere abstrakt, natürlich nur die reine Konstruktion – aber ja. Jetzt fange ich schon wieder an zu schwärmen, und das taugt nichts. Es – etwas anderes hat uns daran noch gereizt. Wir haben uns in der Geschichte von Akademie für Alte Musik immer

zu einem ganz – also nicht geringen Prozentsatz mit wirklich Kontrapunkt auseinander gesetzt. Und zwar dem späten Kontrapunkt. Dem der Bachzeit. Und man kann sich auch mit frühen Kontrapunkt auseinandersetzen, das haben wir nicht gemacht, selten, kam auch vor, aber irgendwie war das auch zuweilen Stein des Anstoßes, weil man sich scheinbar mit einer trockenen Arbeit beschäftigt, was aber die Entscheidung mit beeinflusste, sich doch dem Großwerk Kunst der Fuge zu widmen, weil es bindet wieder mal in unserem Bachmarathon – immerhin 25 Jahre Akamus – es bindet wieder mal Energien. Egal ob die nun immer positiv dazu stehen oder negativ. Es ist Energie. Und die Leute, die dann wirklich mitgemacht haben, dabei, die haben sich wie ich das eigentlich überhaupt nicht anders kenne mit der Beschäftigung mit dieser Musik völlig hineinsaugen lassen. Ich habe diese Kunst der Fuge ähnlich so wie wir sie jetzt im November gemacht, schon mal konzipiert für das Jahr 2000 dieses Bachjahr, und dort haben wir es in Kempen am Rhein gemacht, an einem langen Abend, kombiniert mit großartigen Improvisationen von durch Martina Kirschner an der Orgel. Das war für mich auch ein ganz ganz starker Abend – wir haben Kunst der Fuge natürlich gekürzt, ganz bestimmte Kontrapunkte nur genommen. Und sie improvisierte dazu. Das war ungeheuer. Fand ich. Ich glaube aber, die Atmosphäre war auch zum Platzen. Das war die erste Beschäftigung mit der Ausgabe, die ich nun mal irgendwann überlegt habe, für unser Ensemble das zu arrangieren. Das heißt, man sei skeptisch, wenn man die ganze Kunst der Fuge als Streichquartett hört. Das geht eigentlich nicht. Weil die Stimmführung in dem eigentlich instrumentaliter nicht darzulegenden Werk fordert in einer Streichquartettfassung immer Knicke in Führung der Linien. Weil die Instrumente reichen nicht aus. Die zweite Geigenstimme, die Altstimme, würde nie die Tiefe erreichen, die die Altstimme der notierten Bachschen Hand fordert. Oder die Tenorstimme. Oder die Baßstimme geht natürlich immer so tief, dass es ganz verkappt – lotet man immer irgendwie aus, aber irgendwann ist auch das Cembalo mal zu Ende, geht also nicht. Brauchst also eine Orgel, oder? Einfach ein

anderes Instrument. Deswegen ist dieses Gebilde schon in einer Form abstrakt, oder sagen wir, einfach für den Lieben Gott gemacht. Punkt. Und wir vergreifen uns daran. Und es ist toll. Man muss eben dann die Stimmgruppen finden, die tatsächlich die Tiefen oder Höhen der einzelnen geführten Stimmen erreichen. Und das macht ungeheuren Spaß, sich damit auseinanderzusetzen. Und ich fand dann, dass man dem Werk ohne geckhaft sein zu wollen oder irgendwie skurrile Instrumentationen vorzuschlagen, sich einem irgendwo idealen Orgelklang vorzustellen durch die Basis eines Streichensembles – allerdings grundsätzlich als Gruppe, nicht solistisch – nur in Ausnahmefällen und eines Zungenregister-Orgelklanges in Form Holzblasinstrumenten – ausgenommen der Flöten, also Doppelrohrblattinstrumente. Wie die Oboen Instrumente sind. Stelle sich heraus, den Tenor kriegen wir nicht hin. In Kempen vor Jahren haben wir es durch ein Sopranfagott spielen lassen, dieser – der Künstler war einfach nicht mehr zur Verfügung, das Instrument auch nicht – das sind ziemlich exklusiv zu behandelnde Instrumente – die lange vorbereitende Zeit brauchen und so weiter – wir hatten das aber nicht. Und da kam unsere Kollegin Xenia auf die Idee, du wir machen das mit Posaune. Ich war da skeptisch. Es gibt aber in Leipzig einen Posaunisten von ungeheurer Qualität, den haben wir angesprochen, sagt er, oh, mach ich mit. Und der spielt wirklich die verrücktesten Passagen einfach auf seiner Posaune. Was ich nie dachte, dass das funktioniert. Und vor allem dieses Instrument lotet die Tenorstimme völlig aus. Ohne dass die Stimme umgelegt oder geknickt werden muss. Beziehungsweise nur an Stellen, wo es dem Laien, als den ich mich durchaus betrachte im Angesichts dieses Riesenwerkes, nicht auffällt. Es stört mich nicht. Den alten Bach hätte das vielleicht aufgeregt. Oder aber der schläft ja.

(Lachen)

10.4

ULI AUMÜLLER: Kommt man mit so einem Werk – also einer Fuge, wo so viele Dinge gleichzeitig passieren, die aber exakt synchronisiert sein müssen, nicht an die Grenze des dirigentenlosen Spielens.

STEPHAN MAI: Neeeee. Das wird grenzhaft, wenn da jemand steht und da irgendwas will.

XENIA LÖFFLER: Ich meine, das ist ja in den kleinen Besetzungen, die wir da gespielt haben, ist das ja erst mal vor allem kammermusikalisch – Kammermusik vom Feinsten, kann man sagen. Und da würde – also bei den kleinen Sachen sowieso würde ein Dirigent sowieso nur stören, denke ich. Weil das ja auch ein sehr intimes Geschehen ist, was da vonstatten geht. Und auch bei den groß besetzten Sachen, auch wenn wir über Distanz gespielt haben, es gab ja durchaus auch Kontrapunkte wo wir noch relativ weit von euch wegstanden. Der Faden, der einen so verbindet, der ist da – so dass ich nie das Gefühl hatte, weiß nicht, wie es euch da geht. Nie das Gefühl hatte, da muss jemand jetzt irgendwie den Laden dirigierender Weise zusammenhalten.

RAPHAEL ALPERMANN: Ne, das ist, die Kommunikation untereinander ist natürlich viel besser, wenn wir – wenn das nicht auf einen fokussiert ist, sondern man sich jetzt wirklich an den Stimmen, die um einen rum sind orientiert, und seine Stimme als Kontrapunkt empfindet – wirklich zu – was weiß ich – zu dem Thema oder einem zweiten Kontrapunkt – und das ist das Wesen glaube ich überhaupt dieser Kontrapunktmusik, dass sie eben nicht fokussiert ist auf eine Geschichte, sondern so POLYphon ist. Ja.

XENIA LÖFFLER: Hm.

RAPHAEL ALPERMANN: Ja, entschuldige ...

XENIA LÖFFLER: Nenene – ich denke, dass – ich weiß nicht. Bei einem Ensemble, was sich jetzt zum Beispiel nur für so ein Projekt gründen würde, wäre das vermutlich sagen wir mal schwieriger. Da ist

denke ich es schon so, dass man einerseits davon profitiert, dass man sich sehr gut kennt, dass sich die Musiker untereinander sehr gut kennen. Dass man die Reaktionen einschätzen kann, dass man aufeinander reagieren kann. Und das was du vorhin sagtest, dass wenn man so ein Projekt angeht, dass man sich da irgendwie auch wirklich drauf einlassen muss, und dass alle, die da mitgemacht haben, sich wirklich drauf eingelassen haben. Was dann eine besondere Offenheit dann auch mit sich bringt. Für die Musik, aber auch für das, was die Kollegen machen. Und ich denke dann schwebt so ein guter Geist einfach über so einer Sache, und also ich habe den gespürt, also vor allem dann auch im Konzert, war das einfach so, es hat sich ganz gut angefühlt.

STEPHAN MAI: Hm. Das ist ein Gesellschaftsspiel. Ich finde, das ist – und jetzt kommen wir eigentlich zu dem, was das auch so ein bisschen ausmacht. Diese Komposition, das ist – was ist dabei herauskommt, das ist eine himmlische Demokratie. Dass von was wir Menschen träumen, jeder kann denken und eigentlich laut oder leise sagen, zu jedem Zeitpunkt, ohne auf – im negativen Sinne auf jemanden Rücksicht nehmen zu müssen, im positiven Sinne kann er immer, er ist immer präsent und wird nie jemanden stören.

XENIA LÖFFLER: Man ist nie verletzend, man sagt nichts falsches.

STEPHAN MAI: Nein, es geht nicht.

RAPHAEL ALPERMANN: Und man wird gebraucht.

XENIA LÖFFLER: Man wird gebraucht.

STEPHAN MAI: Man wird gebraucht. Und selbst in der Pause wird man gebraucht. Ja, das ist einfach – gut, das geht in allen kontrapunktischen Musiken so. Da braucht man – das ist jetzt eventuell allgemeingültig für so etwas. Aber, ich habe immer das Gefühl bei dem Vater Bach spielt da noch irgendetwas eine Rolle, was ich sehr schwer erklären kann. Das braucht man auch zum Glück nicht. Zumindest ist

bei mir immer noch eine Idee dabei, da kann man vielleicht drüber lachen, es ist mein ganz persönliches Ding, wobei ich glaube, dass das ganze Großwerk angelegt eine riesenhafte Meditation über das DE PROFUNDIS (ist) – denn ..

ULI AUMÜLLER: Das bitte erklären kurz...

STEPHAN MAI: Das ist dieses AUS TIEFER NOT SCHREI ICH ZU DIR – irgendwie ein Motto – jetzt kann man sagen, der spinnt ja, meinetwegen, kann sein. Nimmt man das Hauptthema – (singt) – wunderbares Musikstück, ganz einfach es gibt viel kompliziertere Fugenthemen vom alten Bach, wo man denkt, mein Gott, recht schlicht, ja gut, er kann es, dieses Thema aber in jeder Hinsicht ausschachten. Und schon die Umkehrung, also ausschachten, im Sinne – als musikalisches Material, verwendbar gestalten, um das so zu sagen. Schon die Umkehrung des Themas macht – kann einen stutzig machen. (singt) Das ist die Umkehrung von dem, was ich vorhin gesungen habe. Und einer der ein gewisses Bewußtsein für die Musik dieser Zeit hat, beziehungsweise auch für die Kirchenmusik, bzw. auch gewisse Lieder kennt, Kirchenlieder, dem wird irgendwie auffallen, dass (singt:) AUS TIEFER NOT SCHREI ICH ZU DIR – damit eine Verwandtschaft hat. Und ich glaube einfach nicht, dass dem Vater Bach das ist irgendeiner Form entgangen ist, oder dass er nicht gerade zu bewußt oder irgendwie darauf zurückgegriffen hat. Und es gibt der ganzen Sache aus meiner Perspektive eine ungeheure Brisanz. Es wird hier etwas bewegt. Zu tiefst Menschliches. Egal wie man dazu steht, als Protestant, Katholik, als Gar Nischt, als Moslem, als Jude, völlig wurscht. Hier wird etwas zu tiefst Menschliches bewegt. Das spürt man. Und kaum geht dieses Energiespiel los, natürlich unter denen, die guten Willens sind. Das ist so – da wird man in dieser Arbeit hineingezogen. Und das war in dermaßen erhöhtem Maße so, dass wir es gemeinsam auch genossen haben – und ja und – es ist auch nur ein Anfang. So etwas kann man eigentlich nur immer wieder tun. Weil die Beschäftigung damit im Ensemble hat irgendwie heilende Kräfte. Man

begegnet sich anders, tagelang war man mit diesem Zeug beschäftigt, irgendwie weil das so nachhaltig in unseren Knochen saß. Haben wir auch die anschließenden Reisen, haben wir uns erinnert. Mensch, das war doch wirklich ein ganz eindrücklicher Abend, und das größte Gefühl ist dabei, dass man sich gar nicht mehr sicher war, ob man da eigentlich dabei war. Man war irgendwie integriert. Gewiss. Aber da gibt es keinen wirklichen Chef – und keinen letzten Mann am letzten Pult. Die Energie die strömt, weil wir kamen vorhin auch – wegen Dirigieren. Ein Dirigent hätte das genauso gut auch machen können, natürlich – aber, da gibt es eine Energiebremse. Wenn der nicht wirklich absolut energetisch ist, der Mann, sondern nur intellektuell oder irgendetwas fordert, das hat dort keinen Platz, dort wird jedes Individuum hineingezogen, und auch Distanzen, die du vorhin ansprachst, werden irgendwie energetisch überbrückt. Lustig war die Phase, des Kontrapunktes 9 in der Erarbeitung – dieses eigentlich wirklich einzigen virtuosen Stückes.

XENIA LÖFFLER: Ja.

STEPHAN MAI: Das ist schwer, das ist wirklich schwer – und da dachte man, aha, das ist schwer zusammen zu bringen. Weil spieltechnische und entfernungsmaßige Schwierigkeiten und so weiter, dachte man, gut, das ist jetzt grenzwertig. Und wir haben einen Weg gefunden.

XENIA LÖFFLER: Ich glaube, das war auch der Punkt, wo das die ganze Gruppe wirklich noch mal stark zusammen geschweißt hat. Als du dann plötzlich sagtest, so jetzt legt mal alle eure Instrumente hin und jetzt machen wir das mal mit dem Maul. Das waren deine Worte. Du warst ja nicht dabei, Raphael, so, jetzt laßt doch mal eure Instrumente, weil das, was nicht aus dem Körper kommt, das könnt ihr auf dem Instrument auch nicht darstellen. Und dann haben wir, dann haben wir das gesprochen, dann haben wir das also quasi mit ...

STEPHAN MAI: Als Sprechkanon –

XENIA LÖFFLER: ... als Sprechkanon. Und erst waren alle so ein bisschen hahah – und so ein bisschen beschämt. Und dann entwickelte das aber eine unglaubliche Energie. Und das wurde richtig gut. Das hat – das hat rhythmische Kraft gewonnen, das wurde erst mal überhaupt, das ging rhythmisch zusammen, bekam dann Kraft, und dann ja, das war so ein Moment, glaube ich, wo alle noch ein Stückchen mehr die auf der Spur angekommen waren. Auf der es sich dann weiterbewegt hat.

STEPHAN MAI: Die Körper sind die selben. Die atmen genauso ...

XENIA LÖFFLER: Unsere Instrumente können wir ja auch bedienen. Nur manchmal klemmt zwischen Körper und Instrument und das zu überbrücken, das war ein starker Moment, während der Probenarbeit, der ja auch nicht nur einfach war.

STEPHAN MAI: Ne, natürlich nicht. Ganz klar. Und ich bin davon überzeugt, dass diese Methode die Menschen, die rücken so seelisch so dermaßen zusammen, weil alles sich über Atem löst, über das, was die Körper intus haben und dann raus bringen wollen an Hand der Partitur oder der Stimmen, die man vor der Nase hat. Und das ganze wird irgendwie ein ganz lustiges Spiel. Wirklich LUSTig. Und danach haben wir einen Weg gefunden, das natürlich auch zu spielen. Denn was wir da bedienen, sind ja unsere Instrumenten – wir sollen ja nicht instrumentalisiert durch unsere Oboen, Geigen, Cembali und so weiter, sondern die dienen doch uns. Also dem Ausdruck unserer Körper oder Geister. Kunst der Fuge ist ein wunderbares Mittel – in dieser Gesellschaft kann man irgendwie wirklich was lernen. Zu tiefst.

RAPHAEL ALPERMANN: Ja.

STEPHAN MAI: Kann man dann wieder vergessen. Und dann muss man das wiederholen. Und dann weitet sich die Aura.

ULI AUMÜLLER: Ich komme noch mal zurück auf den Begriff der himmlischen Demokratie. Vorhin haben wir schwerhaft gesagt: Demokratie und Barockmusik sind wesensfremd.

STEPHAN MAI: Ja, bitte.

ULI AUMÜLLER: Hat das etwas, wie soll ich sagen, mit diesem eigentlich basisdemokratischen oder im besten Sinne anarchistischen Modell, jeder hat seinen Platz, es gibt keinen Chef, und so weiter, steckt das in der Barockmusik schon drinnen, diese Sehnsucht nach einer solchen utopischen Gesellschaft. Steckt das in euch drinnen – oder ist das nur mit passiert.

RAPHAEL ALPERMANN: Sowas nimmt man sich glaube ich nicht vor, das passiert. Es ist keiner da, der sagt, wir machen jetzt hier mal Musik, und machen das mal demokratisch. Das passiert einfach mit den Leuten, mit anderen Leuten passiert was anderes. Irgendwie, das – aber ich glaube Demokratie ist im Barock jetzt erst mal von der Zeit her natürlich nicht angesagt. Aber gerade jetzt dieses Stück, was wir besprochen haben, die Kunst der Fuge, ist alles andere als eine Monarchie. Das ist – es ist so gleichwertig, was da passiert in den Stimmen, so absolut gleichwertig, da kann keiner irgendwie dominieren. Der würde sich selbst demontieren dabei, weil er soviel verliert. Er verliert ganz viel. Alles was da noch um ihn herum passiert. Und ...

XENIA LÖFFLER: Wenn du die Musik als Monarchen betrachtest ... der sozusagen seinen schützenden Mantel über das Ganze legt und irgendwie alles im Blick hat. Nein, das ist Quatsch, Entschuldigung.

RAPHAEL ALPERMANN: Das ganze Stück – ja gut, also aber es geht ja jetzt um das Untereinanderagieren – und –funktionieren.

STEPHAN MAI: Ich finde sogar, dass das also eine Schule ist, die auch den Blick und auch die Sensibilität weitet für sämtliche Musik dieser Sorte auch. Nicht bloß dieser Sorte, also auch zum Beispiel frühe

Mozart-Symphonien, überhaupt für miteinander funktionieren, auch wenn man ein völlig anderes Metier. Es gibt keine zweiten Stimmen. Man sehe sich eine frühe Haydn-Symphonie – frühe Mozartsymphonie an. Wenn da auch scheinbar diese Begleitfiguren auftauchen oder ja da kann man nicht sagen, das ist Mist, das machen ma mal – das lassen wir nicht hören. Sowas habe ich früher ganz oft gehört. Als ich noch in einem großen Symphonieorchester war, wo man auf Strukturen wenig Wert legte, aus irgendeinem Grund. Ich weiß das eigentlich auch nicht. Man hat sich ja auch nicht gerne – es gab in Berlin einen phantastischen Mentor für gerade die Jugendwerke der großen Klassiker. Das ist Kurt Sanderling. Phantastisch, was ich dort erlebt habe. Der Mann lebt noch. Das ist der Mann für Schostakovich. Und wir haben im Rundfunk – am Rundfunksymphonieorchester in einer – das werde ich nie vergessen, wie der mit uns so eine ganz junge Haydneysymphonie gemacht hat. Das war so himmlisch. Der hat keine Angst vor den kleinen Strukturen gehabt. Der hat das geliebt, mit Liebe in der Hand vorgelockt, und dann irgendwann hat er gesagt, wißt ihr was, für so einen Satz müßte man diesen Mann, es ging um Joseph Haydn den Nationalpreis geben. Das war damals so ein Ding im Osten, das habe ich jetzt keine Lust zu erörtern. Das war irgendwas. Aber es war ein Politikum eigentlich so ein bisschen. Und wenn jemand so etwas sagte, dann ist das einfach – der hat das geliebt und zugelassen. Das lernt man beim Studium von solchen feinen Musiken und natürlich könnte man es auch in jeder anderen Polyphonie lernen. Ich meine wenn wir jetzt arbeiten würden instrumentaliter Machaut-Motetten oder Dufay-Motetten, natürlich würde man es auch lernen, bloß unser Verständnis dieser Musik gegenüber ist schon so fremd – das ist so fern und würde so einen ungeheuren Aufwand bedeuten, überhaupt erst mal ran zu kommen an das Warme daran, die Musik glüht genau so. Mit Bach haben wir diese Probleme nicht. Der Zugang dazu ist uns offener. Der ist nicht so gewöhnungsbedürftig. Dass man dort immer wieder ungeheure Sachen überraschende Sachen erfährt, ist dann ein Ergebnis der Arbeit damit. Und dann die Instrumentierung – ne sag – du.

RAPHAEL ALPERMANN: Ne ne ..

STEPHAN MAI: Die Instrumentierung die sollte einfach nur eine gewisse strukturelle Gegebenheit in diesen einzelnen Kontrapunkten unterstreichen und sie sollte nie Selbstzweck sein um hier etwa eine grüne gegen eine rote Farbe zu setzen oder irgend so etwas Buntes herzustellen. Da gibt es genügend andere Instrumentierungen der Kunst der Fuge. Und da würde mich das einfach interessieren, wie man das – wir haben das – du hast ja vielleicht nie vorher erfahren, als Bläsersatz plötzlich – zum Beispiel in der großen abschließenden Quadrupelfuge, die wir auch so haben im Raum stehen lassen – wie man sich da fühlt. Also ich hab das genossen, als ihr da losgespielt habt. Diese lange Exposition...

XENIA LÖFFLER: Gut.

(Lachen)

XENIA LÖFFLER: Also bis zu dem Punkt, wo es dann sehr anstrengend wird. Das ist – zunächst mal, wenn man in die Partitur schaut ist natürlich der erste Eindruck, das ist jetzt – das ist nix, was man üben muss. Das ist Musik, die findet irgendwie auf einer anderen Ebene statt. Das ist – das muss man zusammen probieren. Da trifft man sich zusammen, und die Posaune beginnt – nein, Entschuldigung, die vierte Stimme beginnt ja mit dem Thema, das baut sich auf, und man ist – man hat eigentlich sofort das Gefühl man ist Teil des Geschehens, man lauscht unglaublich dem, was Kollegen tun. Ist natürlich auch mit der eigenen Stimme in gewisser Weise beschäftigt. Hat aber trotzdem, weil es eben jetzt nicht so eine hohe technischen Anforderung erst mal darstellt, hat man eigentlich sehr offene Ohren, was um einen rum passiert, und taucht eigentlich je weiter das Stück fortschreitet, immer mehr in diese Musik und in diesen Strom ein. Und man kommt natürlich, weil wir Bläser auch das eine gewisse physische Anstrengung tatsächlich darstellt, ist das – habe ich das zum Beispiel immer sehr stark empfunden, dass das wie eine Erlösung war, wenn

dann die Streicher mit eingesetzt haben und das sich plötzlich geöffnet hat unheimlich, man so ein bisschen wie erlöst war auch. Von dieser Verantwortung – von dieser unglaublichen Verantwortung, die man am Anfang zu viert erst mal allein trägt und man so ein Stückchen weitergibt. Also man das vorbereitet hat und dann weitergibt an die große Meute – und sich daraus man dann noch eine gewisse Zeit gemeinsam weiter spielt, dann sich für einen bestimmten Moment ausblenden kann – ja, das war eine sehr tolle Erfahrung.

STEPHAN MAI: Ja, es ist so – für mich war das eine wunderschöne – ein total schönes Erleben, wenn dieses – gerade die Leute, die diese Blasinstrumente bedienen, wenn das das – alles mit dem Atem – die sind, die Blasinstrumente sind ja von der Abstraktion zum Glück noch weiter entfernt. Also sie sind dichter am Geschehen, weil es mit Atem zu tun hat. Streicher sind schon wieder ein bisschen abstrakt. Vielleicht ist noch abstrakter das Bedienen ...

RAPHAEL ALPERMANN: ... der Tasten?

STEPHAN MAI: Ich weiß es nicht genau. Aber die Instrumente sind eben verschieden und haben alle ihre Vor- und Nachteile. Ich habe das einfach genossen, wenn die Bläser dazukommen, dass das ganze einen Atem kriegt, und man ist einfach besser. Aber das ist man nicht, sondern es wird besser.

RAPHAEL ALPERMANN: Ja, beim Tasteninstrument kann man nach – nach dem Anschlagen des Tones nichts mehr machen. Dann ist das imaginär, was dann passiert. Nicht. Wenn man in der Anspannung oder Entspannung darstellen will, ich glaube, dass sich das auch vermittelt. Das glaube ich schon, aber an sich der Ton ist dann erst mal – ich kann ihn nur noch beenden. Nichts mehr weiter mit ihm machen, da seid ihr natürlich in einer komfortablen Lage.

XENIA LÖFFLER: Als wir angefangen haben mit den Bläsern sowohl den 18ten als auch den 3ten Kontrapunkt zu proben, war das eigentlich

so, dass wir natürlich erst mal nicht gesprochen haben, sondern man nimmt sich diese Noten, und fängt an zu spielen. Und da hat sich eigentlich im Lauf dieser Probenarbeit oder Spiel – oder mit der spielerischen Beschäftigung mit der Musik hat sich eigentlich ergeben, dass wir zum Beispiel nichts in den Noten reingeschrieben haben. Also wir sind ja nicht damit beschäftigt, jetzt Auf- und Abstriche zu machen, man hat sich vielleicht vor Augen oder vielleicht auch mal mit dem Bleistift eine Einzeichnung gemacht, wo ein Thema endet, wo ein neues anfängt. Und so weiter. Aber man hat keine Dynamik zum Beispiel eingeschrieben. Und das waren auch Dinge, die auch im Konzert dann noch spontan passiert sind, die unter Umständen auch ganz anders von statten gingen, als das in der Probe war. Und ich finde, das waren so für mich auch diese magischen Momente, sowohl in den Proben, als auch im Konzert, dass ich mir dachte, oh, jetzt beginnt hier was ganz stark sich zu entwickeln und zu strömen, und jetzt mache ich das mit, oder vielleicht bin ich auch diejenige, die diesen Impuls gibt, weil ichs Gefühl habe, jetzt muss sich das ganze öffnen. Klanglich – und dann ist das eben – und dann ist das so toll, wenn man Kollegen hat, die da einfach mitmachen, die einen da auch nicht behindern, sondern die merken, dass diese Offenheit da ist, bei allen – jetzt kommt Energie, und da muss ich jetzt mitfahren. Und genauso beim nächsten Mal macht das ein anderer Kollege. Und wir haben da auch nachher nie darüber gesprochen. Das sind so Erlebnisse, dann beim Musikmachen, kann man ja auch bei anderer Musik erleben, das sind so Erlebnisse, da spricht man nicht drüber, das kann man einfach nur genießen, und sich denken, bin ich froh, dass ich diesen Beruf erlernt habe und in dieser Form ausüben darf.

STEPHAN MAI: Hmhm...

RAPHAEL ALPERMANN: Ich wollte nur mal sagen, wie mir das geht mit der Kunst der Fuge. Ich habe auch ein besonderes Verhältnis zu dem Stück natürlich, weil ich mich auch immer lange damit befasse, bevor das aufgeführt wird. Und das Erstaunliche für mich ist, dass

diese Musik ja eigentlich ja keine offenbare Funktion hat wie die Kantate, wie eine Suite -....

(Bandwechsel)

RAPHAEL ALPERMANN: Also es geht wieder weiter.

ULI AUMÜLLER: Kamera laufen?

RAPHAEL ALPERMANN: Zur Kunst der Fuge habe ich insofern auch ein besonderes Verhältnis, weil diese Musik nicht funktional gebunden ist. Das ist eben keine Kantate, keine Suite, es ist nicht für die Kammer geschrieben, nicht für den Gottesdienst. Das hat der für sich geschrieben. Also so sehe ich das. Auf diese – lass mich noch mal kurz zu Ende – auf diesem Hintergrund wird für mich die Dimension, die bei Bachs Musik immer mitschwingt, noch mal deutlicher und verstärkt sich so sehr, weil die im Grunde fast alleine übrig bleibt. Und das was du auch vorhin mit dem De Profundis gesagt, wenn da vorneweg dann dieser Choral zu spielen ist. Das trifft mich besonders. Und ich habe das irgendwie an dem Abend auch gespürt, dass das eine besondere Atmosphäre ist. Und ist eigentlich immer bei diesem Werk. Wenn man das spielt, man denkt nicht an irgendwie Pille Palle, an Tanz oder Don Quichote Suite, oder irgendwie sowas, sondern es bleibt so was übrig, was einen an andere Dinge erinnert, und denken lässt, es ist sehr stark dadurch.

XENIA LÖFFLER: Ich denke auch, dass die alte Musikbewegung sich nicht bis heute erhalten hätte und so lange Zeit überdauert hätte, wenn es die Musik von Bach nicht gäbe. Also ich glaube, wenn die dauerhaft nur mit Telemann – ne, ich möchte Telemann und Händel natürlich nicht unrecht tun – aber wenn man sich dauerhaft nur damit beschäftigt hätte, kann das sein, wie man sowieso feststellen muss, dafür nicht unbedingt die alten Instrumente also für Bach ja auch nicht – braucht man auch keine alten Instrumente, um das überzeugend darzustellen.

Aber ich glaube, das war schon, wie du auch sagst, für dich ein maßgeblicher Grund, die alten Instrumente zu ergreifen.

STEPHAN MAI: Einer...

XENIA LÖFFLER: Was mich nur interessieren würde, das kannst vielleicht gleich da oben beantworten, die Editions-geschichte von der Kunst der Fuge, das ist doch schon zu Bachs Lebzeiten angefangen worden, das wurde doch schon gedruckt.

STEPHAN MAI: Ja ..

XENIA LÖFFLER: Und das widerspricht doch so ein bisschen diesem intimen Charakter, den du gerade beschrieben hast. Oder? Dass es so etwas Privates war.

RAPHAEL ALPERMANN: Ja – es ist ja nicht. Ja gut, er hat es der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, aber nicht funktional gebunden. Jetzt für ...

XENIA LÖFFLER: Ne, funktional gebunden nicht.

STEPHAN MAI: In der Funktion eines Lehrwerkes, ganz allgemein. Könnte man sagen.

XENIA LÖFFLER: Ja gut.

STEPHAN MAI: Könnte man sagen. Wir haben keine Ahnung, er hat das Ding in den Druck gebracht, er ist hat es nicht überlebt, er ist da drüber gestorben, es ist tatsächlich so, es ist einfach nicht ändern, und inwieweit ... da gibt es so viele Fragen, und Rätsel dazu, es gibt Leute, die Leute, die anzweifeln, dass dieser große Kontrapunkt, der 18te, der Unvollendete, eigentlich zum Zyklus nicht gehört, kann man durchaus, muss man akzeptieren, wenn dieses Argument kommt, es tritt das Hauptthema nicht auf. Und wenn man meint, das tritt dann auf, wenn ... da gibt es genug Argumente, die sagen, ja – aber es ist eigentlich, da doppelt sich etwas, denn das Hauptthema speziell dieses Kontrapunktes

ist schon wieder so ähnlich dem Hauptthema der Kunst der Fuge – hat eigentlich keinen Platz, also bitte, was sucht das Ding dort. Muss ich sagen, ok. Du hast irgendwo recht. Ich kanns nicht ändern, für mich gehört das zusammen. Aber aus einem vielleicht och übergeordneten Aspekt dessen, dass dieses ungeheure Werk irgendwo zwecklos ist. Irgendwie ist es – oder im besten Sinne Selbstzweck. Aber es hilft so ungeheuer.

RAPHAEL ALPERMANN: Wiedersehen!

Gespräch auf der Orgelempore:

Kamera: Und ich laufe ...

ULI AUMÜLLER: Nein es gibt dieses Photo in diesem Band, den ihr da zusammengestellt habt, in diesem Album – da sieht man euch dort unten stehen. Und jetzt hätte ich gern, stelle ich mir vor, eine Schnittfolge, gibt ja immer wieder diese Folgen, wo ihr euch unterhaltet, man euch gar nicht sieht, aber es werden immer Photos eingeblendet. Und – was ...

Kamera: Es wird zu profilig – könntest du mal so ...

STEPHAN MAI: Ach so – ich muss immer so –

ULI AUMÜLLER: Also du schaust praktisch darunter – man sieht noch das Photo im Film – und dann sieht man dich, wie du da runter schaust und dich dann zur Kamera drehst. Und dann hört man, was dir dann in den Sinn kommt, bei diesem Photo ... wenn du das siehst – oder wenn du da runter schaust. Sollen wir das mal machen?

STEPHAN MAI: Können wir machen ...

ULI AUMÜLLER: Dann schau bitte mal runter ...

STEPHAN MAI: Hm – ja, also was mir jetzt in den Sinn kommt, ist eine Person, die ich vorhin auf dem Photo gesehen habe, das ist Peter Liersch, das ist ein Mitinitiator unseres Ensembles gewesen, der ist längst tot. Wirklich längst tot. Auf dessen Instrumenten wir gespielt haben. Und fragt sich, wenn solche Gedanken kommen, wie viel Leute haben diesen Raum in dem wir uns auch jetzt aufhalten, in irgendeiner Form tangiert. Das waren Adlige, das waren ganz einfache Leute, sicherlich, das waren Leute aus der DDR, eigenartig, das waren Leute, die einer Partei angehört haben, die ganz komisch war, oder auch gar nicht, keine Ahnung, das waren Leute, die damit nichts zu tun haben wollten, das waren Leute vom Rundfunk, das waren wir als Musiker, das ist der Raum, der ganz viel erlebt, der nichts sagen wird, nichts – und wir mit der Musik, wir haben da irgendetwas gemacht, längst verklungen. Aber das hat uns total geholfen hier dieser Raum – das ist auch so was – und die Leute, die damals uns gefördert haben, einfach aus Lust, nicht weil sie jemanden fördern wollten, glaube ich jedenfalls nicht, die haben uns sozusagen mitprotegiert, klar – oder über diesen Raum.

ULI AUMÜLLER: Wenn du selber zurückblickst. 25 Jahre ist das her – da habt ihr da unten euer erstes Konzert gegeben, das ist sozusagen der offizielle Anfang – sagen wir mal, das ist so – das ist ja wurscht, ob es jetzt im Detail schon vorher Konzerte gab, oder nicht. Also du blickst zurück 25 Jahre. Hat sich für dich dein Traum erfüllt?

STEPHAN MAI: Hm. Hfffff Ja, das ist eine gute Frage – ich weiß nicht, ob´s Traum gab. Das ist – das ist alles Traum. Irgendwie. Ich habe mal – natürlich habe ich mal ganz früher gedacht, es wäre herrlich mit einem Ensemble zu arbeiten, was man liebt, die Musik, die man liebt, Leute, die ähnlich denken, dass man dann irgendwie etwas ganz Gemeinsames – praktiziert. Das ist es ja immer gewesen. Der Traum funktioniert also immer noch. Selbst wenn ich mich jetzt persönlich zuweilen entscheide, nicht mehr alles bei Akamus zum Beispiel mitzubestreiten, ganz persönlich, dann pflege ich diesen Traum weiter,

indem ich vielleicht mit anderen Ensembles zusammen arbeite, mit anderen Gruppierungen, die sagen, kannst du uns etwas von deinen Erfahrungen mitbringen, und da gehe ich dahin, nehme vielleicht sogar die moderne Geige, und dann geht das mit dem Traum weiter.

Natürlich hat sich da irgendwas getan. Aber nur eigentlich innerhalb dieses Bildes. Sind richtige Entwicklungen, weiß nicht, ob es das gab.

ULI AUMÜLLER: Eine Entwicklung eines ursprünglichen Gedankens. Wir haben uns vorhin darüber unterhalten, dieses soli deo gloria – nur Herrn zum Ruhme. Ist das eine Formel, die für dein persönliches Künstlerleben auch so etwas wie ein Leitgedanke war.

STEPHAN MAI: Nö. So kann ich das sagen. Ich – eine Bewußtheit ist entstanden dadurch, dass man – also dieser Leitgedanke selbst, der macht mir sogar Schwierigkeiten, speziell dieser. Weil ich denke, wenn man mit geistigen Dingen umgeht, und das machen wir ja täglich, ob wir einkaufen gehen, irgendwas Komisches tun, oder irgendwas Nicht-Komisches, oder irgendwas, oder mit Kunst umgehen, dann machen wir – es ist immer irgendwas Geistiges dran, weil das gar nicht anders geht. Weil unsere Körper, die bestehen aus diesem Material, was letztlich nicht faßbar ist, selbst wenn wir es anfassen können. Das ist alles so dermaßen durchlässig. Dass ich mir denke, was ich tue, und ich tue gerne Kunst, egal welcher Qualität, es heiligt sich selbst. Und insofern sind diese Metaphern die da stehen, soli deo gloria, so oft in Bachschen Musiken, oder dieses Jesu juva – oder einfach, wenn da steht über einer Haydn'schen Symphonie zum Beispiel die La passione steht direkt überm Symphonie-Titel: in nomine domini. Toll! Sage ich nur toll! Aber es bewegt sich ja immer in dem Geistigen, in dem geistigen Kosmos, der unser Habitus ist, aus dem auch kein Mensch ausbrechen kann. Es ist eine Formel, die vielleicht hilft, momentan in dem Konsens der gerade funktionierenden Konvention. Ist aber eigentlich ein Ausruf, der ganz allgemein der lebenden Kreatur, die da schafft. Weeß nicht, ob ich mich da gut ausdrücke. Und so ähnlich verstehe ich auch die Arbeit, die wir tun. Das hat mit Frommheit nichts

zu tun. Das ist einfach Tätigkeit, Leben. Und natürlich durch diese Kunst, das ist was Besonderes, für mich auch – ganz klar. Ich meine ein Literat wird auch Seines als das Besondere sehen. Einer der für die Bühne arbeitet als Regisseur oder als Tänzer, wir arbeiten mit phantastischen Leuten zusammen, hn, das ist aber irgendwie hat das was mit Geist zu tun, und die Körper die funktionieren darinne. Ich spreche jetzt wirklich nicht von Qualitätsmerkmalen, sondern einfach von der Tätigkeit – und weil wir vorhin von Kunst der Fuge sprachen, ist das immer ein Gipfel. Wenn das funktioniert ist das großartig. Wenn die Leute sich einlassen auf diese Einfachheit des Miteinander-Atmens, entsteht automatisch ein Organismus. In dem man sich – in dem man funktioniert. Da gibt es keinen ersten keinen zweiten keinen dritten keinen vierten – sondern da gibt es nur ein gemeinsames Tun. Und keiner weiß so ganz genau, ob er nun dabei war oder nicht. Es ist immer großartig. Und davon spricht man dann anschließend, weil das ein ungewöhnliches Erleben ist. Hm.

ULI AUMÜLLER: Danke