

Stephan Mai

Xenia Löffler

Raphael Alpermann

Fragen: Uli Aumüller

0.0

STEPHAN MAI: Zum Beispiel och am Ende dieses Terzett. Det ist – ich meine, das nischt mit dem zu tun, um was es geht. Um was geht es, darfst du nicht einmal fragen.

RAPHAEL ALPERMANN: Am Ende des ersten Teils ...

XENIA LÖFFLER: Ja,..

STEPHAN MAI: Singt ... jaja in e-moll. Dies Ding – das ist total cool. Da gibt es och keene Frage.

RAPHAEL ALPERMANN: Ah wa ...

STEPHAN MAI: So jetzt sind wir fertig – ihre Sendung hat uns sehr gefallen.

RAPHAEL ALPERMANN: Wir sind dann soweit klar.

STEPHAN MAI: Diese imaginären (?) finde ich eigentlich ein bisschen gemein. Du könntest ja auch eine Frage stellen, ist immer so peinlich, wenn das nur immer eener tut, der denkt, der kann nicht. Der kann lesen ...

XENIA LÖFFLER: Sind hier Studierende im Raum.

STEPHAN MAI: Was sollen wir denn sagen, wir können weder lesen noch schreiben.

(Wann ist Pause – das sagt Lieschen immer, wenn wir losfahren – wann gehen wir aufs Klo – 11 Uhr – Punkt 11 – wann gehen wir aufs Klo – ja, ist immer so.)

STEPHAN MAI: Um 11 Uhr geht's bei der los. So kenne ich sie ...

XENIA LÖFFLER: Seit je her. Es ist bald jetzt schon 5 vor elf.

STEPHAN MAI: Das ist eine echte Kraft.

RAPHAEL ALPERMANN: Herr Burg (?) sagte immer, das ist ja viel zu früh.

STEPHAN MAI: So ...

ULI AUMÜLLER: Fangen wir mit dem Geist des Ortes an.

XENIA LÖFFLER: Gibt es hier Geister ...

ULI AUMÜLLER: Wir hatten ja schon mal ein Gespräch, Rafael wird davon erzählt haben. Das lief ganz hervorragend, weil ich eigentlich keine Fragen gestellt habe. Damit ist auch der Fragensteller offen, weil das unter euch passiert. Also natürlich interessiert mich schon, wie es vor 25 Jahren zustande kam, dass sich eine Gruppe Begeisterte für diese Art barocker Musik zusammen fand. Somit geht meine Frage noch vor diese 25 Jahre. Noch vor eurer Gründung hier in dem Stadtschloss in Köpenick. Vielleicht an Stefan: Was hat dich an Alter Musik so begeistert, dass du dem dein ganzes Leben widmest.

STEPHAN MAI: Oh – nichts. Nichts – mich hat da nichts daran begeistert. Mich hat nur Bach begeistert. Nur – so ziemlich. Nichts weiter. Und Kirchenmusik fand ich auch toll. So was ich als Junge in der Kirche – da gab es manchmal – da hat der Kirchenchor, St. Georgs-Gemeinde in Leipzig eine Palestrina-Messe gesungen. Das fand ich immer toll. Und dann großer Gott wir loben dich. Das Te Deum. Und dieses und jenes. Und dann hatte ich noch ein anderes

Kirchenlied, das fand ich och ganz toll: Liebster Jesu wir sind hier ... das fand ich och gut. Im Nachhinein habe ich mal gelesen ist tatsächlich ein wunderschönes Lied – Anfang 18tes Jahrhundert. Gut. Das zur Musik. Und dann zu Bach. Hm. Das hat mich total interessiert. Und als ich dann nach Berlin kam, 1976 habe ich Examen gemacht und habe dann diese Stelle im Rundfunksymphonieorchester in der Nalepa-Str. angetreten. Unter dem Chef des schon leider gestorbenen Heinz Rögner. So. Und in Berlin gab´s kein Bach. Und das war schlimm. Aber ich hatte Kollegen, die so Stück für Stück aus den anderen Städten dann auch kamen, und die mit mir schon Kammermusik in Leipzig zusammen gemacht hatten. Und diese Initiative traf sich wieder, wir machten Kammermusik ... erst mal sogar auf einem neuen Instrument. Und da haben wir – habe ich mir so Programme ausgedacht und in meiner Privatwohnung haben wir dann geübt. Und dieses Ensemble hatte auch gar keinen Namen. Das wir also wirklich 70er Jahre. Und wir haben drittes Brandenburgisches zum Beispiel gespielt. 5tes Brandenburgisches nicht, weil wir Rafael noch nicht kannten. Und viele andere Musik – oder einfach so Kantatenvorspiele habe mich och schon interessiert – zu Bach´chen Kantaten – ich wollte vor allem Bach machen – wir haben Händel concerti grossi gespielt und so weiter, und diese Truppe die war, wir haben immer probiert für irgendwas, ich weiß gar nicht für was. Und sind alles eigentlich Profimusiker gewesen und wir wußten nie, wann wir mal spielen. Dann gabs mal einen Auftritt im Babylon-Kino. Und dann hat uns mal Herr Eschenburg nach Rostock eingeladen. Weeß ich zu irgendeiner Fußballweltmeisterschaft. Aber nicht, dass wir das spielen, sondern dass wir da Geige spielen in seiner Kirche, die Johanneskirche, da war keen Mensch da. Ist doch klar, die guckten och im Osten Westen, Fußball. So – das war das. Und dann kam jemand und sagte, ich meine die Initiative Alte Musik, ich will jetzt nicht bloß so rumblödeln, also die Initiative Alte Musik ist älter ich

dachte. Ich habe jetzt ein mal ein ziemlich vehementen – ne
vehemente Mahnung gekriegt von einem Kollegen, Arnim Thalheim,
der mich zu Weihnachten persönlich besucht hat. Und mir ein
Schriftstück in die Hand gedrückt hat, worauf steht, wie seine Arbeit
war, sein Insistieren bei den Kulturbehörden der ehemaligen DDR, um
in Berlin zu installieren so etwas wie eine Akademie für Alte Musik.
Inklusive Aufbau eines Musikinstrumentenmuseums, was dann
tatsächlich stattgefunden hat, das Instrumentarium ist alles wieder
zerstreut ist alles wieder an Ort und Stelle. Es war eine Initiative ein
Lehrinstitut zu gründen, um Aufführungspraxis hier irgendwie
heimisch zu machen, in Berlin DDR. Und mit diesen Initiativen ist er
aber nicht weit gekommen, weitergekommen ist er selbst als
Cembalist, er war einer der Cembalisten, die in der DDR sozusagen
auf die historische Art und Weise Cembalo gespielt haben, es dann
auch unterrichtete – und schließlich gab es auch das Berliner
Barocktrio mit historischen Instrumentarium, Horst Krause, Hertha
Merkel, Thalheim. Und dann gab es eine andere Initiative
instrumentaliter, und zwar Martin Christian Schmidt als
Cembalobauer, der dieses Ruckers Cembalo, was hier stand,
restauriert hat und eine Kopie davon angefertigt hat, ein wirklich
berühmtes Instrument, dazu müßte Raphael was sagen. Und dann gab
es noch eine andere Instrumentalinitiative, die verborgen lag in
Potsdam. Und so langsam an die Oberfläche drang, ein Ensemble
barocken Instrumentariums, ja – aus einer Privatsammlung von Peter
Liersch. Der dieses Instrumentarium zur Verfügung gestellt hat, dem
Domkantor Michael Witt, dass wir doch mal dadrauf spielen, das hatte
mit mir gar nischt zu tun, mit uns allen nicht, aber es gab interessierte
Studenten, die an der Hedwigskathedrale Musik gemacht haben – zu
den Messen oder auch zu anderen Gelegenheiten, Kirchenmusiken,
und dieses Instrumentarium wurde von denen sporadisch ausprobiert,
bez. Weise benutzt, und dann ging es drum das Ganze

zusammenzusammeln, und ein Ensemble zu unterscheiden (?), dass die dann mal wirklich darauf arbeiten. Und dieses Ensemble hieß dann später Akademie für Alte Musik, sammelte aber andere Leute, denn die früher sozusagen bei mir zu Hause gespielt, auf dem normalen Instrumentarium, mochten dieses Instrumentarium, was plötzlich auftauchte, nicht – genauso wie ich. Und das haben wir ausprobiert und es war schrecklich und das wanderte auf den Schränken bei uns zu Hause zum gaudium meiner Frau. Diese kleinen Kindersärge – wenn sie sich vorstellen können – diese Holzgeigensärge sahen schrecklich aus. Wie ein Beerdigungsinstitut für ... naja. Kinderabteilung – ein bissl schlimm. Meiner Frau gefiel das nicht – und mir eigentlich auch nicht. Und dann gings drum: Ja, wenn ihr das nicht verwendet, dann können wir das ja wieder haben. Und in dem Moment, wo man den Kindern das Spielzeug wegnimmt – stimmt's, es ist doch so – greifen sie zu. Und das haben wir gemacht. Und haben dann angefangen, da spielte der Arnim Thalheim auch noch eine gewisse Rolle, er war dann sozusagen so eine Art Trainer auch mit, aber er war gedanklich schon viel weiter. Wir beherrschten das Instrumentarium nicht – und es gab irgendwie dann Reibereien, weil wir dann sagten, Mensch Armin, wir können das noch gar nicht so wie du das jetzt willst, du bist dann irgendwie schon weiter, fing er an mit Bender-Cembalo-Konzert, weeiß ich noch ganz genau, und anderen Musiken – und wir konnten das nicht so richtig. Und haben ihn einfach – da ging der dann. War och ein bissl unangenehm. Aber dann kam der Raphael.

10.0

XENIA LÖFFLER: Aber entschuldigung – woran lag das, dass du sagst, ihr konntet das nicht so richtig. Weil ihr ward doch also hochqualifizierte Geiger und Musiker – aber lag das an den Instrumenten oder ...

STEPHAN MAI: Das quietscht so.

RAPHAEL ALPERMANN: (Lachen)

STEPHAN MAI: Und die Bögen und die Saiten – und der Peter Liersch, das war ein Fachmann, der wurde dann puritanisch – und der sagte, das macht man aber so und so, und das – ehrlich gesagt, das ist, das schreckt mich heute.

XENIA LÖFFLER: Der hat das studiert und ...

STEPHAN MAI: Ja, der hat sich – das ist ein – der hat sich das in Eigeninitiative hat der sich wahnsinnig viel zum Beispiel auch von dieser – auf die Historie bezogenen Literatur angeeignet, der wußte einfach rein intellektuell, baute allerdings fantastisch historische Bögen nach. Als Restaurator spitze – und och das Instrumentarium, was der anbrachte, war es waren keine besonderen – ich rede mal nur von den Geigen, Blasinstrumentarium hatte er nicht. So viel ich weiß, aber so ganz genau weiß ich auch nicht, was in der Sammlung eigentlich war. Seine Frau spielte Cello bei uns, die Karin Liersch, die hatte ein wunderbar aufgebautes Prager Cello, die Instrumente waren hervorragend von ihm gemacht. Aber an sich nicht besonders. Und mit dem Anspruch, wo du so als Geiger kommst, und nun auf den Dingen spielen sollst – das hielt dem Ganzen nicht stand. Aber dann langsam haben wir uns beschieden – bescheidet oder was. Und so Stück für Stück – und dann langsam kam das in die Spur – aber mehr und mehr unter dem Aspekt, hier nicht historische Aufführungspraxis zu betreiben, sondern einfach Kammermusik zusammen zu machen. Und das finde ich – das war der treibende ja – so und jetzt erzähle, wenn du möchtest zu diesem Ruckers ... zu dem Cembalo ... du hast es ja bedient.

11.7

RAPHAEL ALPERMANN: Das Ruckers, das war hier natürlich eine Sensation. Es gibt von Ruckers glaube ich 7 Instrumente auf der Welt und eins stand eben hier. Ein originales. Das war im ziemlich schlechten Zustand gewesen, der Christian Schmidt das dann restauriert hatte. Und das war für uns toll hier dann zu spielen. Also wir haben dann hier auf diesem Instrument gespielt – es gab ja ganz wenige Kopien nur in der DDR von Tasteninstrumenten, die man verwenden konnte. Renate Ammer fing dann an, so was zu bauen. Aber üblicher Weise waren es Instrumente, die ja gebaut wurden nach Klavieren im Grunde, also man hat die Idee eines Resonanzkörpers gehabt, sondern ein Resonanzboden und das wurde dann unten irgendwie zugemacht mit Spannplatte oder irgendwie sowas. Und das war aber im Osten und Westen genauso – also da gibt's auch genug Instrumente, die man eigentlich nur noch nach ihrem Brennwert beurteilen kann. Das konnten wir hier aber natürlich nicht raus nehmen. Und deswegen hat er das kopiert. Und er hat es gleich zweimal kopiert. Einmal wirklich in der Form, wie es hier stand. Es ist ein mother and child, nennt sich das. Man hat also zwei Tastaturen, ein Cembalo ...

STEPHAN MAI: Wie heißt das?

RAPHAEL ALPERMANN: Mutter und Kind.

STEPHAN MAI: Ah ja ja – Ruckers ist Flame. Genau.

RAPHAEL ALPERMANN: Ja. Und man hat zwei Tastaturen. Das ganze ist rechteckig und ein Cembalo ist normaler Weise ja ausgespart an einer Ecke, und da drinnen ist sozusagen in dieser ausgesparten Ecke, hier ein Virginal. Ein Spinett nur, ein Vierfuß-Instrument. Aber man konnte da eben zusammen spielen. Alleine natürlich nicht. Und das hat er kopiert, das war relativ schwer und nicht so sehr praktikabel, und er hat dann auch einen Nachbau gemacht, in dem das

dann nur ein Achtfuß-Instrument war, das war dann auch auf Reisen später genommen hatten. Ja, das erste Instrument, das steht jetzt bei Georg – der nutzt es noch für Kirchenmusik.

13.9

In Melzow. Wird das noch verwendet. Es war damals seine erste Arbeit von Martin Christian Schmidt und spätere waren besser, will ich mal so sagen. Das war ja klanglich nicht ganz ausgewogen. Also wir haben uns dann anders noch mal umgetan, nach anderen Instrumenten. Aber es war damals natürlich eine Sensation, die für uns phantastisch war. Es war nur unheimlich schwer, das zu transportieren, die Autos waren nicht so groß und man mußte also einen Anhänger extra dafür organisieren und eine Kiste dafür bauen, die noch schwerer war als das Instrument. Das war auch sehr unhandlich dann am Ende, also ich weiß, so sehr oft ist das dann gar nicht mitgenommen worden. Er hat dann zum Glück dieses kleiner gebaut. Aber das war eben sehr schön, dass wir dieses Original-Instrument zur Verfügung hatten, das war wunderbar.

STEPHAN MAI: Und die Beziehung zum Schloss Köpenick kam – die kam durch ihn, und zwar haben wir in der Schlosskapelle – das war – Stichtag war immer 7ter Oktober, das war der sogenannte Tag der Republik in der DDR, da war arbeitsfrei. Und die Panzer waren auch durch inzwischen, da war immer Parade, schrecklich. Aber in der Stadt drin. Und nachmittags war ja manchmal noch nicht ganz so kalt, haben wir mehrfach am 7ten Oktober Konzert gemacht in der Schlosskapelle.

RAPHAEL ALPERMANN: Aber dazwischen auch – nicht nur – was war doch dann eigentlich so der erste Ort, wo wir öfter aufgetreten sind.

STEPHAN MAI: Richtig. In Kombination mit der Aula und dem Senatssaal der Humboldt-Uni.

RAPHAEL ALPERMANN: Das kam später. Das kam später, dieser – ich weiß nicht, wann das war, müßte man gucken in dem Heft, das war dann später. Gabs dann ein – von Frömmel war noch nicht die Rede, vielleicht kann man das noch einführen. Es gab noch ein Biochemiker-Professor an der Uni, der ja ein sehr interessierter Amateur war. Auf der Blockflöte, aber auch Cembalo spielen wollte und Klavier gespielt hat. Auch seine Kinder angeleitet hat irgendwie doch Musik zu machen, vor allen den Jungen. Und der spielte Anfangs auch mit Flöte – und war sehr auch an dem historischen Wissen und Aufarbeiten von Dingen interessiert. Es gab dann immer sehr viel Diskussionen, als wir geprobt haben, es wurde wirklich immer unheimlich viel geredet über Triller von oben oder unter – ich weiß nicht, das war wirklich manchmal dann schrecklich. Und er und der Martin Christian Schmidt, die sammelten die Instrumente auch, die sammelten die Instrumente für das Musikinstrumenten-Museum, was dann in der – im Schauspielhaus etabliert werden sollte. Und die haben auch initiiert, dass wir dann eine Vorlesungsreihe an der Uni gemacht haben.

STEPHAN MAI: Das ist richtig – die Vorlesungsreihe in der Sektion Musikwissenschaft. Da konfrontierten wir die Studenten mit gewissen Spezialkapiteln.

RAPHAEL ALPERMANN: Ja, der Gedanke der Akademie im umfassenderen Sinne mit Lehre und Forschung vielleicht und Instrumentenmuseum, der war noch nicht ganz vom Tisch gewesen in den 80er Jahren. Ja, über den bin ich nämlich Cornelius Frömmel, sind Eckehart, Cyriakus und ich auch zur Akademie gekommen, weil ich ja nicht aus Leipzig – aus diesem Dreh bin, wie dein Freund Eike (?) und

Burckhardt, sondern es gab dann auch ein Schwapp aus Berlin, das sind wir ..

STEPHAN MAI: Na klar, die interessierenhalber dazu gekommen sind.

RAPHAEL ALPERMANN: Genau, aus einem Pool, der an der Spezialschule seine Ausbildung dann in den 70er Jahren genommen hatte. Und wir kamen dann eben dazu – es fand sich dann zusammen – und ich bin da über Cornelius Frömmel an dann bekannt geworden mit Stephan.

XENIA LÖFFLER: Und du hast zu dem Zeitpunkt aber schon Cembalo gespielt, du hast doch eine Ausbildung als Pianist.

RAPHAEL ALPERMANN: Man konnte in Berlin nicht Cembalo studieren. Das ging nicht. Aber ich habe als Schüler eben mir Cyriakus und Eckehart gespielt. Das war für mich kein Neuland – sonst hätte ich das och nicht machen können.

18.4

ULI AUMÜLLER: Raphael, du hast gerade erwähnt, dass es furchtbar viele Diskussionen gegeben habe. Was ja auch in die Art, wie ihr musiziert, hineinspielt. Also dieses Diskutieren untereinander kann man als Charakteristikum eures Ensembles bezeichnen. Hatten wir auch schon das letzte Mal, dass andere Ensembles von einer zentralen Figur leben, die dem Ensemble den Namen und den Charakter gibt, bei euch ist es nicht so. Ist das vielleicht auch – Xenia mal gefragt – um auch zur Kunst der Fuge überzuleiten, als praktisches Beispiel. Ist das ein Charakteristikum, das ihr bewußt verfolgt, keine Spitze zu etablieren, jeden mitreden zu lassen, das Wissen zusammenzuwerfen zu einer Aufgabe, der ihr euch stellt. Oder ist das einfach eine Sache, die sagen wir historisch gewachsen ist und jetzt ist sie halt so?

XENIA LÖFFLER: Na, wie das am Anfang war, weiß ich natürlich nicht. Das könnt ihr besser – ob das eine Entwicklung durchgemacht hat. Bis an den Punkt wo wir jetzt sind, dass eben doch alle Meinungen gefragt sind.

RAPHAEL ALPERMANN: Es waren eigentlich immer alle Meinungen gefragt. Und zugelassen.

STEPHAN MAI: Findste ja – hm. Also ich weiß es nicht. Du. Das idealisiert sich ja ruckzuck, so etwas. Ich meine die Anfangsphase war tatsächlich – auch die Persönlichkeiten, wenn ich an Prof. Dr. Frömmel denke – das ist ein absoluter Spezialist für ganz bestimmte Art und Weise des 18ten Jahrhunderts, aber wirklich aus einem Intellekt und aus intellektuellem Verständnis dafür, viel weniger aus der Praxis kommend, der unheimlich viel wußte, und heute noch viel weiß. Übrigens ist er nach wie vor ein wahnsinnig begeisterter Mann auf diesem Gebiet. Er ist jetzt Leiter des medizinischen Instituts an der Göttinger Universität und ist ein wahnsinnig interessierter und praktizierender Musiker, hat da auch ganz viel dazu gelernt und entschlackt viel vom intellektuellen Herangehen. Aber damals stand er ja auch voll im Saft damit und hatte jetzt eine Arbeitsbühne, auf der er alles loswerden konnte. Und wir als Musiker waren damit erstens überfrachtet und haben uns auch gewehrt zum Teil. Es gab natürlich auch deswegen unheimliche Diskussionen ein Hin und Her, was da jetzt gut geht und was nicht und Geschmackliches und Instrumententechnisches und Technologisches, wie bringe ich es rüber und so weiter. Manchmal gings schon nicht mehr um die Musik, obwohl am Ende dann immer welche raus kam. Und ehrlich gesagt, die Typen, die dem – die haben dann letztlich auch die Sache in die Bahn gebracht, die von dem aus gingen, von ihrem Habitus her, was wirkt, was wirkt – ganz einfach, was wirkt hier. Um überhaupt etwas zur Geltung zu bringen. Und auf diese Art und Weise kam das

Ensemble damit och langsam in die Spur. Dass dann solche Medien wie zum Beispiel DDR-Radio ganz bestimmte Leute, die natürlich auch Interesse an solcher Musik hatten, das ist nicht autoritär von oben, das kam also von Leuten, Rundfunkmitarbeitern, die haben gesagt, wißt ihr mal, was macht ihr, das ist doch Klasse, wir machen mal eine Aufnahme. Das ging völlig unspektakulär von der Bühne. Über die Bühne. Und zwar unten in der ich glaube unserer erster Mitschnitt war wirklich in der Schlosskapelle. Mit einem Telemann-Programm, weeiß nich was da noch so war. Ja, aber gebündelt haben es dann die, die einfach gespielt haben.

RAPHAEL ALPERMANN: Ja, aber trotzdem waren die Meinungen ja zugelassen.

STEPHAN MAI: Natürlich. Bis die Ungeduld so groß war, dass da irgendwann mußtest du spielen.

RAPHAEL ALPERMANN: Ich meine, es ging dann, aber ich glaube, Cornelius merkte das auch selber, dass da eine Diskrepanz dann ist und hat dann gesagt, o.k., das Spielen das macht ihr. Ich würde nicht sagen, dass das deswegen einen Maulkorb gab für irgend jemanden. Nicht also ...

STEPHAN MAI: Falsch verstanden ...

RAPHAEL ALPERMANN: Ich meine im Unterschied, weiß ich nicht, zu imaginären Ensembles, ich weiß keins, wo das tatsächlich so wäre, aber man erlebt es, wenn man irgendwo zu Gast ist, da redet einer. So, und das war bei uns mit Sicherheit nicht so.

STEPHAN MAI: Nein.

RAPHAEL ALPERMANN: Also wer was zu sagen hatte, durfte das sagen. Und wurde auch gehört und es wurde auch, wenn es funktionierte, dann natürlich eingebracht in die Musik –

XENIA LÖFFLER: Das ist natürlich bei einem Ensemble, was ...

(Band Ende?)

23.2

STEPHAN MAI: Dann am Ende die eigene Intuition frei gibt. Was anderes geht nicht. Und ja – das wird nichts. Und deshalb ist es sehr lustvoll zu entdecken im eigenen System. Wo fängt das an zu fluoreszieren. Die Musik. Wo fängt die an zu fluorisieren. Und wir haben, das ist irgendwie auch ein ganz besonderer Umstand unsere Beschäftigung mit dieser Musik war mit einer ausgesprochen bildreichen Vorlage verbunden. Und zwar als eines der ersten Stücke war Telemanns Don Quichote – und sich an Bildern zu entzünden, das war immer die Stärke der Truppe. Und Bilder zu malen, das war auch immer die Stärke der Truppe – und nach einer Weile war das dann so, dass Hauptsache das Bild eindrücklich war für alle, die mitspielten. Das Bild quasi lebendig machen, man weiß ja nicht ganz genau, was in den einzelnen Systemen wirklich für Bilder sind, die entworfen werden von jemanden, der es entwirft, wie genau das aussieht. Ist auch völlig egal, es – aber man kennt den Anspruch und jeder findet seine Mittel. Das war uns das Wichtigste. Zum Beispiel dass wir auch nicht reglementiert haben – du das musst du aber dort am Frosch spielen, und das musst du an der Spitze – und das muss so und so ... Nimm den Pinsel und arbeite nach deiner Methode. Und da sind ganz oft ganz ganz starke Bilder hervorgegangen – die für uns bindend waren. Und man kann das ja bitte schön als historische Aufführungspraxis bezeichnen, wobei ich immer noch nicht weiß, was das ist. Es hat keinen Sinn.

RAPHAEL ALPERMANN: Naja, es waren dann eben unsere Bilder von dem. Wir haben dann nicht eine Postkarte gehabt, und ein fremdes Bild, sondern wie wir das sehen, wie so ein Esel läuft und

humpelt, das weiß ich noch genau, wie wir an diesen Bildern und Mensch, das kann man doch noch so machen, stell dir mal vor. Das war ...

XENIA LÖFFLER: Das sind ja dann bestimmt auch die Diskussionen und Gespräche, die sich bei so einer Probenarbeit entwickeln zwischen den Musikern, wo man dann nicht denkt, ahja, das ist schwierig, wenn jetzt hier alle mitreden, sondern da entwickelt man gemeinsam was. Und findet so ein Bild, was dann alle in sich tragen und dann auch wunderbar gemeinsam vermitteln können.

25.7

STEPHAN MAI: Hm. Das waren die Anfänge ... würde ich denken.

RAPHAEL ALPERMANN: Und ein anderer Punkt ist natürlich der Text. Wenn man einen Text hat. Ich weiß noch die Arbeit mit René Jacobs, die Platte, die wir gemacht haben, da kam der also in den Osten und sang für eine Aufnahme mit uns, das war für uns auch Spitze –

XENIA LÖFFLER: Was war das – was – Telemann ...

RAPHAEL ALPERMANN: Thirses (?) am Scheideweg – diese Kantate – ausgesprochen bildreich, auch Telemann macht es einem da nicht sonderlich schwer. Aber das dann auszuloten, und extrem darzustellen. Das war toll. Das hat wirklich Laune gemacht. Das hat wirklich Laune gemacht. Ich würde das auch sagen, das hat mit historischen Sachen nicht viel zu tun, sondern man entdeckt für sich diesen – diese Musik, und und und will die für sich als farbig empfinden und dann selber ausdrücken, und so kommts auch rüber. Dann dann ...

26.6

STEPHAN MAI: Und nach einer Weile entdeckt man, die Strukturen von solchen historischen Partituren eher, weil man Gesten sieht. Gesten und Bilder. Selbst wenn man – wenn wir in der Interpretation von vielleicht Telemann-Suiten oder so, manche Überzeichnungen dabei haben, wir haben ja auch in den – das dürfen wir ja nicht vergessen, zuweilen wirklich in den Duktus eingegriffen – wir haben dann, um das Bild stärker zu machen, ganz bestimmte vorgeschriebenen Wiederholungen sind wir übergangen um das Bild – eine kleingliedrigere Form vorsahen, haben wir einfach übergangen, um das Bild erstmal grundsätzlich größer zu gestalten. Und wir haben dann schon auch rumgetrickst. Aber bitte schön – aber wir haben nie Prügel dafür gekriegt. Und wenn, dann bitte schön.

RAPHAEL ALPERMANN: Ich wollte es grad sagen.

STEPHAN MAI: Ja, und dann das Erkennen von – das war dann das Schlagwort och zuweilen, och ist es auch für mich heute noch für den Unterricht oder so, das Erkennen von Gestalten aus dem Notentext aus dem Vorhandenen.

RAPHAEL ALPERMANN: Aber wenn – du fragtest ja danach, was ist da neu – also wenn man ein musikalisches Parameter nimmt, was uns allen sehr wichtig war am Anfang, das ist der Rhythmus. Dass man über den Rhythmus sehr viel Bilder gestalten kann.

STEPHAN MAI: Intonation der Zeit. Genau – hm.

RAPHAEL ALPERMANN: Das war ein Moment was ich denke – das war auch irgendwo für die Hörer eine neue Erfahrung, dass man den Rhythmus so stark als Ausdrucksmittel nutzt. Ja, gerade bei diesen Bildern, ich meine, wenn jemand einschläft oder die Postkutsche fährt, oder ein Pferd humpelt oder so was, das ist oft – über Zeit wird das erfahren. Diese Dinge. Und wenn man da sehr penibel so ein Bild dann gestaltet, das kriegt dann viel Kraft. Also das war ein Punkt den

zum Beispiel im Studium ich mich so – da sollte man rhythmisch spielen. Irgendwie – oder nicht rennen. Aber – naja – also, es war ein – man muss das halt in der Zeit spielen, irgendwie so ein Stück. Wir leben alle in der Zeit. Aber dass das so aktiv als Gestaltungsmittel genommen wird, ...

STEPHAN MAI: Das ist enorm.

RAPHAEL ALPERMANN: Das fand ich doch immer sehr speziell. Weiß nicht, ob das den anderen auch so gegangen ist.

STEPHAN MAI: Das ist heute noch so. Das ist heute noch so, dass wir vieles darüber in Spannung bringen. Oder entspannen. Hm.

RAPHAEL ALPERMANN: Wenn man noch ein bissl theoretisieren will, dann kann man sagen, dass im Barock ja auch also neben Text und irgendwelchen Bildern, die man gestaltete, der Tanz als außermusikalisches Moment die Musik enorm beeinflusst hat, also das ist im Grunde alles Tanzmusik. Kann man auch so sagen, ein bissl pauschal, aber – ich glaube, das macht sie auch so verwandt mit der Musik unserer Zeit, die auch sehr rhythmusbetont ist. Also wenn man junge Leute hört in einer Bahn oder was oder Fenster beim Auto auf – dumm dumm – immer ganz starke Rhythmen. Und ich glaube dass man deswegen auch Bach zum Beispiel auch für Jazz wunderbar nehmen kann. Das pulsiert einfach von sich aus und ist dadurch körperlich so wunderbar erfahrbar. Sehr stark dadurch. Das sind nicht die Melodien unbedingt. Und das war – auf Melodiesuche sind wir glaube ich während des Studiums alle irgendwie getrimmt. Das soll eine tolle Melodie sein und gut gestaltet. Und das ist nicht das vordringliche Moment in der Barockmusik für mich.

XENIA LÖFFLER: Aber vielleicht war das ja auch die Chance sozusagen dieser historischen Aufführungspraxis bzw. dass man eben am Ende vielleicht doch das nicht so genau definieren kann, was das

ist, dass man eben so einen freien Umgang haben konnte überhaupt. Und sich seine eigenen Bilder da überhaupt entwickeln konnte. Weil einem ja auch niemand sagen konnte, ne, das ist falsch.

STEPHAN MAI: Hm, ist ein neuer Raum. Das klar.

XENIA LÖFFLER: Falsch in dem Sinn gibt es nicht.

STEPHAN MAI: Ein Raum – und es ist ein Experimentierfeld. Und das ist geblieben. Und alles, was nicht nach Experiment riecht, das ist irgendwo ... das ist, wie die alten Ölbilder dann. Die Skizzen waren spitze – und das Bild, naja – schöne Farben. Ne, das ist nicht gut. Aber so ein bisschen was ist dran.

RAPHAEL ALPERMANN: Es war jedenfalls eine tolle Zeit immer.

STEPHAN MAI: Das ist im Grunde die Arbeit des Ensembles och das – och gerade gestern in so einem Interview, das Tempo des Ensembles hat sich auch irgendwie gefunden, durch diese Charaktere, die eben so lange beieinander waren, und dabei kreiert sich selbst ein Stil, das macht niemand. Das das das kommt dann so. Und – wir sind ja ein Ensemble, was – ich habe das gerade gestern in einer wunderbaren Kritik, man hört ja nichts, gehört von einem Rundfunkmoderator. Da sagt er, ja Akamus steht auch in dem Schlagschatten immer zu schnell zu sein, zu turbulent irgendwie – und zu – dann habe ich irgendwie gesagt, zu aggressiv? – Ja, zu aggressiv! – Irgend – gut – da kann man nichts dagegen tun. Da ist irgendwas Gewachsenes – aber es gibt bei uns ganz milde Charaktere.

32.8

XENIA LÖFFLER: Jaja, das hat er mir gestern auch gesagt, ich – da habe ich mir vehement dagegen gewehrt, also gerade wegen dieses Aggressive – das ist was, was ich überhaupt nicht empfinde, natürlich ist das ...

STEPHAN MAI: (lacht)

XENIA LÖFFLER: ... natürlich ist das in wichtigen Momenten temperamentvoll und auch mal stürmisch, dann wenns zum Beispiel stürmisch sein muss, bei Carl Phillip Symphonien – das ist Sturm und Drang. Aber das hat die andren Seiten und die vielen Zwischentöne zwischen diesen Extremen hat das hat das genau so. Und deswegen würde ich jetzt Akamus aus meiner Erfahrung, die natürlich nicht so lange ist wie Eure, überhaupt nicht so beurteilen. Dass es ein aggressives Ensemble sei –

STEPHAN MAI: Und wenn dann ist och nicht ...

XENIA LÖFFLER: Ne, ich find´s einfach nicht richtig. Aber ...

RAPHAEL ALPERMANN: Besonders schön war´s wenn´s häßlich klang.

STEPHAN MAI: Ja dann...

XENIA LÖFFLER: Das war ja nicht zufällig.

STEPHAN MAI: Das kommt so selten vor.

RAPHAEL ALPERMANN: Ich ich ich will sagen, wir haben das auch bewußt gesucht natürlich, ...

STEPHAN MAI: Klar.

RAPHAEL ALPERMANN: Klänge, die nicht nur schön klingen. Ich glaube, das hat die damals auch nicht so interessiert.

STEPHAN MAI: Nein, ach. Und die – und insgesamt der Pulsschlag eines Ensembles ist auch natürlich agiert sich durch die Typen, die dabei sind. Und da war ich vorhin dabei zu erklären: die Charaktere, die ganz mild bei uns, die – das ist eine wunderbare Bereicherung. Aber wenn so eine Musik eine Weile betrieben wird – und da kann´s

passieren, dass man gerade von denen, sagt mal, was ist mit euch los – das geht irgendwo noch nicht. Da spürt man, da zuckt es allen irgendwie in den Leibern, weil wir haben unser Betriebstempo irgendwo nicht erreicht. Das scheint eine imaginäre Kraft zu sein, die sich dann irgendwo einstellt. Und wenn die sich nicht einstellt, sind wir nicht gut drauf. Kann sein, dass das bei uns irgendwie tatsächlich schneller ist als bei anderen Ensembles, aber diese Dinge unterliegen auch immer ungeheuren persönlichen Grenzen. Individuellen Täuschungen. Ich glaube auch, dass im Grunde die Palette ziemlich alles umfasst. Vielleicht irgendetwas, was ganz besonders schön ist, nicht. Aber dafür bist du ja dann da.

35.0

XENIA LÖFFLER: (Lachen) Ne, ich muss also, wenn du von dem, was ganz besonders schön ist, sprichst, muss ich jetzt zum Beispiel denken an die dritte Bachsuite, also wenn das Orchester dritte Bachsuite spielt und dann diese wunderbare Aire kommt. Das finde ich jedes Mal, leider haben wir es länger nicht gespielt, aber jedes Mal erstaunlich, wie dieses Umschalten schnell funktioniert eigentlich zwischen diesem sehr prächtigen Klang und zupackendem Spiel in der Ouvertüre, und dann kommt so eine Aire, die also so was von intim wird in so einen insgesamt großen prächtigen Gebäude, das hat mich schon manches Mal sehr beeindruckt.

STEPHAN MAI: Weil du da nicht mitspielen brauchst. Ne. Ganz klar.

XENIA LÖFFLER: Ja, natürlich. (Lachen)

STEPHAN MAI: Naja...

ULI AUMÜLLER: Ich glaube, wir können an der Stelle ...

STEPHAN MAI: Eine Pause machen ...