

Gespräch

Dörte Wetzell

Raphael Alpermann

Bernhard Forck

Fragen: Uli Aumüller

Kubus des Radialsystems

ULI AUMÜLLER: Es ist so gedacht – ich stelle eine Frage – und ihr kommt ins Erzählen. Vielleicht gibt es ja auch Geschichten, die ihr euch noch nicht erzählt habt. 25 Jahre Akademie für Alte Musik – wie seid ihr darauf gekommen, euch und euer Leben praktisch der Alten Musik zu widmen? Und ein solches Ensemble zu gründen.

1.1

DÖRTE WETZEL: Ich glaube, Raphael war vor mir da – also müßte er einfach anfangen – und ich steig dann dazu.

RAPHAEL ALPERMANN: Also ich war seit dem ersten Konzert dabei – wir gucken nachher ja auch noch Photos an, wo man dann sieht, damit geht das los. Das war die Eröffnung des Silberbuffets, was hier im Schloss in Berlin gestanden hat, und dann ausgelagert war – und nicht zerstört wurde. Das wurde 1981 wieder eingeweiht, da in Köpenick – und ja war so das erste offizielle Konzert, was die Akademie gemacht hat. Und die Wurzeln liegen natürlich bei jedem dann verschieden. Also man traf sich zur Akademie und jeder hatte seine Wurzeln. Stephan Mai, der musikalisch das ja maßgeblich inspiriert hat, der war in Leipzig groß geworden, hat da auch studiert und war sehr inspiriert worden, so wie ich das weiß von den Metten

(?) in der Thomaskirche – also Bach, Motetten, natürlich Kantaten vor allem, das war so seine Inspirationsquelle. Für mich war Barockmusik interessant geworden in dem Moment, wo ich begonnen mit Eckehardt Tieden (?) und meinem Bruder Cyriacus (?), Kammermusik zu machen. Eckehardt spielte Oboe und wir haben versucht zunächst einmal also mit Klavier und Cello – und moderner Oboe Musik zu machen, und das ist von der Literatur doch sehr begrenzt. Und dann spielten wir Barockmusik – und da stellte sich ganz schnell die Frage für mich nach einem anderen Instrument als einem Klavier und da bin ich zum Cembalo schon als Schüler gekommen. Also wir waren ja an der Spezialschule –

DÖRTE WETZEL: Ach schon damals

RAPHAEL ALPERMANN: ... und haben da zusammen Musik gemacht und haben gemeinsam eigentlich auch – das lief über Cornelius Frömme – der ein hervorragender Dilettant ist auf der Blockflöte, über den sind wir dann zu der Akademie gekommen, also zu diesem Kreis, der sich da formiert hat, und ja – und dabei sind wir geblieben. Das war eigentlich so der Anfang sich da Wege zu bahnen und Musik neu zu entdecken. Das war phantastisch (Flugzeuglärm im Hintergrund) ... jedenfalls für mich.

3.8

DÖRTE WETZEL: Für mich war es ganz schlicht eigentlich, weil Raphael und sein Bruder haben um die Ecke gewohnt, und eines Tages, kurz vor Ende des Studiums, kam dann jemand mich fragen, ob ich nicht Lust hätte, mal mitzuspielen. Und dann bin ich sozusagen in die Wohnung um die Ecke gegangen, und habe das mal ausprobiert. Dachte, eigentlich schrecklich, so diese Darmsaiten, der Bogen hat sich unheimlich schwer gespielt, man hatte ja modern studiert, mit großem Ton und Tonschönheit gesucht und Klang – und plötzlich so

was völlig anderes. Aber gerade das war reizvoll irgendwie. Ne andere Sprache zu finden. Und dann habe ich einfach ein paar Proben mitgemacht und dann habe ich gedacht, das macht Spaß mit den Leuten, und war eine ganz andere Art von Musiksprache, die man da irgendwie gesucht hat. Also einfach zu sprechen, und nicht auf großen Ton oder wie Vibrato irgendwie also das zu suchen. Und ja – so hat sich das im kleinen Kämmerchen erst mal langsam entwickelt. Und ... es waren immer so Freundschafts ...

ULI AUMÜLLER: Entschuldigung ...

DÖRTE WETZEL: Jetzt kommt der Bernhard.

4.9

ULI AUMÜLLER: Hallo und guten Morgen – jetzt hatten wir gerade angefangen.

B: Tut mir leid – es gab so viele Baustellen ...

DÖRTE WETZEL: Komm einfach hierher...

ULI AUMÜLLER: Wir würden dann noch mal von vorne anfangen.

(allgemeines Gekruschtel ...)

ULI AUMÜLLER: Dann können wir ja eigentlich die Bilder jetzt schon dazu tun ...

Ton läuft ...

8.6

ULI AUMÜLLER: Wir machen das gleiche wie vorher ... Euch gibt es jetzt seit 25 Jahren. Wie seid ihr auf die Idee gekommen, ausgerechnet Alte Musik im historischen Stil, so kann man das ja bezeichnen, spielen zu wollen.

9.0

RAPHAEL ALPERMANN: Das ist wahrscheinlich bei jedem verschieden, wie er dazu gekommen ist. Die Hauptinspirationquelle für die Akamus war sicherlich Stephan, Stephan Mai, der in Leipzig aufgewachsen ist gerne am Sonnabend in die Thomaskirche ging, um sich Bachkantaten oder auch Motetten anzuhören – und dieser Bach, an dem kommt man auch nicht vorbei, der hat eine enorme Kraft – und Stephan hat da auch nach neuen Sprachen gesucht. Also er wollte sicherlich – so habe ich das verstanden, vor allen Dingen den Text durch die Musik sprechen lassen und das ist was anderes als wenn man einfach nur schöne Klänge sucht. Für mich war es so, dass ich ein Trio hatte, mit meinem Bruder Suriacus, und Eckehart Hering, der spielte Oboe und Blockflöte. Und wir haben Kammermusik gemacht, als Schüler zusammen. Wir waren ja alle drei übrigens an einer Spezialschule in Berlin – und für dieses Ensemble Oboe Cello Klavier gibt es nicht sehr viele Literatur. Also wir waren dann doch auf Barockmusik angewiesen. Und da stellte sich für mich relativ früh die Frage nach dem Instrument. Klavier oder Cembalo, und ich habe dann angefangen Cembalo zu lernen. Und habe auf einem Kurs den Cornelius Frömme kennengelernt, wir alle drei hatten den kennengelernt. Und ihn kam dann der Kontakt zu Stephan und – ja, dann wurde geprobt und das war einfach eine tolle Arbeit. So gemeinsam sich dieser Materie zu widmen unter einem anderen Gesichtspunkt als man das normaler Weise tat. Und das hat uns alle dabei gehalten. Das war letztlich natürlich die Musik, das was in der Musik steckte, das war das, was uns gehalten hat. Und die Art und Weise, wie das stattfand, war toll. Das war unsere Basis. Wir haben ja dann auch zusammen Ferien gemacht und geübt dabei. Das spielt natürlich auch einen Rolle – man wollte nicht nur die Musik, sondern dass das eine tragfähige Gemeinschaft ist.

13.2

ULI AUMÜLLER: Was war denn das Neue an der Sprache, hast du gerade gesagt. Das ihr da habt entdecken können. Oder euch erarbeitet habt.

BERNHARD FORCK: Das Instrumentarium war so anders. Ich erinnere mich, wie ich ...

DÖRTE WETZEL: Wir haben zusammen gewohnt, also ...

BERNHARD FORCK: Die Geschichte musst du eigentlich erzählen, wie du diese Instrumente eigentlich ...

DÖRTE WETZEL: Wir hatten durch einen Geigenbauer oder was war Peter ...

BERNHARD FORCK: Ne, Peter war Geigensammler...

DÖRTE WETZEL: Geigensammler. Hatten wir sozusagen ein Instrument. Also es gab keine Auswahl. Wir hatten das, was wir hatten. Und damit mussten wir eben glücklich werden. (Lachen) Ja, jetzt ist das alles viel einfacher. Und das wie gesagt erst mal sehr schwierig, weil wir hatten eine ganz andere Art von Studium gehabt, mit großem Ton so und Vibrato – und plötzlich gab es diesen wie sagt man

BERNHARD FORCK: Spröde...

DÖRTE WETZEL: ... dünneren, spröderen Klang, aber irgendwie sehr viel durchsichtiger und auch weniger Vibrato. Und wir haben zusammen gewohnt und ich hab ihm einfach mal erzählt davon und habe ihn mal mitgenommen und ...

BERNHARD FORCK: Ich weiß noch genau, du hattest eine Bratsche und eine Geige. Aus der Sammlung von Peter Liersch (?) ...

DÖRTE WETZEL: Auf der ich nicht gespielt habe ..

BERNHARD FORCK: Peter Liersch ist eigentlich, hat ganz normal Musik studiert, wie wir auch und fing dann an, überall auf Dachböden, bei Haushaltsauflösungen, nach Instrumenten zu suchen. Er hat eine unglaubliche Sammlung von Instrumenten gefunden dann. Das waren nicht immer die wertvollsten Instrumente, aber was so wertvoll daran war, war dass sie zum Teil noch im Originalzustand waren. Also Instrumente, die damals vor 200 Jahren nicht gut genug waren, um modernisiert zu werden, sind in dem Zustand geblieben und damit hatte er einen unglaublichen Fundus von Instrumenten in diesem barocken Originalzustand. Und die stellte er uns zur Verfügung, weil das muss man eigentlich auch noch erwähnen, über Herrn Witt an der Hedwigskathedrale ein dritter Kontakt kam so, trafen sich die Leute, die solche Interessen hatten, zueinander –

17.2

DÖRTE WETZEL: Ja, aber auch freundschaftlich. Also mich hat zum Beispiel einfach der Eckehardt gefragt, das war ein Freund von Raphael, das war ganz spontan, kommst du mal zur Probe, spielst du mit. Bin hingekommen, und hab bei Akamus mitgemacht.

BERNHARD FORCK: So bin ich dann auch dazu gekommen. Und was für mich so neu war, war irgendwie ja lange – jahrelang auf unserem Instrument studiert. Und wie Stephan Mai einen Abschluss gemacht – und dann war es eigentlich wie ein Neuanfang. Ein ganz anderes Instrumentarium, ein ganz andere Sprache suchen, völlig anders proben, als wir es gewöhnt waren. Und ...

DÖRTE WETZEL: Wir hatten wenig Kammermusik auch gemacht, muss man sagen. Also ich in der Hochschule, es ging nur um große Konzerte spielen ...

BERNHARD FORCK: Solistisches Spielen, ja genau. Also ein ganz neue Welt, und auch das Proben war so anders, weil wir alle waren irgendwie, entweder studierten wir noch oder die meisten waren im Orchester, aber wir fanden eigentlich keinen – wir konnten nicht sagen, Montag Dienstag Mittwoch wird geprobt, sondern es wurden die vier fünf verschiedenen Berliner Orchester wurden auf den ...

RAPHAEL ALPERMANN: ... kleinsten gemeinsamen Nenner ...

BERNHARD FORCK: ... genau – den kleinsten gemeinsamen Nenner haben wir Proben gemacht. Und dann waren nie alle da. Also haben wir mal die drei und mal die zwei und mal die fünf – und geprobt und wir haben so intensiv und viel geprobt, am Anfang.

DÖRTE WETZEL: Man kann sagen, dass wir eigentlich jede Stunde, die wir frei hatten, haben wir eigentlich geprobt, oder.

BERNHARD FORCK: Ich glaube ja. Wenn wir irgendwie eine gemeinsame (Stunde) gefunden haben, haben wir geprobt.

RAPHAEL ALPERMANN: Es gab einmal im Monat so einen Terminkonferenz, die dauerte ein vormittag.

BERNHARD FORCK: Das war das schwierigste ... die Terminkonferenz.

RAPHAEL ALPERMANN: Dann führten wir dann so Listen ein, wann wer kann ... um da irgendwie gemeinsame Termine zu kriegen.

BERNHARD FORCK: Daran erinnere ich mich, das musste über mehrere Seiten eingetragen werden, weil das so kompliziert war und diese gemeinsamen Urlaube, die du da erwähnt hast, die waren eigentlich der Ausgleich für die Familien oder Kleinfamilienangehörigen dann, dass wir gesagt haben, wenn wir so viel für die Familien nicht da waren durch die Proberei, dann wollen

wir einfach alle zusammen eine Woche oder 10 Tage – ich weiß nicht, wie lange war das, eine Woche wahrscheinlich, oder.

DÖRTE WETZEL: Ja ...

BERNHARD FORCK: Was unternehmen und die Musik nicht in den Vordergrund stellen sondern einfach das Zusammensein ...

DÖRTE WETZEL: Spazieren gehen, Theater spielen, ...

BERNHARD FORCK: Gemeinsame Wohnabende verbringen, erzählen, es war lustig, auch für die Kinder eigentlich, weil die Kinder einbezogen wurden.

RAPHAEL ALPERMANN: Das gabs drei mal – wir waren in Lückendorf, wir waren in Storkow, und in der Lochmühle.

BERNHARD FORCK: In der sächsischen Schweiz.

RAPHAEL ALPERMANN: In der sächsischen Schweiz, ja.

DÖRTE WETZEL: Na, das schöne daran war auch, dass es wie ein eigener Kurs war. Also ich kann mich erinnern, dass wir damals selber uns Abends war vorgespielt haben, also wir gesagt haben, also du übst jetzt mal das, und dann hat man sich abends etwas vorgespielt, das war wie so ein kleiner interner Kurs auch – ich weiß, dass ich Corelli gespielt habe.

22.4

ULI AUMÜLLER: Die Spielweise, also historische Spielweise nennt man das, die Spielweise, die kam ja aus dem Westen. War das euer Vorbild, oder habt ihr selbst nach Quellen gesucht, um euch eine Vorstellung zusammenzubrauen – sage ich jetzt mal – wie man diese Musik spielen muss, die Barockmusik.

RAPHAEL ALPERMANN: Eine gewisse Inspiration waren natürlich Aufnahmen, die man hörte. Aber ja aber ähm – natürlich letztlich haben wir die Noten selber gelesen ...

DÖRTE WETZEL: Also eigentlich unbedarft. Naiv und unbedarft, aber mit wenig Erfahrung.

BERNHARD FORCK: Quellen, das war alles nicht so leicht, weil an Aufnahmen kam man ja nur bedingt heran. Also was Schallplattenaufnahmen anbelangt, was auf dem westlichen Markt vorhanden war. Man kannte einige Aufnahmen mit Harnoncourt und es gab auch in der DDR schon auch an anderen Orten Leute, die sich längere Zeit auch mit Instrumenten völlig vergessenen Instrumenten, beschäftigten. Krummhörnern und Schalmeien und so etwas. Die was für uns – was wir sozusagen neu gemacht haben, dass wir diese Form zu einem großem Kammermusik – bzw. einem kleinen Kammerorchester zusammengestellt haben und dieses – diese Literatur dann bearbeitet haben, die zu der Zeit ja natürlich auch von allen herkömmlichen Kammerorchestern auch gespielt wurde, also die vom Rundfunk mit Herrn Koch und so weiter, was es da für Orchester gab, und man hatte natürlich auch gegen viele Widerstände von Kollegen und Lehrern anzukämpfen, gegen viele Vorurteile, vielleicht auch berechtigte Kritik an dem, was wir da machten. Das was halt ich – ich erinnere mich, das wollte ich vorhin noch erzählen, wie du mir das erste Mal diese Geige gegeben hast und ich darauf gespielt habe und ich gemerkt habe, das, was ich bis jetzt aus einer Geige an Ton herausbringen kann, kann ich hier nicht machen. Ich muss was ganz anderes, was ganz Neues finden. Dann diese Stimmerei. Diese Saiten, die ewig rissen.

DÖRTE WETZEL: Die rissen im Konzert, da musste man dann ...

BERNHARD FORCK: Die nicht hielten – wenn wir, ich erinnere mich an ein Konzert in Thalbürgen in der ...

RAPHAEL ALPERMANN: Kloster ...

BERNHARD FORCK: Klosterkirche, da rissen glaube ich Stephan zwei E-Saiten im Konzert. Weil es gab so Gewitterstürme, es gab Scheinwerfer wie diese, die sehr warm werden. Und die Darmsaiten machen das einfach nicht mit. Und es war ein fürchterliches Gestimme und wieder einen neue Saite aufziehen. Ich weiß nicht, was die Leute sich an Stimmzeiten im Konzert auch anhören mussten.

RAPHAEL ALPERMANN: Unsere erste Platte, die wir gemacht haben, die war gleich mit ganz viel Zeit einberechnet. Also wir hatten zwei Wochen für die erste Platte Zeit. Wir sind nach Dresden gefahren, haben dort in der Lukaskirche diese Aufnahme gemacht und von Montag bis Freitag und dann noch mal von Montag bis Freitag glaube ich – das war ein Großteil der Stimmerei geschuldet, die Saiten waren auch nicht so gut einfach. Die Erfahrung für die Tonmeister war auch gleich Null, mit diesem Metier – also die hatten auch sehr Respekt – und es sollte natürlich dann am Ende sauber sein, also wir hatten wirklich die Hälfte der Zeit also das, was da mehr an Zeit einberechnet war, waren unser tiefes Stimmen, Cembalostimmen, das war enorm. Wir haben das gespielt auf einer Kopie, die Martin Christian Schmidt angefertigt hat. Der war dort Restaurator in Schloss Köpenick, wo wir dieses erste Konzert gemacht haben. Und der baute dieses alte Ruckersinstrument, was dort steht, nach. (Flugzeug) Und das war lange Zeit unser Instrument sowohl für Proben als auch für Konzerte, denn es gab ja auch nirgendwo Instrumente auf denen man hätte Konzerte spielen können. (Ein ganz schwerer Gast?)

DÖRTE WETZEL: Ich habe das sogar miterlebt, wie er das gebaut hat zu Hause. Auch ... Es gab doch dann ewig diese Bohnensuppe ...

BERNHARD FORCK: Es gab immer Rinderbrühe von der Familie Schmidt, weil die noch aufgebraucht werden musste.

RAPHAEL ALPERMANN: Das Gestell für das Cembalo war der Küchentisch. Man musste sich sehr behelfen in der Zeit. Genauso war das mit Noten. Also wir haben – ja da liegt so ein – ich habe das gesehen. Das ist eine Kopie aus der Staats

BERNHARD FORCK: Amalienbibliothek.

RAPHAEL ALPERMANN: Von Schaffrath (?) ein Stück. Und so wurde das damals hergestellt, die Noten. Das wurde dann abfotografiert. Und dann musste man in den Fotoladen gehen und das entwickeln lassen.

DÖRTE WETZEL: Wie man sieht, sieht man ja eigentlich nichts ...

32.6

RAPHAEL ALPERMANN: Ja, und dann sieht man natürlich nicht so sehr viel, aber man gewöhnt sich daran (aus solchen Noten) zu spielen. Und ja, das war auch so eine Entdeckerfreude, eigentlich, in die Staatsbibliothek zu und zu gucken, was liegt da eigentlich an Sachen, die hunderte Jahre nicht gespielt wurden. Schaffrath war hier in Berlin Musiker und das haben wir dann auch – da war auch Burkhardt Hilse, der damals ja – schon alles organisiert hatte. Er war Flötist und im Grunde der Manager des Orchesters. Der hat da sehr viel gesessen und auch Julius Frömmel und Stephan Mai und ...

BERNHARD FORCK: Ja, wir hatten einen guten Draht zu der Bibliothek inzwischen, die uns dann auch mal die Handschriften direkt haben durchsehen lassen. Theoretisch durfte man immer nur auf den Negativen, was – das dreht man dann auf diesen Bildschirm und da wird einem ganz schwindelig, wenn man nur in diesen Negativen arbeitet. Somit konnten wir auch die Handschriften sehen, was ja

schon toll ist, auch das Papier dann so ... zwischen den Händen zu haben. Nur die Phototechnik war natürlich eine Miserable. Damals, es gab ja nur dieses dicke Papier, also so heute schiebt man das irgendwie in den Kopierer und man hat druckfertige Noten – und dann wenn es manchmal gar nicht ging, haben wir es abgeschrieben, aber die abgeschrieben Noten sahen auch nicht viel besser aus. Ehrlich gesagt.

DÖRTE WETZEL: Ach, Heike hat das sehr schön gemacht.

BERNHARD FORCK: Heike hat es sehr schön gemacht, das stimmt.
(Lachen)

RAPHAEL ALPERMANN: Heike war auch dabei am Anfang des Ensembles. Sie hat lange Zeit gebratscht bei uns – sie hat dann sehr viel abgeschrieben.

DÖRTE WETZEL: Man muss auch noch dazu sagen, weil die Frage ja bestand, was uns so gereizt hat. Ich muss sagen, mir ging es so, man hatte gleichzeitig den Dienst, und hat auch da ja teilweise Barockmusik gespielt, also Händel oder Bach. Und Stephan hatte so eine Art, das irgendwie so dermaßen aus diesem Klischeedenken rauszuholen, das ist einfach, das war so neu, das hat einem plötzlich so einen Spaß gemacht, das war nicht so – also wider den Rhythmus gespielt, das war für mich ganz wichtig, oder so eine Telemann Don Quichote Suite, das wurde plötzlich lustig uns witzig und oder ...

RAPHAEL ALPERMANN: Ja, ja ...

BERNHARD FORCK: Na, die Lebendigkeit ist einfach eine ganz andere. Die ganz neue eigene Sprache. Die Telemann Don Quichote Suite, das war mein erstes ..

DÖRTE WETZEL: Mein erstes Hörerlebnis ...

BERNHARD FORCK: Mein erstes Hörerlebnis mit euch – und bei dir im Wohnzimmer, wo unser Lehrer übrigens auch dabei war ...

DÖRTE WETZEL: Zu meinem Geburtstag, hatte ich ihn zum Kaffee eingeladen.

BERNHARD FORCK: Wahrscheinlich und das war so ein Erlebnis für mich zu hören – ich hatte ja – wenn man so wie du ja auch aus einem Pfarrhaus kommt, dann spielt man in der Kirche ja permanent Barockmusik, also ich habe mein Leben lang Barockmusik gemacht. Sonaten von Corelli, Händel und all sowas. Aber auf einmal habe ich kapiert, es steckt viel mehr in der Musik also ich bis jetzt, und zwar im Rhythmus – ich wußte nicht, dass so viel rhythmische Kraft in der Musik steckt, so viel Möglichkeit zu Extremen zu gehen, also Ausdrucksmöglichkeiten zu finden, und da hat mich überhaupt nicht gestört, dass es nicht mehr so voll und laut klang, wie ich bis jetzt gewöhnt war, sondern es war so lebendig klar und durchsichtig, das war für mich das erste direkte Hörerlebnis. Das kommt eigentlich von einer Schallplatte. Muss ich sagen. Denn so wahnsinnig viele Schallplatten mit Harmoncourt Aufnahmen und so gab es in der DDR nicht.

RAPHAEL ALPERMANN: Gar nicht.

BERNHARD FORCK: Das kam später erst, dass es da irgendwie ein paar.

DÖRTE WETZEL: Über Radio ...

RAPHAEL ALPERMANN: Man konnte gelegentlich im SFB oder was etwas hören. Einfach ...

BERNHARD FORCK: Platte zum Frühstück, habe ich immer gehört.

RAPHAEL ALPERMANN: Das war ja damals noch nicht viel, was da gespielt wurde.

BERNHARD FORCK: Doch, wenn Silke Leopold früh das machte, oder Bernhard Morbach, war dann später auch da. Dann gabs wieder historische Aufnahmen, das stimmt.

40.2

ULI AUMÜLLER: Du musst die Photos nicht hochhalten, das machen wir dann mit Inserts – das ist gar nicht notwendig. Danke ...

Ihr habt relativ schnell auch ein Publikum gefunden und seid engagiert worden. Also das war ja nicht nur eine Entdecker- eine Forschungsarbeit aus eurem privaten Interesse, sondern es gab – es kam relativ schnell zu weiteren Aufführungen, nach der einen initialen Aufführung in Köpenick.

BERNHARD FORCK: Es gab einen ganz treuen Kreis. Man kannte das Publikum – und das Publikum kannte uns, am Anfang.

DÖRTE WETZEL: Das waren teilweise unsere Freunde, und dann waren wir glaube ich auch eine köstliche Exotentruppe, so wie wir da so standen, auch glaube ich, wie wir gekleidet waren und wie wir uns so miteinander verständigt haben und dem Dirigenten – ich glaube, das hat den Leuten einfach sehr gefallen, unsere Kommunikation beim Spielen.

RAPHAEL ALPERMANN: Das war ja gar nicht so leicht, eine Öffentlichkeit zu finden. Also man – wir konnten ja nicht werben im Radio oder über Plakate, es war ja eine Privatgeschichte. Und es gab in Berlin auch keinen wirklichen – also in Ostberlin, keinen wirklichen Konzertsaal. Das Schauspielhaus gab es noch nicht. Es gab das Metropoltheater, aber da wären wir kläglich eingegangen mit

unseren Klängen, also das klang einfach nicht. Auch die Staatsoper wäre für uns klanglich eine Katastrophe gewesen. Also ...

BERNHARD FORCK: Wir wären auch nie reingekommen.

RAPHAEL ALPERMANN: Ganz abgesehen davon wären wir auch nie da rein gekommen. Nicht, das war ja politisch gesehen eine Freie Gruppe. Das war schon mal suspekt. Also da gab es keinen Parteisekretär und nichts. So.

BERNHARD FORCK: Hatten wir keinen? Nein? (Lachen)

RAPHAEL ALPERMANN: (seltsames Geräusch im Hintergrund – die Jalousie) – Das heißt, es blieben Kirchen – und in dem Schloss – in dem Schloss waren wir durch Martin Christian Schmidt. Und da fanden auch die ersten Folgen von Konzerten statt, dort in dem Schloss.

BERNHARD FORCK: Und dann die Uni.

RAPHAEL ALPERMANN: Nein, das war zunächst erst mal in dem Schloss. Da gab es regelmäßig, also immer wieder kehrende Konzerte. Und das sprach sich auch so ein bisschen rum. Und später über Cornelius Frömmelt, von dem ja schon die Rede war, der war an der Uni ... der hat dann den Kontakt hergestellt zur Uni. Und dann haben wir im Audimax gespielt. Also gegenüber der Staatsoper. Was aber kein etablierter Konzertraum war. D.h. von sich aus kam da niemand. Man musste das auch irgendwie gehört haben.

DÖRTE WETZEL: Kamen da nicht doch eher die Studenten. Also die das praktisch auch irgendwie ..

BERNHARD FORCK: Die Musikwissenschaftler waren interessiert, auch die musikwissenschaftliche Abteilung. Auch die Dozenten. Du,

wir hießen doch eine Zeit lang Akademie für Alte Musik der Humboldt-Universität ...

DÖRTE WETZEL: Das war die Idee ...

RAPHAEL ALPERMANN: Wir hatten richtig einen Vertrag mit denen.

BERNHARD FORCK: Wir hatten das verabredet. ... Der Akademiengedanke, der stand am Anfang ja ganz groß auch da, wir wollten ja – wir hatten ja vor, das waren ja auch Instrumentenbauer bei uns im Ensemble, gehörten dazu. Wir hatten ja nicht nur vor, das klingende, das spielende Ensemble zu gründen, sondern ein Verbund von Instrumentenbauern, von Musikwissenschaftlern, die Noten aufarbeiten und herausgeben und auch von Unterricht vielleicht. Das hatte ja auch der Name Akademie für Alte Musik. Dass am Ende – das war wahrscheinlich auch den politischen Gegebenheiten geschuldet – nur das Ensemble übrig blieb, war am Anfang gar nicht so gedacht.

RAPHAEL ALPERMANN: Die Christian wollte ein Instrumentenmuseum haben in Treskow (Bukow?) – Cornelius lag der Lehrgedanken sehr am Herzen.

BERNHARD FORCK: Peter restaurierte Streichinstrumente. Der machte das Studium, Fernstudium.

RAPHAEL ALPERMANN: Das ist allerdings nur ein Grund, warum es Akademie hieß – und der andere ist einfach die Anknüpfung an die Geschichte der Berliner Akademie, die es vor rund 200 Jahren gab.

48.1

ULI AUMÜLLER: Könntest du die noch mal kurz erzählen?

RAPHAEL ALPERMANN: Es gab zunächst mal in Berlin die königlichen Akademien,

ULI AUMÜLLER: Entschuldigung, noch mal von Anfang, weil ich hatte reingesprochen.

Könntest du erzählen, wie ihr auf den Namen Akademie für Alte Musik kamt.

RAPHAEL ALPERMANN: Ja, das hatte zwei Gründe. Einmal den von Bernhard genannten, dass es breit aufgestellt sein sollte. Nicht nur spielendes Ensemble...

ULI AUMÜLLER: Muss ich noch mal unterbrechen, könntest du so anfangen, dass man meine Frage nicht heraushören kann. Mit einem ganzen Satz – Wir sind auf den Namen Akademie gekommen, weil ...

Auf den Namen Akademie sind wir gekommen, weil ...

RAPHAEL ALPERMANN: Auf den Namen Akademie sind wir gekommen, einmal aus geschichtlichen Gründen, wir spielten gerne die Berliner Musik, die entstanden ist zu einer Zeit, als es in Berlin die königlichen Akademien gab. Der Wissenschaft und der Künste. D.h. das Kunstleben und das Wissenschaftsleben in Berlin fand in den Akademien statt. Und dann gab es ja um die Jahrhundertwende zum 19ten Jahrhundert auch die privaten Akademien in den Berliner Bürgerhäusern, in denen auch über Kunst geredet wurde, über Musik geredet wurde, die Schriftsteller stellten ihre neuesten Bücher vor, und im Grunde war es auch so ein Zirkel. Wir guckten, was hat jemand hier mitgebracht an Noten – und besprachen das – und probierten das aus. Das war also ein Grund, warum das Akademie hieß, der war eben, weil das so breit aufgestellt sein sollte. Mit Forschung und Lehre, mit Instrumentenbau und Museum, in dem gespielt wird. Und der Name wurde oft hinterfragt, weil er ein bisschen steif klingt.

Dörte: Darum heißen wir jetzt auch Akamus.

BERNHARD FORCK: Und auch – weil es uns gar nicht bewusst war – es gab die Academy of ancient music in England – ich glaube, die sind ähnlich alt oder älter, ich weiß nicht, wahrscheinlich sind sie älter, aber diese Namensverwandtschaft fiel uns des Englischen gar nicht so besonders kundigen Ostlern erst sehr spät auf. Oder ...

RAPHAEL ALPERMANN: Ja, es gab ja den eisernen Vorhang – also eine Berührung war eigentlich gar nicht denkbar, aber ich könnte mir denken, dass die aus ähnlichen Gründen, das Akademie genannt haben. Diese Akademien waren Europaweit eigentlich Mode geworden dann. Zu der Barockzeit. Insofern ist dann auch nicht so schlimm.

ULI AUMÜLLER: Ihr habt lange Zeit das sozusagen als Neben- oder Freizeitbeschäftigung betrieben. Wann fing es denn an, dass die Akademie für Alte Musik Eurer Hauptberuf wird. Irgendwann habt ihr doch vermutlich eure Anstellungen bei den Orchestern bleiben lassen.

DÖRTE WETZEL: Also bei mir war das so, dass ich schon lange sozusagen überlegt habe, wie ich das weiter in mein Leben integrieren kann. Also Kinder Orchester Unterrichten und Akademie – und immer schon gehadert habe, wo lege ich meinen Hauptaugenmerk drauf – und da hat es sich dann – durch die Wende hat es sich dann bei mir sozusagen, dadurch, dass das Orchester aufgelöst wurde von alleine entschieden. Ich musste das nicht mehr selber entscheiden. Ich glaube, Stephan Mai war glaube ich der erste ...

BERNHARD FORCK: Stephan hat den Schritt getan ...

DÖRTE WETZEL: ... der das – der gesagt hat, ich möchte nicht mehr Dienst machen ...

RAPHAEL ALPERMANN: Wann hat er das gemacht, 87 86 ...

BERNHARD FORCK: Nene – später. 86 87 waren wir alle noch eingebunden. Das war kurz vor der Wende. Ne – Stephan war kurz vor der Wende 88 oder so ...

DÖRTE WETZEL: Jedenfalls, er war der erste, der sich getraut hat – was ja ein sehr mutiger Schritt war, man hat auf das finanzielle Polster verzichtet.

BERNHARD FORCK: Ich meine, die Situation war natürlich so ein – wir hatten nicht so viel zu tun, dass das einem fulltime-job gleichgekommen wäre. Andererseits – jetzt jedenfalls an Konzerten. Andererseits war das Leben in der DDR natürlich auch anders gestrickt. Ich meine, Geld spielte ein viel geringere Rolle als heutzutage – ich erinnere mich, dass ich zwar – man war ja verpflichtet, nach dem Studium eine Anstellung in einem Orchester anzunehmen. Das Gute war, es wurde einem auch in jedem Fall eine Stelle angeboten, aber man musste auch für drei Jahre sich verpflichten – und man konnte trotzdem von dem Geld – bisschen Geld leben, was die Akademie verdient hat, weil man zum Leben nicht viel brauchte. Also der finanzielle Aspekt wars eigentlich nicht. Was aber entscheidend war, und für uns auch extrem wichtig. Dadurch dass wir in die Orchester eingebunden waren, konnten wir mit den Orchestern auch ins westliche Ausland reisen. Das hieß wir hatten dann auch die Möglichkeit, mit der Akademie zum ersten Mal 1986 im November ...

DÖRTE WETZEL: Begrenzt, das galt zum Beispiel für mich nicht ...

BERNHARD FORCK: Jaja, Raphael durfte nicht, du durftest nicht – wir drei durften zum Beispiel nicht, 86, genau – das war schon auch nicht klar, wer jetzt die Genehmigung kriegen, aber 86 fand das erste Konzert im Westen statt. Und das ging nur, dadurch, dass wir in den Orchestern waren – in der DDR hieß das Reisekader, also Reisekader.

Ein zweiter Vorteil war der, dass Stephan schon deutlich früher und Burkhardt auch und Frank, Heike (?) – die Möglichkeit hatten zum Kurs nach Innsbruck zu fahren.

DÖRTE WETZEL: Stimmt.

BERNHARD FORCK: Und dort Kontakte zu knüpfen. Was extrem wichtig war. Weil dieses Gefühl, man schmort im eigenen Saft, wurde aufgelöst. Und Burkhardt, der immer aus so einer Sache immer gleich dann auch Aktivitäten machte, der lud dann sofort Leute ein und sagte – würdet ihr auch für Ostgeld bei uns mit uns ein Konzert spielen. Und dann hatten über mehrere Jahre lang Konzerte hier – dann schon im Schauspielhaus, wo ein Gast aus England, Norwegen, René Jacobs kam dann, Tom Friedemann.

RAPHAEL ALPERMANN: Tom Koopman ...

BERNHARD FORCK: Friedmann Immer, Tom Koopman, René Jacobs, Lerrie Dreyfuss, Katherin Macintosh, Verbrüggen – also wir hatten mehrere Leute, die dann kamen und uns auch ihre Ideen nahe gebracht haben, und wir haben uns immer damit auseinander gesetzt – und das war glaube ich ein extrem wichtiger Prozess, damit man nicht nur das Gefühl hat, wir machen hier unsere eigene Sauce, aber das geht über einen bestimmten Tellerrand vielleicht nicht hinaus. Das war jedenfalls sehr befruchtend. Hier liegt was von Koopman ... Insofern war es sehr wichtig, dass wir in diesen Orchestern waren, sonst wäre glaube ich auch die Akzeptanz für das Ensemble auch für die Schallplattenfirma nicht da gewesen. Also man brauchte diese Art von Anerkennung. Als Hintergrund – und richtig aufgegeben – Raphael war ja lange dann schon frei schaffend – ne ... Du warst eigentlich der erste ...

RAPHAEL ALPERMANN: Ich war der erste ...

DÖRTE WETZEL: Ich hatte es fest vor ...

RAPHAEL ALPERMANN: Ich hätte drei Jahre gemusst an die Musikschule. Es gab für Pianisten keinen Platz in einem Orchester, dann war eigentlich nur Musikschule. Man hätte auch ans Theater gehen können, als Korrepetitor, aber da ist man zeitlich überhaupt nicht disponibel, die kriegen auch am Vortag ihren Plan, die Korrepetitoren, also ich hätte eigentlich nichts mitmachen können. Und ich allerdings dann schon nach einem Jahr aus diesem Vertrag herausgekommen. Der Musikschuldirektor wurde wegen politischen Dingen angegriffen, er hätte die falschen Leute eingestellt. Ich habe an sich nichts gemacht. Ich bin nicht mal in die Gewerkschaft gegangen. Ich hab wirklich nichts gemacht. Aber das war in diesen Jahren schon der Punkt, warum der angegriffen wurde. Das war für mich natürlich schön, ich war dann frei und hab dann neben der Akademie eben auch viel andere Kammermusik gemacht. Man konnte gut davon leben.

BERNHARD FORCK: Du hast – für dich war wichtig der Kontakt mit Peter Schreier, auch dadurch ...

RAPHAEL ALPERMANN: Ja, mit dem habe ich viel gemacht. Auch in Leipzig in Pommern ...

BERNHARD FORCK: Was es so gab in der DDR.

(Kassettenwechsel)

BERNHARD FORCK: Ich hatte euch gehört bei deinem Geburtstag, das muss 83 gewesen im Mai gewesen sein. Und dann hatte ich – bin ich in die Konzerte gekommen – und dann kann ich mich an eine Fete erinnern, wo Frank sich verabschiedete, bevor er zur Armee musste. Noch bei seiner Frau. Und da hat Stephan mich gefragt, ob ich mitspielen würde. Und ich habe gesagt, ich will zu Ende studieren erst mal und dann. Und dann kam er, nachdem Angel Altmann (?)

weggeblieben ist, an – und sagte, wir bräuchten doch eine Geige, ob ich nicht doch schon jetzt mitmachen würde. Und das war ein Segen für mich. Weil wenn weiter nur so vor mich hinstudiert hätte, ich weiß gar nicht, ob ich ein Musiker geworden wäre.

DÖRTE WETZEL: Das war ja lustig dann, du hast dann ziemlich schnell in einem der ersten Konzerte irgendein Bach gespielt.

BERNHARD FORCK: Das erste Konzert in der Humboldt-Uni, ich erinnere mich genau. Ich hatte da irgendwo ein bisschen was mitzuspielen. Und ich kam mir so ...

ULI AUMÜLLER: Das war das Stichwort, das erste Konzert – und ruhig in diesen Dingen da so rumblättern, dafür sind sie da.

DÖRTE WETZEL: Heike ...

BERNHARD FORCK: Das ist hier schon der seriöserer Spielkalender ...

RAPHAEL ALPERMANN: Das ist schon ein bisschen langweiliger ...

BERNHARD FORCK: Was ist da langweilig ...

ULI AUMÜLLER: Ihr macht ja immer noch spannende Musik.

BERNHARD FORCK: Ich meine nur, seriöser, so offiziell auf einmal.

ULI AUMÜLLER: Es läuft wieder ... ja ...

DÖRTE WETZEL: Da merkst du, wie viel wir schon gemacht haben. Das ist ...

RAPHAEL ALPERMANN: Wir haben anfangs ja eigentlich auch mehr klein besetzte Sachen gemacht. Also viel Kammermusik, Sonaten gespielt, für Flöte und Contino ...

DÖRTE WETZEL: Triosonaten ... ja, ganz viele ...

BERNHARD FORCK: Wir waren ja nur 4 5 Geigen, d.h. wenn wir Orchester gespielt haben, haben nur 2 erste und zwei zweite gespielt, weißt du, wie beschissen das intonatorisch hinzukriegen, mit zwei Geigen nur.

Was ist das für ein Bild da ...

RAPHAEL ALPERMANN: Das ist ein Bild aus der Kapelle in Köpenick, das war unser Domizil am Anfang. Naja ... und jetzt kommt hier die ...

DÖRTE WETZEL: Da war ich noch nicht dabei.

BERNHARD FORCK: Naja. Wir haben eben damit angefangen, mit den ersten Konzert, ich weiß nicht, du bist wirklich beim ersten Konzert dabei gewesen, in Köpenick.

RAPHAEL ALPERMANN: Ich war mit der Eröffnung da.

BERNHARD FORCK: Und ich kam irgendwie schon rein in das funktionierende Ensemble und irgendwie als Student, mit Null Erfahrung mit diesem Instrumentarium hatte vorher mehrere Konzerte gehört so als Zuhörer und weiß, wie ich da vorne stand und mir so unbeholfen vorkam auf einmal.

DÖRTE WETZEL: Bei deinem ersten Mitspiel...

BERNHARD FORCK: Beim ersten Mitspiel – ja. Und so wie so ein Scharlatan, der so ein anderes Instrument benutzt – mit probiert, aber das war ja Stephan, der gesagt, komm – mach das, komm dazu, probier das aus, mach das einfach. Der hat einen total ermutigt.

RAPHAEL ALPERMANN: Der hat immer alle ermutigt.

BERNHARD FORCK: Er hat uns ja auch ermutigt Proben zu leiten – und Stücke vorne zu machen und am Anfang habe ich immer gedacht – ich bin jetzt hier vorne und soll jetzt die Probe leiten, aber ich habe keine Ahnung. Stephan macht doch – hat doch die Fäden in der Hand und aber man hat unheimlich gelernt dabei, profitiert.

RAPHAEL ALPERMANN: Das war früher natürlich dadurch, dass es klein besetzt war auch möglich dass jeder was sagte. Also es lag die Leitung nicht unbedingt jetzt nur beim Konzertmeister, der musste dann die Einsätze geben – aber das Gerede zwischendurch, das war ja enorm. Das hat sich jetzt sehr geglättet. Also jetzt wird das – jetzt sind die Besetzungen auch einfach größer, so dass nicht jeder da reden kann. Sonst wäre das endlos. Aber damals waren die Diskussionen teilweise endlich. Triller von oben oder wie lang und was weiß ich. Das sind Sachen, die sind heute eingespielt.

DÖRTE WETZEL: Ja, und wir haben uns auch stundenlang erst mal eingespielt mit Tonleitern. Oder wirklich Intonationen gesucht, das gibt es jetzt auch nicht mehr. Stricharten geübt. Weiß ich noch. Alle Stricharten, die man irgendwie noch nicht kannte. Aus dem Studium.

BERNHARD FORCK: Aber die Diskussionen waren doch manchmal heftig. Vor allem wenn die viel Zeit ...

DÖRTE WETZEL: Es gab viele Tränen auch ... (Lacht)

BERNHARD FORCK: Genau. Das war schon eine harte Auseinandersetzung mit der Materie, miteinander – weil man so viel Zeit miteinander verbringt, ist irgendwie klar, dass es da Reibungen gibt.

DÖRTE WETZEL: Was auch für mich ganz wichtig war, war dieses Rauskommen aus diesem solistischen Denken. Dass man wirklich gelernt hat, man kann nicht nur irgendwie seine Stimme schön spielen,

sondern man muss irgendwie total in allen Stimmen drin sein mit den anderen, das hat mich irgendwie – eine neue Erfahrung.

BERNHARD FORCK: Und auf die Bassstimme, während man spielt. Zu hören, was die da machen in derselben Zeit.

DÖRTE WETZEL: Und nicht nur sein eigenes Zeug schön darzustellen.

ULI AUMÜLLER: Ist das das Moderne an der Barockmusik – also so wie ihr sie macht. Dass einerseits alle Musiker mitentscheiden, mitwirken, dass ohne Dirigent – hierarchische Spitze gearbeitet wird, oder mit einer flachen hierarchischen Spitze, um es mal so auszudrücken. Dass man auf Grund der Noten noch nicht die Musik in der Hand hat, sondern viel Phantasie investieren muss, viel Kreativität, um daraus Musik zu machen. Ist das das Moderne, diese beiden Sachen.

BERNHARD FORCK: Also es ist ja doch nicht ganz so. Wenn man sich die Barockensembles Europas anguckt, gibt es ja sehr viele, die eigentlich über den Dirigenten sich – oder über den Leiter sich definieren. Also Reinhard Göbel mit Musica antiqua, das ist Reinard Göbel, da änderte sich die Besetzung sehr oft in den Jahren, und zwar war das seine Sprache und sein Ganz stark. Vielleicht am Anfang nicht so stark, aber es wurde dann natürlich immer mehr, und es gibt die Orchester, ob das Harnoncourt, Gardiner, Pinnock, Koopman sind, die definieren sich eher über den Leiter. Bei uns war das deutlich anders, wir haben genau den anderen Weg gesucht. Und haben ja auch genau dass sich da alle einbringen und dass es nicht dominiert wird durch eine Person. Das war ein mitunter anstrengender Weg, aber ein sehr bewußter, gesuchter. Und dieselbe Diskussion hatten die Freiburger, zum Beispiel das Freiburger Barockorchester auch, als sich dann einer sozusagen als Leiter dort immer mehr formierte, kam

es da auch zum Bruch. Und sie haben auch irgendwie den Weg gesucht, wo man sich große Kammermusik sozusagen sucht, die erweiterte Kammermusik, nicht das Orchesterspiel.

RAPHAEL ALPERMANN: Der Vorteil dabei ist, dass man negativ ausgedrückt nicht Befehlsempfänger ist, sondern selbst Akteur. Das ist natürlich jetzt sehr schwarz weiß gemalt, das stimmt nicht ganz so, aber man ist doch sehr gefragt, mitzugestalten. Und das kommt der Barockmusik unheimlich zugute. Da sind gerade wenn wir über Bach oder die Kunst der Fuge reden, alles selbstständige sehr sehr gute Stimmen. Deswegen kommt man auch nicht wieder rein, wenn man einmal draußen ist. (Lachen – dann Flugzeug) und besonders gilt das auch für die Baßlinie eben – die ist in der Zeit das tragende Fundament. Und wenn man das jetzt von oben sieht, wie das vielleicht ein Dirigent, ein schlechter Dirigent sieht, der dirigiert die Melodie und der Baß fehlt dann quasi – und wenn der nicht – das ist jetzt sehr schwarz weiß gemalt, aber das ist ...

BERNHARD FORCK: Na selbst wenn du einen hervorragenden Dirigenten hast, ist die Aktivität, die der einzelne die Verantwortung, gibt man ab.

DÖRTE WETZEL: Du reagierst auch nicht aufeinander. Sondern auf den Dirigenten.

BERNHARD FORCK: Du reagierst auf den Dirigenten – das Zentrum ist ein anderes. Und wenn du ohne Dirigent spielst, ist die Kommunikation eine völlig andere und die Verantwortung es jeden eine andere. Jeder muss sich das anders einrichten – jeder muss das Stück auf eine andere Art und Weise kennen. Und das ist einfach der Unterschied von ...

RAPHAEL ALPERMANN: Das ist schön – ist einfach schön!

BERNHARD FORCK: ... mit Dirigent und ohne Dirigent. Nun ist es so, dass es mit Dirigent oft viel viel leichter ist. Schnell durch eine Probenarbeit zu kommen, weil einer das in der Hand hat. Ohne ist es mitunter sehr schwierig und viele zerbrechen daran. (Lachen) Man muss auch da natürlich Wege finden und Demokratie funktioniert in der Musik auch nicht, weil man nicht sagen kann, die Mehrheit ist dafür – also machen wir es so – sondern es muss dann auch schon einer sich durchsetzen. Mit seiner Idee damit es wirklich eine Idee wird und nicht ein Kompromiss. Das ist klar.

RAPHAEL ALPERMANN: Aber dieser Prozess ist sehr schöpferisch natürlich.

BERNHARD FORCK: Oder?

ULI AUMÜLLER: Bei der Kunst der Fuge habt ihr euch ja aufgeteilt. Nicht wahr.

BERNHARD FORCK: Wer die Verantwortung hat. Na das war ja eigentlich die Idee lange Zeit für alle unsere Programme. Es gab eigentlich keinen, der in einem Programm von vorne bis hinten den Mund auf hatte. Man wechselte immer, wer vorne stand, wer – das war das Stück von Dörte, das Ulrike, das war Stephans Stück.

DÖRTE WETZEL: Das ist anders auch gar nicht zu leisten für einen – wenn das nur einer gemacht hätte, das schafft man nicht.

BERNHARD FORCK: Und wir haben profitiert davon, weil jeder mal an einer anderen Position gestanden hat – und das war jetzt so ein bisschen bei der Kunst der Fuge so bisschen so eine Wiederaufnahme von vor längerer Zeit, das – Stephan hatte als einer der in der Musik am wesentlichsten lebt wie vielleicht kein anderer von uns aus dem Ensemble – schon so ein Gesamtkonzept, und wir haben dann zusammengesetzt, und haben unsere Ideen dazu gepackt und haben

dann daraus das entwickelt, was halt bei dem Konzert halt so zum Tragen kam. Xenia hat die ganzen bläserischen Seite übernommen. Und das war allein die Vorbereitung war schön, da zu sitzen und zu überlegen, wie teilen wir das auf, o.k. das könnte man anders besetzen, gab's Diskussionen, ob das solistisch gut ist, oder ob es doch besser – ob man viel im Orchester machen kann. Und so – und so entstand dann diese Idee, und das hat dann im Konzert auch einfach Spaß gemacht, das so durchzusetzen. Weil da ist immer bei der Kunst der Fuge wird immer wieder neu die Frage haben, wie führt man dieses Stück auf. Weil es vielleicht gar nicht für den praktischen Gebrauch so gedacht gewesen ist, als Bach das geschrieben hat.

RAPHAEL ALPERMANN: Schön waren dann natürlich auch Reisen. Wenn man neu entdeckte Räume oder dann mit Solisten zusammen kam zu irgendwelchen Konzerten. Also direkt die – in den 80er Jahren war eigentlich alles neu. Man machte das alles zum ersten Mal.

BERNHARD FORCK: Zum ersten lernte man die Konzertorte innerhalb der DDR kennen.

RAPHAEL ALPERMANN: Ja, genau.

BERNHARD FORCK: Die ersten Jahre – und fuhren mit Trabis im Winter und im Sommer und man blieb überall stecken (lachen)

DÖRTE WETZEL: Mit frischer Fahrprüfung teilweise. (Lachen)

BERNHARD FORCK: Genau, das weiß ich auch noch.

RAPHAEL ALPERMANN: Einmal sind wir mit 6 Autos gefahren und rück zu wurden drei abgeschleppt von den anderen dreien.

DÖRTE WETZEL: Genau, das war eigentlich fast jedes mal der Fall.

RAPHAEL ALPERMANN: Es gab kein Benzin, einer hatte kein Benzin. Der andere hatte keinen Auspuff mehr ...

DÖRTE WETZEL: Damit er morgens zum Dienst rechtzeitig ankam – uns nur noch schnell die Zähne putzten.

RAPHAEL ALPERMANN: Ja, die Autofahrten. Ich bin einmal mit Stephan gefahren irgendwie vom Norden, das war ja – was weiß ich aus Greifswald kommend, oder irgendwie sowas. Und das Auto fuhr nicht mehr richtig weg. Wir kamen dann früh morgens in Berlin an mit einem langsam fahrenden Auto. Also solche Sachen haben wir sehr viel erlebt.

BERNHARD FORCK: Wir hatten einen Hänger – das Cembalo – nicht.

RAPHAEL ALPERMANN: Ja, es gab dann zum Schluss ein Hänger für das Cembalo.

BERNHARD FORCK: Weil sonst hätten wir das gar nicht reingekriegt in den ... es gab ja kein Auto, was groß genug gewesen wäre.

RAPHAEL ALPERMANN: Nein, gab es nicht. Gabs nicht.

BERNHARD FORCK: Und dann kam irgendwann ab 86 die Möglichkeit auch über den Rand der DDR hinauszugucken.

DÖRTE WETZEL: Da saßen wir doch zu Hause und haben teilweise auf Anrufe gewartet, ob das klappt. Kannst du dich erinnern. Nach Herne zum Beispiel, ich weiß noch, ich saß zu Hause und mußte ewig noch warten. Darf ich nun oder darf ich nicht.

BERNHARD FORCK: Ob du den Paß kriegst. Das schlimmste war Regensburg. Ein Konzert in Regensburg. Da war – 2 Tage vorher kam Stephan an, und sagte ich habe keinen Paß. Eigentlich der, der immer reisen konnte, am längsten von uns allen, der hatte keinen Pass. Irgendwas war da schief gelaufen, keine Ahnung. Und dann haben wir

gesagt, was machen jetzt. Und dann haben wir schnell eine Notvariante unprobiert, die Stücke irgendwie übernommen, die Stephan hätte machen sollen. Und gleichzeitig haben wir probiert noch rumrühren, die von Regensburg haben versucht, über die Künstleragentur der DDR da irgendwie noch Druck zu machen. Und letztendlich kriegten die dann am Abend um 10 Uhr oder was die Genehmigung, sind dann ins Auto gestiegen nach Regensburg gefahren.

DÖRTE WETZEL: Sind nachts gefahren.

BERNHARD FORCK: Ihr seid dann morgens um 4 da angekommen – jedenfalls zur Generalprobe ward ihr da. Um 4 kann nicht sein, das hat länger gedauert, keine Ahnung. Es war bis zum ... die Veranstalter wußten bis zum Schluss nicht, ob das Konzert stattfinden wird oder nicht. Also, wenn man die Regensburger fragt, erinnern die sich genauestes an dieses Konzert. Ja, dann gabs – das war dann allerdings schon nach der Wende, die Kontakte zum Goetheinstitut.

RAPHAEL ALPERMANN: Das war nach der Wende.

BERNHARD FORCK: Aber ziemlich direkt danach.

RAPHAEL ALPERMANN: Ziemlich direkt danach.

DÖRTE WETZEL: Zuerst die Ägyptenreise war dann das erste.

BERNHARD FORCK: Das war phantastisch. So eine Nahostreise, Ägypten, Syrien.

RAPHAEL ALPERMANN: Das war eigentlich die schönste Reise, die wir je gemacht haben. Das war ja das – plötzlich ist es offen und wir können raus ...

DÖRTE WETZEL: Und dann sowas ...

RAPHAEL ALPERMANN: Ein tolle Reise für uns ...

BERNHARD FORCK: Es war eine Welt, die wir überhaupt nicht kannten. Dann hatte das Goetheinstitut hatte uns ein den Leiter des archäologischen Instituts, Prof. Stadelmann einen Tag sozusagen als Begleitung zur Verfügung gestellt ...

DÖRTE WETZEL: In die Pyramiden ...

BERNHARD FORCK: Das war ein unglaublicher Tag – wir sind da durch die Pyramiden geführt worden auch in die, in die man als Tourist normaler Weise nicht rein kann. Und er hat diese Welt versucht lebendig zu machen. Also Poesie aus der Zeit, also was er da so an Sprache so hatte ...

DÖRTE WETZEL: Auch mit den Rätseln, wie die gebaut wurden, auch die Rätsel so ein bisschen...

BERNHARD FORCK: Phaszinierend – und wir haben da an seinen Lippen gehangen und haben endlos gefragt – und das hat ihm glaube ich Spaß gemacht, da zu antworten – die Konzerte, die wir da hatten, waren (Lachen) nicht die Hauptsache dieser Reise. Muss man so sagen.

DÖRTE WETZEL: Das waren immer lustige Zimmer, kannst du dich erinnern. Wo da noch der Müll war ...

BERNHARD FORCK: Ein Kinosaal in Jordanien. Und wir sind mit dem Cembalo durch die Wüste gefahren.

DÖRTE WETZEL: Über den Jordan.

RAPHAEL ALPERMANN: Nicht über den Jordan.

BERNHARD FORCK: Über den Jordan war später dann auch.

RAPHAEL ALPERMANN: Über den Nil. Wir sind – ihr seid direkt nach Alexandria gefahren. Was – wo das erste Konzert war. Und das Cembalo ging nicht in die Maschine. Deswegen sind wir beide nach Kairo geflogen und wurden dort von einem Bus abgeholt.

BERNHARD FORCK: Ein riesen Reisebus.

RAPHAEL ALPERMANN: Das hatte das Goethe-Institut organisiert. Aber da ging das Cembalo nicht rein. Und bestellten die in ihre Not eine Taxe, da wurde das oben rauf gepackt und dann gings nachts durch Kairo und dem Cembalo oben drauf.

BERNHARD FORCK: Und wir saßen in diesem riesen Bus zu zweit ...

RAPHAEL ALPERMANN: Und der fuhr natürlich wie ein Henker da ... Und dann sind wir mit dem Instrument durch die Wüste da nach Alexandria – das war schon toll.

BERNHARD FORCK: Eine absurde Sache – da spielt man Schaffrath und Kirkenberger und Michelmann, Komponisten, die hier schon keiner kennt, und mit diesen Komponisten fährt man jetzt dorthin in diese Länder und spielt die da – das hat auch etwas extrem absurdes, muss man sagen, wir waren uns auch der absurden Situation ein bisschen bewusst – aber es war wirklich ganz toll.

DÖRTE WETZEL: Es war auch der krasse Gegensatz – wir waren auch in Syrien auch da – dann in Jerusalem...

RAPHAEL ALPERMANN: Damaskus dann Jordanien.

DÖRTE WETZEL: Syrien nur voller Plakate dieses wie hieß er gleich ...

BERNHARD FORCK: (Name unverständlich) – das war wie Stasi zu DDR-Zeiten...

RAPHAEL ALPERMANN: Aber noch schlimmer, es war viel schlimmer ...

BERNHARD FORCK: Stimmt – und dann von Jordanien über den Jordan nach Jerusalem für einen Tag, zu der Zeit, als diese Grenze auch dermaßen bewacht war. Wir mussten – durften unsere Koffer, unsere Instrumente, das Cembalo mussten wir auf die Mitte der Brücke bringen ...

RAPHAEL ALPERMANN: Nur das Cembalo – es ging nur um das Cembalo – Das Cembalo wurde extra gefahren, in einem extra Wagen –

BERNHARD FORCK: Aber wir haben alles ge – das Gepäck wurde alles aufgemacht –

RAPHAEL ALPERMANN: Nein, es ging nur um das Cembalo.

BERNHARD FORCK: OK.

RAPHAEL ALPERMANN: Es ging nur um das Cembalo – das war auf einem extra kleinen Wagen, also LKW. Und die – das wollten sie nicht mit rüber lassen, weil sie nicht reingucken konnten in den Korpus. Und in eine Geige hätte er ja reingucken können. Haben sie ja dann auch an der Grenze dann an der Kontrolle gemacht.

DÖRTE WETZEL: Sehr ausführlich gemacht.

RAPHAEL ALPERMANN: Also wir ein Stückchen weiter weg waren. Und über diese Linie also dieser El Bi (?) bridge, die den Jordan da überquert, hat in der Mitte zwei Tonnen einen weiße Linie und da war Schluss. Da kamen dann die beiden Offiziere –

DÖRTE WETZEL: Stimmt.

RAPHAEL ALPERMANN: ... gingen da hin – es gab nämlich kein Telefon, keine Post, nix. Also keine diplomatische Beziehungen, der Kontakt fand auf dieser Brücke statt. Und der musste jetzt fragen, dürfen die rüber mit den Pässen und mit dem allem. Ja, aber Cembalo nicht. Und ohne Cembalo kein Konzert. Also haben wir da lange gehalten. Lange verhandelt.

BERNHARD FORCK: Ich dachte, wir hätten das ausgepackt.

RAPHAEL ALPERMANN: Lange verhandelt. Und dann haben sie gesagt, o.k. – das Cembalo kann mit, aber es muss ausgepackt sein. Also die Kiste ging mit dem LKW wieder zurück – und es war nur so eine ganz dünne Hülle dann da drüber. Und das haben wir dann in den Bus reingewürgt, es ging gerade so – und dann fahren wir zu dem Kontrollpunkt. Der war so knapp ein Kilometer im Land. Nehme ich mal an. Und es war eine irre Prozedur da kontrolliert zu werden. Und das schöne war, es dauerte dann solange, dass die Hornisten beide gesagt haben, oder die Grenzer – das waren ja ganz junge Leute ...

DÖRTE WETZEL: Das waren Lustige ..

RAPHAEL ALPERMANN: 18 19jährige, die da den Dienst machten. Und dann wurde spontan in diesem großen Saal wo die da alle Leute kontrollierten, Bankreihen aufgestellt, und dann wurde dann ein Konzert in dem Grenzkontrollpunkt gegeben. Haben die beiden Hornisten haben dann da gespielt. Das war total klasse. Also so ganz spontan. Das war auch weil wir so lange warten mussten auf die Autos, die einen dann abholen. Man konnte auch den Bus – also Autos fahren wieder zurück und man muß dann mit anderen Autos weiter.

DÖRTE WETZEL: Und wir hatten ja nun auch diese Grenzerfahrung ... wo man Stunden verbringt ...

RAPHAEL ALPERMANN: Und da waren dann irgendwie die Palästinenser oder was, die dann da die Taxen da fuhren – und da kam das Cembalo wieder oben drauf auf die Taxe – es fing dann so leicht an zu regnen.

BERNHARD FORCK: Und eine Hitze, daran erinnere ich mich.

RAPHAEL ALPERMANN: Und dann fuhr er wie ein Henker hoch nach Jerusalem – ja – aber das – total beeindruckende Bilder. Und eben auch so mit spontanen Sachen wie diesem Konzert – auch an der Grenze zwischen Syrien und Jordanien.

BERNHARD FORCK: Da mussten wir noch einen schmieren. Da mussten wir Geld geben, sonst wären wir nicht rüber gekommen.

RAPHAEL ALPERMANN: Und an die Bilder erinnern und warteten dann – da guckte aus so einem großen amerikanischen Wagen hinten die Basskiste raus. Das war schon mal irgendwie ein geniales Bild. Kannst dich noch dran erinnern.

BERNHARD FORCK: Ne, das mit der Baßkiste weiß ich nicht. Weiß nur, dass wir in dem Bus saßen und dass die uns nicht reinlassen wollten, wir haben immer gesagt, wir sind eingeladen, vom Goetheinstitut und von der jordanischen Königin, die war die Schirmherrin des Konzertes. Aber es passierte gar nichts. Und die hatten uns aber schon vorgewarnt. Burkhardt hatte irgendwie ein paar Dollarscheine in die Hand bekommen und das gab irgendwann den Punkt, wo man jetzt das Geld übergeben musste. Aber wir sind als brave Osis hatten mit dieser Art von Problemlösung nicht so viel Erfahrung. Vielleicht war es nicht der richtige Moment, die Gelder rüberzugeben. Oder wann fing es an vielleicht kriminell zu sein und sie sind eher böse – also – als dass es uns hilft. Aber es war – es hat uns geholfen und wir sind dann nach Stunden wartens auch irgendwie durften wir nach Jordanien einreisen.

RAPHAEL ALPERMANN: Und aus Ägypten raus war es auch mit Schmiergeld. Da kam auch einer vom Goetheinstitut mit ... die haben das geregelt. Und das dauerte dann trotzdem sehr lange an der Grenze. Ich saß dann immer bei dem Cembalo und da kam dann auch einen Frau. Wollte auch nach Damaskus. Und hatte zwei Koffer voll mit Medikamenten. Alles Schmuggelware. Die musste das dann so auspacken, aufmachen und der Grenzer zeigte ihr da so ein Sack, wo sie das dann alles reintun musste.

BERNHARD FORCK: Durfte sie nicht mitnehmen.

RAPHAEL ALPERMANN: Durfte nichts mitnehmen. Und sie hatten noch irgendwie einen Jungen dabei – und was weiß ich – und die agierte da –und tat da wieder was in den Koffer wieder rein. Nach einer halben Stunde hatte die alles wieder im Koffer und ging dann. (Lachen) Wahrscheinlich hatte sie dann auch irgendwie jemandem was hingereicht und ... es guckte keiner dann. Das war für uns aus der DDR unvorstellbar wieso also sie haben das sicher alle irgendwie erlebt, wie das so lief an der DDR-Grenze, aber da war das dann alles möglich.

ULI AUMÜLLER: Was ist denn eigentlich das größere Abenteuer – ein freies Ensemble in der DDR gewesen zu sein , aus eigener Initiative, was für die DDR eigentlich untypisch war – oder ein freies Ensemble jetzt in der kapitalistischen Bundesrepublik.

BERNHARD FORCK: Ja, man muss ja dazu sagen – wir die wir jetzt hier sitzen, wir schwelgen jetzt in irgendwelchen netten Erinnerungen, die uns unsere Jugend auch wieder lebendig machen – das Ensemble jetzt ist ja doch ein ganz anderes und es gibt ganz viele im Ensemble, die überwiegende Mehrzahl, wir haben uns ja vergrößert. Erweitert. Und vor allem für die, die diese Anfänge gar nicht mitgemacht haben, für die Akamus doch auch was anderes ist, als für uns irgendwie mit

diesem Hintergrund. Also jetzt – also ich würde sagen – die meisten – sind dann erst nach der Wende erst dazu gekommen. Oder? Von denen. Jan auch –

DÖRTE WETZEL: Hälfte Hälfte würde ich sagen.

RAPHAEL ALPERMANN: Ja, weiß ich nicht ob Jan – also Georg ist

DÖRTE WETZEL: Georg war vorher ...

RAPHAEL ALPERMANN: 87 oder so was.

DÖRTE WETZEL: Kerstin, was auch vorher.

BERNHARD FORCK: Kerstin war vorher.

DÖRTE WETZEL: (?) war vorher ..

BERNHARD FORCK: Also es ist vielleicht Hälfte Hälfte oder so – und wie das immer so ist. Für die, die etwas neu anfangen spielt der Anfang eine ganz große Rolle. Für die, die dazu kommen in ein funktionierendes Ensemble – stellt sich das Ensemble auch anders da. Insofern wäre interessant zu hören, wie das aus deren Sicht ist. Das Ensemble hat sich extrem verändert und ich glaube wir hatten wirklich wahnsinnig Glück mit der Situation, dass es als Berlin auf einmal nicht mehr geteilt war, die Stadt uns Möglichkeiten bot, auch weil es in Westberlin keine Konkurrenz gab auf dem Gebiet, auf dem wir tätig waren. So dass es die Zusammenarbeit mit dem RIAS-Kammerchor mit Marcus Creed begann. Dass wir dann das Glück hatten, dass René Jacobs über die Staatsoper, wo er durch Quander gefragt wurde, dann uns auch als Orchester fragte, ob wir mit ihm zusammen dort Barockopern machten. Und dann ergab sich eine ganz neue Möglichkeit. Und inzwischen ist es allein schon durch die Tatsache, dass es dann nicht mehr die geliebte Nebensache war, sondern dass es dann die Hauptsache wurde, hat sich das auch verändert. In eine

Professionalität, in eine Routine, die auch wichtig ist, aber die natürlich auch andere Erfahrungen – also würde ich das sehen ...

DÖRTE WETZEL: Wir hatten schon, kannst du dich erinnern, schon große Panik 89 – wie das – ob das überhaupt weiter geht. Also es war eine große Angst da. So plötzlich auf dem Markt bestehen zu müssen mit all den Truppen, die es schon gab.

BERNHARD FORCK: So international sich behaupten zu müssen.

DÖRTE WETZEL: Ja, das weiß ich genau.

BERNHARD FORCK: Und das war dann ja auch sehr schnell so, dass klar war, man muss wirklich auch viel zu tun haben, wenn man davon leben will. Weil auf einmal war das Geld zum Leben doch Entscheidender doch als vorher. Ich meine, die 24 Ostmark Miete, die hat man immer irgendwie zusammengekriegt. Meine Mieterhöhung ...

DÖRTE WETZEL: Grundnahrungsmittel auch.

BERNHARD FORCK: Meine Mieterhöhung war von 74 Ostmark auf 580 oder irgendwie sowas. Die erste Mieterhöhung Westmark. So – also man brauchte auf einmal Geld. Man konnte nicht mit den paar Mucken, die wir da hatten, leben. Und wir hatten einen sehr erfolgreichen Mitspieler und Manager unseres Ensembles ...

Kameramann: Stopp...

DÖRTE WETZEL: Der Name hätte jetzt noch rein müssen. Den hatten wir ...

(Gekruschtel)

BERNHARD FORCK: Ich muss leider los ...

ULI AUMÜLLER: Bitte den Satz noch zu Ende bringen...

BERNHARD FORCK: Dann muss ich schnell der Daniela. ...

...

(Diskussion um Timecode – Bernhard erzählt eine Geschichte von Holland – die sie nicht reinlassen wollten, weil sie Angst hatten, wir wollen nicht mehr zurück ... - schauen Photos – hier 86 – da ist Georg nicht dabei ... das war 89 – Und Jan der war zum ersten Mal – da war Christine vielleicht mit ... - Xenia später – Xenia war nu ganz spät – kam das erste mal, da war ich glaube ich schwanger mit Konstantin. Sabine kam das erste mal – 92 – 91 - auch schon ewig her. – Laufe – laufe --- sieht dann eben unordentlich aus – BMW, das war auch eine Sensation, dass die uns nach Westberlin geholt haben ... Rainer war Bläser ... nach der Plattenaufnahme – wir laufen ..)

BERNHARD FORCK: Soll ich meine Geschichte noch mal erzählen – Also die Wende – Dörte hat ja gesagt, dass – wir wussten natürlich auch nicht, was uns erwartet, und wie wir das schaffen werden – damit umzugehen – aber sie bot uns unendlich viele Chancen auch. Und Burkhardt Hilse, der Flötist, im Orchester war aber sehr viel geschickt zum Managen und Kontakte knüpfen und direkt auf Leute zugehen. Hat das in der Zeit unglaublich gut geschafft, wichtige Kontakte, die wir aus DDR-Zeiten nicht übernehmen konnten – die Schallplatte, die DDR-Schallplattenfirma ging ja ein. Und er ging ganz offensiv auf Eva Cotaz (?) von Harmonia mundi France zu – bei irgendeiner Gelegenheit, die sich ihm bot und schaffte das Interesse fürs Ensemble zu wecken, so dass wir einen quasi Exklusiv-Vertrag bekamen. Genauso lief es im Grunde mit der ersten Opernproduktion an der Staatsoper, da war erst ganz anderes geplant und durch sehr viel Geschick war – hat er das geschafft, den Intendanten zu überzeugen, dass das mit Akamus genau das Richtige ist. Und so sind sehr sehr viele Weichen gestellt worden, die uns ganz neue Möglichkeiten boten und ab dem Moment war es klar, es müssen sich nicht nur die entscheiden, Stephan Mai und andere, die gesagt haben, ok. Ich will

das hauptberuflich machen. Sondern im Grunde mussten sich dann irgendwann alle entscheiden.

DÖRTE WETZEL: Man hat es nicht mehr geschafft.

BERNHARD FORCK: Weil das beides nicht mehr ging. Und wir haben noch unsere beiden Bassisten haben diesen Schritt nicht getan – sind an der Staatsoper geblieben. Und das hat dann irgendwann auch Konsequenzen für sie gehabt, so dass sie wirklich nur noch als Gast mit dabei sein können. Weil beides irgendwie nicht mehr geht. Zwar als gern gesehene Gäste und das klappt auch zum Glück immer wieder, aber es geht dann doch – beides zusammen ging dann irgendwann nicht mehr.

DÖRTE WETZEL: Wir haben dann fast täglich geprobt dann. Oder – eigentlich sehe ich uns fast dann ...

RAPHAEL ALPERMANN: Ja, die Projekte wurden größer ...

BERNHARD FORCK: ... größer und länger.

RAPHAEL ALPERMANN: Eine Oper ist einfach nicht mal ein Konzert mit einem Probenstag oder zwei Probentagen, sondern das geht dann eben drei Wochen.

DÖRTE WETZEL: Man konnte sich rauskaufen teilweise – ne. Mit Ersatz.

BERNHARD FORCK: Aber du kriegst natürlich – das Orchester genehmigt dir nicht, wenn du da Ersatz hattest und du musst wirklich spielen, dann musst du das Konzert bei Akamus absagen. Dann hast du deine Verpflichtungen zuerst dem Orchester gegenüber. Und irgendwann – das war immer so ein va banque Spiel. Klappt es – hoffentlich klappt es wirklich. Und ab einem bestimmten Punkt war die Entscheidung unausweichlich. Und dann kam von der Ägypten-

Reise haben wir ausführlich erzählt. Da spielte als Bratscher und Geiger der Folkert Uhde mit – und es war schon lustig, dass sehr viele Jahre später er dann von uns gefragt wurde, nachdem er durch einen Unfall das Spielen selber das Spielen aufgeben musste, als Nachfolger von Burkhardt einsteigt. Es gab kleine Zwischenversuche, die nicht so auf die Dauer angelegt waren. Und das sind jetzt inzwischen auch 10 Jahre. Oder wie lange ist Folkert dabei?

DÖRTE WETZEL: Ja, sie hatten jetzt 10 Jahre Jubiläum gehabt, Uhde und Harkensee – und ich glaube kurz danach ..

BERNHARD FORCK: Kurz danach – fast 10 Jahre ist er jetzt dabei – und hat jetzt natürlich mit dem Radiosystem, mit den Kontakten zu Sasha Waltz so ganz neue Akzente aufgesetzt. Ist ja auch – finde ich sehr wichtig für ein Ensemble, dass wir nicht nur von dem leben, was wir gemacht haben, sondern dass wir uns immer wieder hinterfragen – und was Neues suchen. Auch die Gefahr besteht aus meiner Sicht, was wir früher als junge Leute als Studenten und Berufsanfänger kritisiert haben. Der etablierten Musikerwelt gegenüber, dass die ihren Stiefel fahren und so ist es und nicht anders. Und jetzt müssen wir aufpassen, dass wir nicht unseren Stiefel fahren – so ist Barockmusik und nicht anders, sondern dass wir da finde ich jedenfalls wichtig, dass wir da lebendig und auf der Suche bleiben. Und uns hinterfragen lassen. Und Kontakte suchen mit ganz anderen künstlerischen Richtungen. Und das irgendwie fürs Publikum und für uns selbst irgendwie lebendig bleibt.

RAPHAEL ALPERMANN: Das ist natürlich herrlich – das jetzt mit Sasha Waltz haben wir ja die Purcell-Oper gemacht. Dann eine moderne Oper von Dusapin. Medea ... wo wir als Musiker dann auch agieren auf der Bühne.

DÖRTE WETZEL: Erstmalig.

RAPHAEL ALPERMANN: Ja, und das sind ...

BERNHARD FORCK: Das ist für uns toll.

RAPHAEL ALPERMANN: Aber auch für das Publikum wahrscheinlich sehr schön. Also es ist sehr gut angenommen.

DÖRTE WETZEL: Es reißt immer was Neues auf.

RAPHAEL ALPERMANN: Ja, und diese Kontakte – also zu Sasha Waltz, das haben wir dem Folkert Uhde zu verdanken.

BERNHARD FORCK: Und diese Möglichkeiten, die dieses neue Haus hier bietet natürlich auch. Insofern ist es schön, wenn man 25 Jahre feiert, Jubiläum feiert, dass man trotzdem Aufsicht auf was Neues hat. Und nicht nur sagt, weiter so – oder ...

ULI AUMÜLLER: Was mir bei den Konzerten auffällt, dass das Publikum im Verhältnis zu dem klassischen Kernrepertoire relativ jung ist.

RAPHAEL ALPERMANN: Also das hängt auch hier mit dem Haus zusammen, denke ich. Das ist hier so – das – hier geht man nicht hin, wenn man so einen gemütlichen Abend in Barockatmosphäre haben will.

DÖRTE WETZEL: Das ist unkonventionell.

RAPHAEL ALPERMANN: Und wo nichts weh tut.

BERNHARD FORCK: Aber es war nie unsere Art.

RAPHAEL ALPERMANN: Nein nein.

BERNHARD FORCK: Wir haben nie versucht, Barockmusik als Nebensache ...

RAPHAEL ALPERMANN: Aber ich meine ins Schauspielhaus gehen sicher auch Leute, die einfach mal so einen netten Abend haben wollen und so einen konventionellen Konzertabend, und gucken vielleicht gar nicht genau, was ist da jetzt so ... weiß ich nicht. Aber hier im – denke ich – wollen wir das andere nicht negativ machen – sind die Leute jedenfalls sehr wach. Die hier her kommen, sind sehr wach, die gucken, was läuft da, und da sind sehr viele junge Leute dabei. Das ist toll für uns.

BERNHARD FORCK: Also ich glaube, die – dass es natürlich schon wichtig ist, Publikum zu finden, Publikum zu binden – und Publikum zu binden, das ist uns im Schauspielhaus mit da seit 84 Jahren, seit 1984 läuft – nicht 84 Jahren, 1984 läuft, gibt's da nicht ein Buch, 1984? Also seit 84 läuft, und da ist auch eine ganz große – haben wir jetzt an Rückschriften gemerkt, auf den Brief zum 25-jährigen Jubiläum hin, ist eine unheimlich Verbundenheit da. Und Leute, die sich ganz stark auch mit einem Ensemble und einem Musiker identifizieren.

DÖRTE WETZEL: Große Familie – oder?

BERNHARD FORCK: Genau. Und jetzt gibt es mit diesem Radialsystem oder auch über die Oper und über andere Geschichten, über den RIAS-Kammerchor wieder die Möglichkeit wieder andere neues Publikum zu finden, und das ist glaube ich auch wichtig. Dass das bleibt.

RAPHAEL ALPERMANN: Was ich da gesagt habe, gilt auch nicht für unser Publikum im Schauspielhaus. Das sind schon auch Leute, die ...

DÖRTE WETZEL: Uns hören wollen ...

RAPHAEL ALPERMANN: Ja, und auch diese andere Art, Barockmusik zu spielen, suchen. Also das sind ja nicht die ganz gewöhnlichen Konzerte, vielleicht.

DÖRTE WETZEL: Das schneiden wir jetzt raus ...

(Gekruschtel – Bernhard verabschiedet sich)

(Neues Band)

RAPHAEL ALPERMANN: Willst du jetzt als erste mal antworten.

DÖRTE WETZEL: Ich weiß ja nicht, worum es geht.

DÖRTE WETZEL: Also, was ich glaube, was eigentlich auch ganz wichtig ist, für Akamus, ist, dass wir zum Beispiel auch – keiner ist durch Probespiel ins Orchester gekommen. Also es sind eigentlich nur empfohlen wurden, oder die man mochte, gefragt worden und das glaube ich, ist auch etwas Besonderes an Akamus. Dass eben nicht durch Leistungsdruck oder man musste nicht irgendwie großartig vorspielen, sondern nur auf Empfehlung. Das zeichnet uns doch aus, oder?

RAPHAEL ALPERMANN: Ja, dadurch, dass das Klima sich eigentlich auch ganz gut und man kennt sich schon lange.

ULI AUMÜLLER: Ihr habt auch keine große Verwaltung oder so etwas. Das am Anfang habt ihr das alles selber gemacht. Und inzwischen ist das alles aufgeteilt.

RAPHAEL ALPERMANN: Anfangs hat die Organisation Burkhardt komplett gemacht. Und dann gab es einen ja, man beredete zusammen, also jetzt gibt es hier die Anfrage, können wir das machen, das war ja zunächst einmal eine Terminfrage. Kriegen wir das irgendwie terminlich hin, und dann wurde das Programm zusammen besprochen, also das besprach man irgendwie gemeinsam. Dann

wurde es bisschen größer der Laden, so Ende der 80er Jahre, und dann war es eigentlich nicht mehr möglich das mit allen zu besprechen, und dann wurde ein Vorstand gewählt. Das waren dann drei Leute, glaube ich, wer war es.

DÖRTE WETZEL: Ich weiß es auch nicht mehr.

DÖRTE WETZEL: Burkhardt, Stephan und ich. Und Kerstin. Vier – vier. Vier glaube ich waren´s . Und ja – aber darüber hinaus wurde es trotzdem immer ins Orchester getragen. Also das war – das war alles sehr nah dran. Und als es dann noch größer wurde, war klar, man braucht ein externes Management. Und das war dann eben Folkert Uhde, der hat das dann gemacht. Weil Burkhardt das auch nicht mehr machen wollte, nicht mehr konnte. Seine Frau, die hat auch gesagt, also das Telefon, das klingelt hier – das war ja alles zu Hause. Es war ja alles privat. Das hat alles – das hat das Familienleben dann doch eigentlich beeinträchtigt. Muss man sagen. So wurde es dann extern gemacht – und die Entscheidungen sind aber nach wie vor beim Orchester – wir sind – der Kern sind 12 Leute – und

DÖRTE WETZEL: Als GBR

RAPHAEL ALPERMANN: Und wir haben das zu verantworten, die ganze Geschichte – in finanzieller Hinsicht als auch künstlerisch – Programmgestaltung. Wobei das auf dem Papier so ist. Die künstlerischen Sachen, das wird auch breit getragen ins Ensemble – und jeder kann auch seine Vorschläge machen und also da ist das auch nicht so stark eingegrenzt.

DÖRTE WETZEL: Du musst auch dazu sagen, dass es ein riesen Büro gibt, also die natürlich nicht ausschließlich für uns arbeiten, aber es gibt jetzt mittlerweile viele Mitarbeiter, die das ganze Geschehen jetzt irgendwie organisieren, alle Projekte. Wann wurde das eröffnet?

RAPHAEL ALPERMANN: Das war Anfang der 90er Jahre, ging das los. Dass jemand eingestellt wurde, der – das war Roman Hinke, der vorher gemacht hatte, der Lust hatte dazu, der einige riesige CD-Sammlung hat, mit Alter Musik, ich weiß nicht, ob jemand anders in Berlin noch so eine Sammlung hat.

DÖRTE WETZEL: Geschrieben hat, sehr viel.

RAPHAEL ALPERMANN: Sehr viel hervorragende Texte geschrieben hat.

DÖRTE WETZEL: Zur Musik.

RAPHAEL ALPERMANN: Also für Plattencover und auch für Programme. Ja, und exzellent die Arbeit gemacht hat, das war wirklich klasse. Und ...

DÖRTE WETZEL: Das war so der erste kleine Schritt so ins Abgeben von den Aufgaben.

RAPHAEL ALPERMANN: Dass das jemand machte, der nicht so direkt zum Ensemble gehörte. Das war der erste Schritt. Und dann kamen andere dazu. Sascha – Clemens – und ging dann aber auch wieder. Und bis das dann Folkert Uhde übernommen hat.

DÖRTE WETZEL: Und der hatte dann schon sein eigenes kleines Büro sozusagen.

RAPHAEL ALPERMANN: Ja, die waren ein Zwei-Mann-Betrieb schon – und haben das dann übernommen. Und da sind wir sehr glücklich. Das funktioniert sehr gut. Weil er eben auch das Ensemble von innen kennengelernt hat. Der hat hier mal mitgespielt und weiß einfach, was wir wollen. Das ist ideal. Das ist ideal in der Kombination.

ULI AUMÜLLER: Empfindet ihr euch als eine Berliner Erfolgsgeschichte? Sozusagen. In der DDR noch gegründet – über die Wende hinaus durchgestartet zu einem Berliner Kleinunternehmen.

RAPHAEL ALPERMANN: Also unter dem Aspekt hat das bisher keiner von uns je gesehen. Aber das ist sicherlich so.

DÖRTE WETZEL: Ich glaube, wir sind immer ein klein bisschen stolz und freuen uns, dass das immer weiter geht.

RAPHAEL ALPERMANN: Also es läuft sehr gut. Also die Terminpläne sind voll – manchmal zu voll. Also da stöhnen wir manchmal dadrunter. Und ...

DÖRTE WETZEL: Keine Ahnung, wie lange das so weiter geht. Aber ...

RAPHAEL ALPERMANN: Ja, es ist erstaunlich, dass das geht. Andere Orchester, die immer wieder sehen müssen, dass sie mit weniger Finanzen klar kommen. Dass das so geht. Nun sind wir natürlich sehr viel unterwegs. Also das ist schön aber auch nicht schön.

DÖRTE WETZEL: Nicht schön (Lacht)

RAPHAEL ALPERMANN: Die Reiserei ist ganz schön anstrengend. Mit der Zeit.

DÖRTE WETZEL: Alle haben natürlich jetzt große Familien und so weiter. Und das ist einfach schwer, das immer wieder zu organisieren.

RAPHAEL ALPERMANN: Und man kennt vieles. Nicht – die Neugier auf Städte, in denen man schon 20 mal war, ist nicht mehr so groß, als wenn man zum ersten Mal hinfährt, und jetzt die Stadt sehen will.

DÖRTE WETZEL: Was sind wir Stunden noch Nachts durch Städte gelaufen, um alles zu sehen in der einen Nacht, die wir da waren. Oder so...

RAPHAEL ALPERMANN: Das war natürlich auch ein riesen Hunger, nach der Wende. Man wollte das alles sehen, wovon man bisher nur gehört hatte. Und – mir zum Beispiel geht es auch noch so, wenn ich in eine Stadt komme, die ich noch nicht kenne, das will ich gerne auch ...

DÖRTE WETZEL: Selbst in Tokyo läuft Raphael stundenlang durch die Straßen ..

RAPHAEL ALPERMANN: Ich laufe sehr viel. Ich laufe sehr viel. Und – ja, da bin ich dann schon noch neugierig. Aber wenn ich wie gesagt, schon sehr oft da war, dann denke ich, eigentlich wäre es auch sehr schön mal zu Hause. (Lacht)

ULI AUMÜLLER: Bei der Programmgestaltung, gibt es da sowas wie Bestseller. Also ich meine, inwiefern beeinflussen die die Programmgestaltung. Also Vivaldi kennt man, Bach kennt man – Händel Purcell, wird es schon dünner, was die Alte Musik anbelangt.

RAPHAEL ALPERMANN: Also von unserer Seite aus gibt es keine Bestseller, wo man sagen würde, also das lasst uns das noch mal 20 mal spielen, weil sich das so gut verkaufen lässt. Das mag keiner von uns. Also wir mögen doch sehr wieder Neues. Im Wechsel. Wir kommen natürlich immer sehr gerne auch zu Bach zurück.

DÖRTE WETZEL: Klar.

RAPHAEL ALPERMANN: Und die Kunst der Fuge könnte für mich ein Bestseller werden, also für mich persönlich. Ich könnte das ganz oft spielen. Mal sehen, wir werden das sicher auch öfter machen.

DÖRTE WETZEL: Das muss vom Publikum angenommen werden. Das ist ein bisschen. Das Feedback muss gut sein.

RAPHAEL ALPERMANN: Aus der Sicht der Veranstalter gibt es natürlich Bestseller. Also die sagen, das und das lässt sich gut verkaufen. Aber ich glaube, bisher haben wir gut dagegen gehalten. Wenn man ihnen anderes schmackhaft macht und sagt, das ist etwas, das liegt uns jetzt sehr am Herzen, da ist dann auch viel Kraft. Und dann wird so ein Konzert auch gut.

DÖRTE WETZEL: So wie die Vivaldi CD, die letzte. Das ist ja eigentlich so, das gibt es schon 1000 Mal, aber irgendwie haben wir das Gefühl, wir machens doch irgendwie auf eine besondere Art.

RAPHAEL ALPERMANN: Aber wir habens eben auch noch nicht so oft gespielt, dieses Programm. Das ist dann ein Neues weniger bekannte Sachen von Vivaldi – da ist dann viel Kraft. Aber ich möchte nicht so eine Tour machen und 50 mal das selbe hintereinander spielen. Das wäre mir ein schrecklicher Gedanke. Ich finde das unkünstlerisch fast. Weil man zu wenig selber neugierig ist. Und produktiv ist dabei. Ja. Wenig kreativ dann vielleicht auch.

DÖRTE WETZEL: Es gibt so ein paar Sachen – wo man schon merkt, Dido wird oft gespielt, aber es kommen ja viele Projekte dazwischen, insofern ist die Abwechslung noch da. Selbst Vivaldi haben wir schon viel gespielt, Jahreszeiten ...

RAPHAEL ALPERMANN: Das ist viel. Aber also da gucken wir eigentlich nicht nach dem Verkauf. Sondern es muss uns Spaß machen, sonst macht es auch den Leuten keinen Spaß, selbst wenn sie das – einen Ohrwurm haben, haben sie den eben noch einmal mehr gehört. Aber es wird nicht dies Erlebnis sein, was man eigentlich vermitteln möchte und was man selbst haben will, dabei. Aber es ist auch nicht so leicht, gute Programme zu machen. Georg hat jetzt ein

schönes Programm zusammen gestellt mit Platti (?) – die letzte CD – das ist eine noch gräfliche umfangreiche Sammlung von Musikhandschriften.

DÖRTE WETZEL: Schönborn.

RAPHAEL ALPERMANN: Schönborn ja – Wiesenheit (?) – und dort er mal gesichtet, was da für uns in Frage kommt. Und das haben wir jetzt auch als CD gemacht. Ja, da ist man dann mal wieder neugierig. Was Neues zu finden.

ULI AUMÜLLER: Ist denn nach 25 Jahren Barockmusik-Spielen das Repertoire nicht langsam erschöpft – oder gibt es so viele Schätze noch zu heben.

RAPHAEL ALPERMANN: Es gibt enorm viel zu heben. Das schafft man nicht, das erschöpfend zu beackern, dieses Terrain. Weil es an jedem Hof einen Komponisten gab, der hat geschrieben. Natürlich ist vieles davon auch einfach nicht gut. Das ist, wenn es so von der Stange weg geschrieben ist, und die Leute haben es damals als Handwerk gelernt, das Komponieren, Zusammenstellen. Dann ist es eben manchmal nicht inspiriert. Dann ist eben für den Abend, den geselligen Abend schnell geschrieben worden, weil das eben Pflicht war, das war die Aufgabe ...

DÖRTE WETZEL: Wir spielen ja auch nicht ausschließlich Barockmusik. Es gibt ja auch ab und zu klassische Projekte. Jetzt zum Beispiel zum Haydn-Jahr, werden wir auch Haydn spielen.

RAPHAEL ALPERMANN: Mozart – das Jahr haben wir eröffnet mit Elias von Mendelssohn.

DÖRTE WETZEL: Von Mendelssohn – also von daher ist schon genug Abwechslung. Und auch selbst moderne Sachen, kommt ab und

zu vor (lacht). Die Eröffnung des Radialsystems zum Beispiel haben wir gemeinsam mit modernen Musikern gespielt.

RAPHAEL ALPERMANN: Das Repertoire ist also längst nicht erschöpft. Das schafft man nicht. Aber es ist nicht leicht, die guten Sachen rauszufischen. Was wirklich dann zündend ist. Das ist dann schon Mühe.

ULI AUMÜLLER: Gibt es denn Berührungspunkte, gerade weil du die neue Musik erwähnt hast, die Pressefrau von der Staatsoper sagte mir, dass das Publikum, das zu zeitgenössischen Opern kommt, sei ähnlich zu dem, das zu Konzerten der alten Musik käme. Also es ist sozusagen einen einheitlichere Gruppe, die sich total unterscheidet von der dem Publikum des Kernrepertoires. Seht ihr Ähnlichkeiten zwischen der Barockmusik, so wie sie von euch gespielt wird, und der zeitgenössischen Musik, gibt es da Berührungspunkte.

RAPHAEL ALPERMANN: Ich finde ja. Ich finde es gibt Berührungspunkte. Die was in der Musik drin liegt, bei in der Barockmusik und auch in der Modernen. Das ist der Rhythmus, der eminent wichtig ist. Und in dem von dir jetzt als Kernbereich der Oper beschriebenen Repertoire nicht diese Rolle spielt. Die Barockmusik hat so als ein außermusikalisches Medium zu beackern. Das Wort auf der einen Seite und den Tanz. Die die Musik sehr inspirieren. Und die moderne Musik arbeitet auch enorm viel mit Rhythmus. Ich glaube, das ist etwas, was man rein körperlich auch spürt, das ist sehr verwandt. Deswegen läßt sich Bach auch hervorragend für moderne Bearbeitungen nehmen. Das kann gar nicht schlecht werden. Das liegt nicht an den Harmonien unbedingt, die er verwendet hat, die ja auch schon ganz schön extrem sind, und manchmal wirklich geradezu modern. Aber ich glaube ein Moment, was die Leute im Unterbewußtsein viel mehr anspricht, ist der Rhythmus, das Metrum.

DÖRTE WETZEL: Vielleicht auch ein bisschen das Experimentieren mit Farben, mit Klängen, was wir vielleicht auch mehr machen als herkömmliche Truppen. Würde ich jetzt mal so gewagt behaupten. Und viel Phantasie entwickeln. Das machen ja auch moderne Musiker – das merkt man selber, wenn man moderne Musik macht, man kann sich viel freier äußern, weil man es – nicht so – ja, es hat mehr Freiraum zum interpretieren.

RAPHAEL ALPERMANN: Das Experimentieren, das ist ein gutes Stichwort – ja zum Beispiel hier beim Vivaldi da zupfe ich dann im Instrument. Man versucht dann möglichst viele Klänge ...

DÖRTE WETZEL: Affekte auch irgendwie ..

RAPHAEL ALPERMANN: Affekte – das war auch einfach in der Zeit gefragt. Ganz farbig das zu machen.

DÖRTE WETZEL: Auch der Mut, häßlich zu spielen oder so was – also ich meine, das haben wir eigentlich nicht vermittelt gekriegt, sich so etwas zu trauen.

RAPHAEL ALPERMANN: Oder mal bewußt unrhythmisch oder Klänge zu spielen – bei dem Don Quichote, da gibt es diesen Esel Sancho Pansa – wenn man sich das bildlich vorstellt, das ist kein tack tack tack Gang – sondern, wenn man das ein bisschen im Rhythmus verzieht, so wie so ein Schritt, ...

DÖRTE WETZEL: Einfach ein Bild hat ..

RAPHAEL ALPERMANN: Wird das Bild plastischer. Und solche Dinge kommen dann in der Klassik eigentlich nicht vor. Nicht, da sind gewisse Parameter relativ fest gefügt und man experimentiert dann mit anderen Dingen. Das ist völlig klar. Man darf das nicht jetzt als Wertung verstehen. Das gibt dann wieder andere Dinge, die werden dann wichtig, und dafür verschwindet wieder das. Der Fokus ist wo

anders. Und da gibt's eben doch starke Parallelen zwischen der damaligen Zeit und heute. Weswegen man diese Musik heute auch überhaupt hören kann, sonst würde man sagen, das ist verstaubter Kaffee. Das interessiert mich gar nicht.

ULI AUMÜLLER: Danke euch beiden – danke euch allen.

DÖRTE WETZEL: Reicht

ULI AUMÜLLER: Oh, ja das reicht ...