

Frieder Bernius: Ja, das finde schon wichtig, also, ich weiß nämlich nicht, also es sind – der SWR macht das, also es ist kein Privatsender, der ... sondern, also es ... mir ist es natürlich recht, wenn ich also so viel Voraussetzungen, fachliche Voraussetzungen wie möglich erwarten kann, aber ob das jetzt dem Publikum des Films passt, das ist die Frage.

Uli Aumüller: Ich interessiere mich wie ich ihnen sagte dafür, was ein Dirigent macht. Und da können wir ruhig in die fachlichen Tiefen der Musik und des Musizierens hineingehen. Aber uns darum bemühen, uns einer Sprache zu bedienen ...

B: Nein, das war vorausgesetzt.

U: ... die auch jemand, der von Musik – von Tuten und Blasen, wie man so schön sagt ...

B: Von Tuten und Blasen keine Ahnung hat ... das schaffe ich nicht. Aber schauen wir mal ...

U: Es gibt eine Anekdote aus meinem Leben, meiner Karriere. Ich machte meine erste Radiosendung über einen Komponisten, den ich kannte, den einen. Also persönlich, meine ich jetzt. Michael Kopfermann. Eine Münchner Lokalgröße. Und der erzählte die ganze Zeit von einem gewissen Helmut Lachenmann. Dass der – der ja sein Schüler gewesen sei, eine Musik mache, die seinem Konzept sehr nahekommt, aber sein ursprüngliches Konzept doch etwas verwässert. Also Lachenmann verwässert das von Kopfermann. Und dann war ich neugierig, wer nun dieser Lachenmann. Den kannte ich nicht. Und bin zu dem hingefahren – und wusste in der Tat sehr wenig. Ich sagte ihm, in dem Augenblick, wo er Fachbegriffe verwendet, würde ich nachfragen. Und habe dann also nachgefragt, was ist ein Intervall, und eine Synkope ...

B: (lacht) Gut!

U: ... und lauter solche Sachen.

B: Ich stelle mir so vor, der Lachenmann, was der da so denkt. Gut!

U: Ich dachte mir wohl, was ein Intervall ist, aber wenn da jemand da ist, der das erklären kann, dann und so ... und dann ging also Helmut Lachenmann immer weiter herunter in seinen Voraussetzungen, und landete in einer Art und Weise seine Kunst zu erklären, die wirklich schlagend einfach und überzeugend und brillant war.

B: Das muss mir jetzt auch gelingen, ich verstehe ... (lacht) gut! Und wie ist das eigentlich beim Schneiden von Filmen? Ist ja nicht ganz so einfach, weil ja zwei Aspekte, Ton und Bild, dazu kommen, oder? Oder wie ist das heute? D.h. konkret, kann ich mir ein bisschen Zeit lassen, oder ...

U: So viel sie wollen.

B: Da gibt es keine Beschränkungen ...

U: Keinerlei Beschränkungen. Wir haben auch mengenmäßig keine Beschränkungen ...

B: Letzte Frage ...

U: Ich hoffe nicht die letzte!

B: Aber von mir zunächst mal. Also sie haben ja geschrieben, was sie schon gemacht haben, oder wie ... also wie sie mit René Jacobs gesprochen haben, da müssen sie ja eigentlich dasselbe auch gefragt haben: Was macht der Dirigent? Aber da war es anders. Da ging es um ein spezielles Projekt ... oder ging es da nicht um so grundsätzliche Fragen, wie sie sie mir jetzt gestellt haben.

U: Da ging es nicht speziell um das Dirigieren. Das war da nicht im Focus, sondern da ging es um Bach. Und insbesondere um die Johannes-Passion.

B: Das meine ich, da ging es also um ein Werk. Das geht es ja jetzt nicht in erster Linie, sondern es geht eben allgemein um die Frage, was macht der Dirigent, aber damit meinen sie ja nicht sich – um welche Bewegungen, oder das können sie auch meinen, aber nicht in erster Linie zunächst mal, welche Bewegungen er macht, sondern wo er anfängt, was ...

U: Wo er anfängt, ja ...

B: Wo er anfängt, sich mit etwas zu beschäftigen. Oder?

U: Ich würde mal vermuten, dass die Bewegungen so ähnlich wie bei der Kleist'schen Puppe von der Bewegung eines Schwerepunktes ausgeht. Also die Folge von etwas ist, was sie in ihrem Inneren vorbereitet haben.

B: Ja, genau ...

U: Also sie sind die Marionette ihrer eigenen Gemütsbewegungen. Oder Denkbewegungen, das weiß ich ja nicht.

B: Ja, es gibt natürlich noch besondere also Scheigonomie (?), dieser griechischer Ausdruck ist für Handbewegungen Handzeichen geben. Dh. also die für Musiker wichtig sind, zur Orientierung. Man jetzt nicht jede Bewegung machen, um vielleicht emotional verständlich zu sein, aber eben nicht ganz genau das abzubilden, was hier in der Noten – wie das in den Noten steht. Also wenn die einen Vier-Viertel-Takt haben, kann ich nicht einen Drei-Viertel-Takt schlagen, zum Beispiel. Oder und so weiter. Oder ich muss mit einem Auftakt mich besonders an dem orientieren, was der Komponist erwartet, was er für ein Tempo drüber geschrieben hat,

so. Also so kanns nur von mir aus wird das nicht gehen.
Jetzt sind wir aber schon mitten drin.

6.1

U: Jetzt simma schon mitten drin. Ja. Ich wollte mit ihnen über die Frage sprechen, was wir eigentlich machen wollen. Also was mich interessiert, was sie interessiert. Und ... der SWR hat zugesagt, es gibt dieses Budget mit dem Argument: An ihnen käme man ja nicht vorbei.

B: Ja, wird auch Zeit, oder? Da muss ich 70 Jahre werden, bis so jemand mal sowas sagt, ...

U: Es gibt doch einiges über sie, ...

B: Ach nicht so viel ... Nein, nicht auf mich persönlich bezogen. Zum Beispiel das, was sie erwähnt haben, diese Rameau-Produktion, Rameau-Oper, das war eben der Anlass der Rameau-Oper, so wie jetzt der Johannes-Passion, aber so richtig meine Intentionen, das stimmt, passt eigentlich gut zu diesem Jubiläum, und auch zu der Chronik, die ich in der Folge gezeigt habe, also ich zur Zeit schwer daran, darüber nachzudenken, was ich eigentlich gemacht habe. Aber das interessiert sie vielleicht weniger, sie interessiert die conclusio dessen, was da herausgekommen ist.

7.3

U: Ich glaube ja, dass das ist immer so ein Hineinrufen und wie ruft der Wald hinaus? Und dann ruft man wieder anders. Gibt es tatsächlich Intentionen, die sie tatsächlich ihr Leben lang verfolgt haben? Sie haben vor über 50 Jahren einen Chor gegründet mit einer bestimmten Absicht schon, oder weil es sich ergab?

B: Weil es sich ergab, aber es muss ja ein Interesse von mir gegeben haben, sonst hätte ich was ganz anderes

gemacht. Also und das Interesse kam von der Vergangenheit, ich war eben da hineingeworfen worden nicht als Dirigent, sondern als Chorsänger in diese Szene. Ich habe in einem Jugendchor gesungen oder ich habe auch in den Nationaltheaterchor in Mannheim gesungen als Jugendlicher und da kommt man in diese Sache rein, aber was sich daraus ergeben hat, dass es in eine bestimmte Richtung geht, das kann man daraus nicht ahnen. Zum Beispiel a capella Niveau, das höchste a capella Niveau zu erreichen oder eben auch besonders sich für historische Aufführungspraxis zu interessieren, das ist ja eben auch abhängig von der Zeit innerhalb derer man das gemacht hat. D.h. sie ... das hat sich dann erst ergeben. Als Intention, ja das schon, woher das kam, weiß ich nicht. Aber ich denke schon, dass ich so jemand bin, alles so gut wie möglich machen zu wollen. Oder das ... ja, nicht nachzulassen. Das spüre ich jetzt immer noch. D.h. das gilt für alles. Für die ... das Interesse einer Partitur so gut wie möglich zu studieren, oder eben auch eine Aufnahme so gut wie möglich zu machen und auch danach noch die takes so gut wie möglich abzuhören, so dass ich sagen kann: Eine bessere takes-Auswahl wird es nicht geben. Also die Frage, wie gut man etwas machen kann, die wird sich seither immer beschäftigen.

9.6

U: Ich würde gern dieses „So gut wie möglich“ präzisieren ... also einen Chor ins Leben zu rufen, könnte ja auch den Grund gehabt haben, dass sie diese Literatur gesungen hat auf eine Weise aufführen und interpretieren wollten, wie sie davor noch nicht existierte.

B: Am Anfang, als 20-Jähriger macht man sich darüber keine Gedanken. Das interessiert einen nicht so. Man

möchte es so gut wie möglich machen mit den Kräften, die man hat. Aber das sind ja nun – ich habe ganz von vorne angefangen, ich habe keinen professionellen Chor übernommen, ich habe zwar meine Kommilitonen dazu überredet, da mitzumachen, aber sonst waren das eben Sänger und Sängerinnen des Ortes, wo ich tätig war, und da habe ich von unten angefangen, aber nicht mit dem noch nicht mit der Vorstellung, dass das mal auf höherem Niveau gehen könnte. Das hoffe ich, dass ich das gewollt habe, aber konkret kann man das nicht benennen.

10.6

U: Sie werden ja immer in – also darauf will ich eigentlich hinaus, in einem Atemzug genannt mit den großen Namen der historischen Aufführungspraxis, also Harnoncourt, das ist ja auch ihr Jahrgang ungefähr. Die historische Aufführungspraxis, die war etwas, das in dieser Zeit erst entwickelt werden musste.

B: Das ist ein Teil unserer Biographie. D.h. wäre ich jetzt 20 Jahre später, hätte ich mich in der zweiten Generation damit beschäftigen müssen, was die erste vor mir gemacht hat, oder noch, wenn ich 20 Jahre früher geboren wäre, dann hätte ich noch mehr aus heutiger Sicht gesagt, Irrwege, noch länger Irrwege begangen, was jetzt die Barockmusik betrifft. Das waren schon große Irrwege, die es da in den 50er 60er 70er gab, und das ist der Harnoncourt ein Symbol dafür, dass er einer der ersten war, der sich da ganz andere Gedanken gemacht hat. Und das gebührt ihm auch. Ich habe zu einem Kollegen neulich gesagt, das ist der Erwin Ortner, der den Schönberg-Chor in Wien leitet und mit dem der Harnoncourt viele Projekte gemacht hat. Da habe ich gesagt, der Harnoncourt, der wird auch in 100 Jahren noch genannt. Und das ist gut so.

12.2

U: War Harnoncourt damals schon tätig und für sie ein Vorbild, oder ... oder sind sie ihren eigenen Weg gegangen ... und zu ähnlichen Ergebnissen gekommen.

B: Ja, ich war zunächst in Stuttgart. Und von dem dortigen wie ich es nenne romantische Ideal beeinflusst. D.h. ich habe mir nichts selber entwickelt, sondern bin durch einzelne Persönlichkeiten der Alten Musik Szene aufmerksam gemacht worden, dass es wohl auch anders gehen kann als nur die Barockmusik romantisch aufzuführen. Romantisch heißt mit einer ebenen Artikulation, d.h. mit einem Legato gesungenen Artikulation oder in großer Besetzung oder eben mit modernen Instrumenten, und einzelne Persönlichkeiten aus der Alten Musikszene, mit denen ich eher zufällig zu tun hatte, die haben mich fasziniert und da habe ich gemerkt, jetzt wird es Zeit umzustellen. Das war die Zeit, die 80er Jahre, da war das Spielen auf alten Instrumenten noch nicht so perfekt wie heute möglich. Und deswegen hat es eben viele Anfeindungen gegeben ... und zu denen habe ich auch gehört. Ich bin in erster Linie daran interessiert, oder zunächst einmal daran interessiert, was so gut wie möglich aufzuführen und nicht zu sagen, naja, historisch ist wichtig stilistisch ist es wichtig, aber wir können es leider noch nicht so gut spielen. Das hat mich nicht so interessiert. Erst als das dann zusammengekommen ist, historisch richtig und so perfekt wie möglich, dann habe ich war ich Feuer und Flamme für diese Richtung. Es gab dann auch Aufführungen, die mich sehr beeindruckt haben, und wo ich gemerkt habe, die Richtung stimmt, da muss ich weitermachen.

14.3

U: Eigene Aufführungen oder ...

B: Ne, ne – von Kollegen. Also das gab eine Aufführung in Stuttgart 1985 beim Musikfest des Deutschen Musikrats, da ging es um die Jubiläen Bach Händel Schütz Scarlatti, die alle 85 geboren sind, und da hat der Musikrat den John Elliot Gardiner eingeladen mit Jesuah in Egypt und da haben wir gemerkt, ja, die sind uns 10 Jahre voraus, was eben die Bemühung und das Spiel auf alten Instrumenten, aber auch das Denken in dem Geist der Musik betrifft, die richtigen Tempi, das richtige Verhältnis zu dem Text zur Textausdeutung, und auch die richtige Besetzung, weil also – das Verhältnis zwischen den Instrumentalisten und Sängern, das war dort vorbildlich und dann wusste man, dahinter geht es nicht mehr zurück.

15.3

U: Meinen sie mit richtig – historisch richtig. Oder ein anderes richtig. Ich komme ein bisschen darauf, wenn man sich die Barockoper oder auch die barocke Musik anschaut, dann ist die ja sehr spezifisch auf bestimmte Orte komponierte, also den Hof, die Hofoper, oder die bürgerliche Oper in Venedig zum Beispiel. Das sind Orte, die mit den heutigen Gepflogenheiten von Konzertbesuch, Konzertwahrnehmung, Opernwahrnehmung nicht das Geringste zu tun haben.

B: Mir geht es um die Umsetzung der Partitur. Der Zeichen, die in einer Partitur stehen. Und ich mache mir weniger Gedanken, für welchen Anlass das komponiert worden ist, wer das damals aufgeführt hat. Die Frage kann ich nur mit nicht „richtig“, sondern mit stimmig beantworten. Es muss stimmig sein für mich, d.h. ich muss das Gefühl bekommen, dass diese Zeichen in der Partitur im richtigen Tempo gemacht werden, in der richtigen Durchsichtigkeit nicht wahr in der Partitur zeigt es ja eigentlich gar nicht, wie es – was ich machen soll.

Sie gibt mir nur Hinweise, was gemacht wird, aber wie es gemacht werden soll, das sagt sie mir nicht. Das muss ich selber herausfinden. Also im richtigen Tempo, in der richtigen Durchsichtigkeit, d.h. wichtige Stimmen müssen hörbar sein, andere vielleicht weniger, und auch ja in einem Klang, der mich – der zu mir passt, den ich gut finde, dazu gehört die richtige Intonation des Klang, das ist ein sehr wichtiger Aspekt für mich. Ich weiß, dass ich da – ja ich habe so einen bestimmten Ruf dafür, dass mir das zuallererst wichtig ist, und wenn man vom a capella her kommt, dann geht es nur so, weil a capella ohne Unterstützung eines Instrumentes zu singen, und da muss man den Ton halten können, und das hängt mit Intonation zusammen – oder ich – ja, das Umsetzen der Zeichen in der Partitur, darum geht es mir. Und ich muss das Gefühl haben, ja, so habe ich mir das vorgestellt, was ich jetzt da höre, als ich zum ersten Mal die Partitur gelesen habe. Das ist das Ziel.

17.9

U: Es gibt so eine prima vista – nicht prima vista, sondern prima audio (audita) ... wie Liebe auf den ersten Blick ...

B: Ein Eindruck auf den ersten Blick. ... Also ich glaube, das ist schon wichtig. Ich sage immer in meinen master classes sage ich immer, wer das auf dem Klavier nicht spielen, was er nachher dirigieren will, der kann es nicht adäquat dirigieren, das ist ein bisschen schwarz weiß gesagt, es gibt da Leute, die sagen, ja, aber der und der konnte es auch nicht so gut, ist doch trotzdem ein hervorragender Dirigent. Ich meine damit, ich muss mir selber auf dem Klavier das erst mal erarbeiten, den Klang dieser Musik erarbeiten, damit ich davon eine eigene Vorstellung bekomme, und so ähnlich ist es auch beim ersten Blick in die Partitur, also, da kann man noch

so viel in Musikhochschulen Partiturspiel lernen und lesen oder Partiturspiel sich erarbeiten, es ist eine Frage der Erfahrung, dass es eben möglich sein muss, auf einen Blick dasselbe zu bekommen, wie wenn sie ein Buch lesen. Das muss unsere Fähigkeit sein, das so lesen zu können wie ein Buch. Es ist dann manchmal noch gut, wenn man das auf dem Klavier nachprüfen kann, ob dieser Eindruck, dieser visuelle Eindruck, den man von der Partitur bekommt, mit dem klanglichen mit den klanglichen Ergebnissen dieses Eindrucks übereinstimmen, aber – man kann sich da auch viel Zeit lassen, nicht, man muss es ja nicht in demselben Tempo hören, man hört das – man schaut sich jeden Takt solange an, bis man ihn verstanden hat. Und das ist vielleicht beim Lesen ein bisschen was anderes, da geht es schneller ... und das dauert eben, weil so eine Partitur ist, die aus 20 Systemen besteht, und aber ... im entscheidenden Punkt ist, dass ich das Stück – und sie sagen: Das ist eine Liebe auf den ersten Blick ... dass daraus entzündet werden muss, was ich gerne mache. Was ich gerne aufführen würde. Was ich gerne zum Klang bringen würde. Was ich gerne anderen Leuten zeigen würde, das müsst ihr hören.

20.5

U: Das ist natürlich hochromantisch, wenn ich jetzt an Liebe auf den ersten Blick denke, also meine Frau habe ich kennengelernt vor fünf Jahren und ihr 2 Wochen später einen Heiratsantrag gestellt. Das ist ja auch so ein Moment, wo in diesem ersten Blick Zukunft aufklappt, also ein Potentialis. Eine ...

B: Vision!

U: Etwas, was sich aus diesem ersten Blick in der Zukunft entfalten wird. Jetzt sind wir verheiratet und

haben zwei Kinder ... und es hat sich großartig entwickelt ...

B: Kann aber auch schiefgehen ...

U: Ja natürlich kann das schiefgehen ... kann! So ein erster Blick kann einen auch täuschen. Klar. Also vielleicht sieht so eine Partitur auf den ersten Blick toll aus, und wenn man sie dann aufführen möchte, ist es gar nicht mehr so toll ...

B: Ne, das darf nicht sein. Dann ist es zu spät.

21.3

U: Was mich daran beschäftigt, wenn ich so ein Buch sehe, also ein Buch lese. Dann lese ich das so ...

B: Und eine Partitur wird so gelesen (da muss es eine Geste dazu geben) ...

U: Und da sind 20 Systeme auf einer Seite, manchmal mehr, manchmal weniger, und sie sagen, das muss ich als Dirigent auf dem Klavier spielen können. Wie kann ich denn 20 Systeme auf dem Klavier spielen.

B: Nicht, dass ich mich jetzt hier in die falsche Richtung getrieben habe ... also ich könnte das jetzt vor allem nicht in dem Tempo so spielen, dass ich jetzt jede Stimme in meine Finger bekomme. Nein, es muss ein Eindruck sein von der Harmonik, die ist sehr wichtig, die daraus entnehmen kann, und es gibt ja, sagen wir, es gibt ja nur Vierklänge in dieser Musik, es gibt Dreiklänge und Vierklänge, und vielleicht Einstimmigkeit, das muss ich jetzt, wenn jetzt 20 Stimmen denselben Ton haben, muss ich den eben nur einmal spielen. Und aber unabhängig vom Tempo, es muss mir möglich sein, die melodische und harmonische Faktur dieser Partitur in meine Finger zu bekommen. Also ich finde das sehr wichtig, das zu können. Und daran zu arbeiten. Also gut,

es gibt nun jemanden, der wird sagen, dafür gibt es Klavierauszüge. Und das ist auch richtig. Das hatte mal irgendjemand genauso wie ich es jetzt sage, sich die Mühe gemacht, aus einer Partitur einen Klavierauszug herzustellen und das heißt, dass ihn jeder, der sich darum bemüht, auch spielen kann. Aber ich muss mir aus einer Partitur, das hat keinen Sinn, dass ich erst nur den Klavierauszug spiele, sondern ich muss mir aus einer Partitur selbst den Klavierauszug machen, weil der Bearbeiter dieses Klavierauszuges wie der das zusammengefasst hat, welche Stimmen er jetzt für meine Hand da zusammengefügt hat, das ist so subjektiv, das reicht mir nicht, das muss ich selber erarbeiten.

23.5

U: Das muss so was sein in der Richtung, wie Glenn Gould gesungen hat, während er Klavier spielte. Also auch vierstimmig. Eine Kollegin von mir hat einen – wie heißt der schwedische Dirigent, der jetzt 90 geworden war ...

B: Blomstedt ...

U: Blomstedt. Den hat sie besucht, in Schweden auch in einer so einsamen Hütte ...

B: Das gibt es da öfter ...

U: Und dann hat er erzählt, ja, er würde auch wenn er Bruckner oder sonst wen, also große komplexe Partituren, er würde das solange studieren, bis er es singen kann. Also eine Stimme – eine innere Stimme ... kommen wir wieder auf diesen Schwerepunkt von der Kleistschen Marionette, die durch das ganze Gewusel von vielstimmiger Musik führt.

24.5

B: In der Chorsymphonischen Musik zum Beispiel, Missa Solemnis, ist ja viel Polyphonie da ... und eine Stimme, man kann ja nur eine Stimme singen, nicht wahr, ich kann immer nur eine Stimme singen, das ist dann schwierig, man kann dann immer nur den nächsten Einsatz von irgendeiner Stimme singen, also das sagt dann vielleicht, wie eine rote Linie durch die Partitur singend, das kann ich verstehen, aber so richtig die Partitur singen, das ist für mich nicht so einfach zu verstehen. Aber er meint natürlich, dass er die Hauptstimme, die ja vielleicht auch von der der Komponist ausgeht, dass er die versteht, und dass er die – dass er sich nach der richten kann. Sie haben Glenn Gould genannt. Naja, das ist wieder eine andere Sache, nicht aber. Das ist ja jemand, der das Studio so geliebt hat, dass er dann später gesagt hat, ich brauche kein Konzert mehr. Und so im Laufe der Zeit habe ich das gut verstanden, um was es ihm da ging, nicht wahr. Dass man eben so intensiv daran arbeitet, bis man sagt, jetzt habe ich eine ideale Lösung gefunden, und die ist sehr schwer in einem Konzert live am Stück – nicht wahr, dieses Stück dauert 80 Minuten – das zu schaffen, das geht als Pianist vielleicht noch eher, er war ja Pianist, denn er kann üben solange er will und dann ins Studio gehen. Während ich mit immer wieder – und jedes Orchester ist neu zusammengesetzt, jeder Chor ist immer wieder neu zusammengesetzt, oder sagen noch besser, muss sich immer wieder neu zusammenfinden, kein Tag ist wie der andere. D.h. der Dirigent muss es schaffen, in kurzer Zeit diese Stimmen, diese Instrumente zu einer Einheit zusammenzubringen, das ist eine meiner Hauptaufgaben. Also das ging jetzt ein bisschen durcheinander. Glenn Gould ist ein Pianist, und müsste es eigentlich gut schaffen, auch in Konzerten, dasselbe zu machen wie in einer Aufnahme, als Dirigent von Klangkörpern, Chor und Orchester, habe ich noch andere

Hürden zu nehmen, bevor ich so weit bin, wie ein Pianist mit seinem Instrument sein kann.

26.9

U: Aber sie haben da insofern eine Sonderstellung, korrigieren sie mich, wenn ich da ... ich habe nicht lückenlos ihre Biographie gelesen vor unserem Gespräch ...

B: Das Phonoforum-Interview ist aber ganz wichtig ...

U: Hole ich gerne nach ... aber sie haben im wesentlichen mit einem Chor gearbeitet ... der zieht sich durch ihr ganzes Leben – eben 50 Jahre schon. Und das von ihnen gegründete Orchester, das ist sozusagen das, was für Glen Gould sein Klavier ist, sein Steinway – ich glaube, er hat mit einem Steinway gespielt. Das ist sozusagen ihr Steinway. Dieser Chor ...

B: In dem Fall kann man das nicht trennen. Ein Chor ist auch ein Klangkörper, mit dem man sagen wir jetzt banal Akkorde und Melodien sich erarbeitet, so wie der Pianist es auf dem Klavier macht. Also, das ist aber richtig, dass ich – das ist der Anlass – seit 50 Jahren den Kammerchor Stuttgart leite. Und ich habe ich natürlich mit vielen anderen Chören zusammengearbeitet, ... aber es war mir wichtig, und ich habe von keinem anderen Chor den Impuls bekommen, dass ich da jetzt weiter machen sollte, sondern ich bin immer wieder zu meinem eigenen zurückgekehrt. Das hängt damit zusammen, dass ich an einem Klang beständig arbeiten möchte. Und ein unter voll professionellen Bedingungen arbeitender Chor, der muss dem Dirigenten einen bestimmten Klang anbieten, der nur mit Einschränkungen noch veränderbar ist, dieser voll professionell arbeitende Chor hat ja sehr viele Dirigenten, außer seinem Chefdirigenten viele Gastdirigenten, das ist das System, und dem muss er erst mal einen Klang anbieten, und nur wenn der Dirigent

wirklich Zeit und davon was versteht, dann wird er auf einen Chor zugehen, und sagen, na, ich hätte es gerne da in der oder in der Hinsicht noch ein bisschen anders. Aber in Prinzip geschieht das nicht, und deswegen sind diese Chöre, was jetzt neue Ideen, klangliche Ideen oder sehr subjektive eines Dirigenten betrifft, nicht so – können nicht so flexibel sein, das geht in der zur Verfügung stehenden Zeit dann nicht. – Jetzt weiß ich nicht, ob wir nicht so ein bisschen verschiedene Aspekte da – sie müssen jetzt selber sagen, ob ihnen das recht, dass man so ein bisschen rumspringt, oder ob wir einen roten Faden finden, wie wir den finden? Weiter finden ...

29.8

U: Ich finde, wir verfolgen einen roten Faden. Ja ausgegangen von der Gründungsphase, sie sind da reingewachsen und haben den Chor gegründet, und dieser Chor ist seitdem, also 50 Jahre, ihr Instrument. Das sie prägen mit ihrer Klangvorstellung, sie haben gesagt, sie suchen nach einem bestimmten Klang. Der sich auch durch das Werk von mehreren Komponisten zieht ...

B: Das ist eine wichtige Frage ...

U: ... oder ein Klang, auf den sich dieser Chor sozusagen vielleicht auch schon spezialisiert hat, weil er ihnen diesen Klang anbietet auf der Basis der langen Zusammenarbeit?

30.6

B: Es ist mehr ein Klang, der sich mit den einzelnen Jahrhunderten deckt. Also zum Beispiel ein großer Unterschied zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert – und da glaube ich, wird jetzt der Klang nicht so viel anders ob ich jetzt einen Händel-Oratorium oder eine Bach-

Passion erarbeite, aber es ist ein Unterschied, ob ich jetzt ein Händel-Oratorium oder ein Mendelssohn-Oratorium erarbeite. Da wäre im Einzelnen darüber zu reden, aber das ist eben sozusagen der Händel ist für mich etwas puristischeres vom Klangergebnis, als Mendelssohn. Und das sind die Unterschiede. Aber man kann jetzt nicht sagen, ich mache sehr große Unterschiede zwischen Schubert und Mendelssohn oder Mendelssohn und Schumann, also Komponisten, die jetzt in derselben Zeit gelebt haben. Das kann man nicht – das wäre zu viel. Das betrifft dann eher wieder einzelne Werke, die wieder sehr unterschiedlich besetzt sein müssen oder unterschiedlich von ihrem Text Hintergrund angegangen werden müssen, da gibt es dann Unterschiede. Eigentlich ist jeder Takt so individuell von einem Komponisten komponiert, dass er auch so individuell interpretiert werden muss oder klanglich umgesetzt werden muss.

32.0

U: Ich komme noch mal zurück auf diese lange Zusammenarbeit zwischen ihrem Chor und Orchester und ihrer Persönlichkeit als Künstler, und ihren Vorstellungen ... dass diese lange Zusammenarbeit es erst ermöglicht, so wie der Betrieb ist mit den teuren und von daher reglementierten Probenzeiten, um dieses Ensemble auf eben ihre Klangvorstellung einzuschwören oder einzustimmen, also das ist ein langwieriger Prozess. Der sich nicht innerhalb von drei Proben etablieren lässt.

B: Das stimmt. Würde ich jedes Mal mit einem ganz neuen Ensemble ein Projekt machen, dann ginge das gar nicht. Das dauert schon sehr lang, bis man ein Ensemble so geformt hat, dass man darauf aufbauen kann. Und natürlich die Fluktuation – das sind ja alles freiberufliche Musiker, mit denen ich zusammenarbeite, also im Prinzip, Ausnahmen bestätigen die Regel, im Prinzip ist

also geht es nur indem die entsprechenden Musikerinnen und Musiker mit mir schon verschiedene Projekte gemacht haben, wo sie wissen, der Dirigent versteht diese Anweisung so – darauf kann aufgebaut werden. Soll aber auch nicht verschwiegen werden, dass ich mir sehr viel Mühe mache, die einzelnen Stimmen der Musiker und der Sänger sehr genau vorher zu bezeichnen. D.h. in der Musik vor Mahler sind die Partituren und dann entsprechend die Instrumentalstimmen viel zu wenig von den Komponisten genau bezeichnet worden. Nicht, bei Mahler steht dann mal, weil ein Horn etwas lauter ist wie eine Querflöte, dann steht mal beim Horn eine leisere Dynamik als bei der Querflöte, wenn sie beide aber gleichlaut spielen sollen. Das ist vor Mahler anders. Und da kann man nachjustieren. Und das kann man mit dem Durchblick der Partitur und auch der Kenntnis dieser Instrumente, dass man da sagt, da muss das jetzt ein bisschen lauter sein, und das kann man schon mal hinschreiben, und das erspart Probenzeit. Und das ist mir ganz besonders wichtig, also die richtige Auswahl der Sängerinnen und der Sänger und der Musiker ist wichtig. Ich kann nicht immer nur mit Leuten zum ersten Mal zusammenarbeiten, ich muss aufbauen auf deren Erfahrungen mit mir. Und die genau Bezeichnung des Materials, das sie zur ersten Probe geliefert bekommen, so dass ich mir da schon Probenzeit sparen kann, indem ich sagen kann, da steht schon viel drin von dem, was ich jetzt eigentlich sagen will. Ich weiß nicht, wie andere Kollegen das machen, mir ist es besonders wichtig, die Noten so gut wie möglich zu bezeichnen. Das mache ich schon sehr lange mit den Orchestern, das mache ich mit dem Kammerchor erst sagen wir seit 5 oder 6 Jahren, es macht mir aber unheimlich Spaß das zu so gut wie möglich vorzubereiten. So dass ich wirklich mir selber sagen kann, so, mehr kannst du jetzt nicht machen, jetzt

hängt es noch von anderen Faktoren ab, damit es erfolgreich wird.

35.4

U: Kann man das an Beispielen, weil wir das auf jeden Fall in unserem Film dabei haben werden. Aus einem ganz pragmatischen Grund, weil ... wir ... ich muss mir nur meine Brille holen ...

(Unterbrechung)

(Menschliche Fragen ...)

38.7

B: Dann suche ich mir erst einmal bevor wir da anfangen ein paar Stellen. Sei wollen das Gloria. Also das ist natürlich schwierig. Sie gehen direkt auf diese Partitur drauf dann, ... ?

39.0

U: Das ist erst einmal nur eine Orientierung, das ist noch keine Detailarbeit. Wenn wir dann in dem Film eine Stelle kommen, wo wir sagen, an genau diesem Beispiel wollen wir es exemplifizieren, dann würden wir uns damit nochmals gesondert befassen, ...

B: D.h. jetzt mache ich was ...

U: Ähmm ...

B: Ich gebe mal ein paar Beispiele ...

U: (läuft)

39.5

B: Also zur Frage der bezeichneten Noten, die mir ermöglicht, Zeit zu sparen. Da gibt es zum Beispiel diese Fuge am Ende des Gloria, „In Gloria Dei Patris“ – und in der Partitur ist nur im Fagott immer das Sforzate bezeichnet, aber dieselbe Stimme singt sowohl der Bass,

als auch spielt das die Posaune, die dritte Posaune. D.h. wenn ich das jetzt nicht von vornherein dieses Sforzati in diese Stimmen übertrage, dann kommt da ein jedenfalls nicht gemeinsames Verständnis dieser Stelle heraus. Das ist mal so eine Angleichung, dass man sagt, man gleicht das, was in einer Stimme an Dynamik steht, also ein Sforzati auf jedem Viertel, gleicht man den Stimmen an, die dieselben Noten haben, aber eben nicht diese Bezeichnung. Oder es gibt hier ein Bläsersatz, das ist vor dem Gratias auch in dem Gloria ... da ist ganz eindeutig, dass die zweite Klarinette, also das, was man hier mit den schwarzen Noten sieht, untergehen könnte, vor allem weil hier in dem Moment kommt noch eine ein Horn in einer ähnlichen Lage dazu, und da erlaube ich mir dann hinzuschreiben, dass die Klarinette Mezzopiano spielen soll, während 3 und 4, die auch noch A-Dur, d.h. also noch beide gemeinsam spielen, denen schreibe ich pianissimo hin, so dass schon mal von vornherein klar ist, aha, hier muss ein Musiker zuhören. Natürlich muss er das immer, aber es ist gut, wenn ich es erst mal fixiert habe, denn jeder Raum ist anders, diese Aufführung, die wir dort – die missa solemnis, die wir in Alpirsbach aufnehmen, die haben wir vorher in verschiedenen Räumen gemacht, sowohl in Konzertsälen wie aber auch in halligen Domen, und deswegen ist es sehr gut, wenn man erst mal eine Basis auf den Noten hat, eine objektive Basis und dann beginnt natürlich erst das Zusammenspiel und Aufeinanderhören. Oder wir sind hier um noch ein Beispiel zu nennen, das Thema der Celli, das wird auch von den Bratschen mitgespielt. D.h. es entsteht dadurch eine besonders – wie viele haben wir, wir haben dann 16 Spieler – nein, sorry, wir haben dann 12 Spieler, die dasselbe spielen, und das soll aber eigentlich nicht lauter sein wie das Fagott hier, denn das ist eine andere Stimme, die also sozusagen einen Kontrapunkt dazu – da spielt das einer, und hier spielen es 12 – und da muss

irgendwas hingewiesen werden drauf. Man kann es in der Probe machen, da verliert man aber Zeit, und es gewinnt Zeit, wenn man das vor der Probe hinschreibt, dass da ein bisschen lauter gespielt werden soll. Man kann hier natürlich nicht forte schreiben, das wäre gegen den Geist des Pianos, das von vornherein Beethoven geschrieben hat, aber so ein bisschen mehr und ein bisschen weniger, um das geht es eigentlich im Prinzip, um eine Durchsichtigkeit zu erzielen.

43.2

Durchsichtig heißt also, um der Partitur gerecht zu werden. Um das hörbar zu machen, was – um was es den Komponisten gegangen sein muss. Und das muss ich selber herausfinden, das ist der erste Blick, oder noch der immer wieder wiederholte einzige oder immer wiederholte eigene Blick von mir. Das muss ich auch sagen, ich habe ja einige Aufnahmen hinter mir, und das ist ein Prinzip von mir, dass ich bei der Take-Auswahl selber dabei aber auch bei der Mischung einer CD. Und da kann schon sehr gut die sogenannte Postproduktion kann man schon sehr gut mitverfolgen, was da möglich ist, wenn es jetzt nicht so gelungen ist im Konzert – bei einem Live-Mitschnitt, dann kann man das noch nachträglich ein bisschen verdeutlichen. Ich finde das ein legitimes Prinzip, denn eine CD ist eine Kunstproduktion, und kein Live-Erlebnis. Das ist was anderes. Und das schließt dann auch wieder den Bogen zu Glenn Gould, der das genauso – der das genau gemeint hat: Ich möchte das so optimal wie möglich machen, und das kann ich einem Live-Konzert nicht so gut erreichen.

44.6

U: Wenn jede Stimme, also jetzt in diesem Fall die Celli und die Bratschen – was waren das ...

B: Das war die zweite Klarinette ...

U: Dass man da die einzelnen Stimmen in der Balance an den Reglern ...

B: Jedes Instrument hat ja seine Mikrophone, jedes Instrument hat sein Mikrophon, und es ist dann möglich, das ein bisschen hervorzuholen.

45.0

U: Aber das Prinzip ist jetzt schon, dass sie sagen, also O.K., dieser ganze Satz oder Abschnitt dieser Musik ist in piano gehalten, das ist sozusagen der Rahmen, in dem sich das abspielt, oder der Hintergrund, vor dem sich das abspielt, und dann stehen da verschiedene Stimmen – und sie sagen, Beethoven wird sie nicht hingeschrieben haben, wenn er nicht sich gedacht hat, dass man die auch alle gleichzeitig hören muss.

B: Das ist ein wichtiger Punkt.

U: Er kann ja auch sagen, das ist sozusagen reines Gotteslob und man muss es gar nicht hören.

45.8

B: Nein, nein. Aber das ist ein wichtiger Punkt. Denn wir wissen nicht, wie viele Celli und wie viele Bratschen er gespielt haben wollte. Es gibt Aufführungen mit der genauen Aufstellung der Anzahl der Musiker. Aber ob das jetzt seine Idealvorstellung war, wissen wir nicht. D.h., wir können es nur durch unser eigenes Ohr überprüfen. Wir können sagen, und die Überzeugung, dass das, was sie hier gelesen haben, optimal klingen muss. D.h. in der richtigen Balance klingen muss, und das können wir nur machen. Das hat keinen Sinn zu sagen, Beethoven hat immer nur 5 oder 4 Bratschen gehabt, also hat er sich darauf bezogen. Das glaube ich nicht. Jetzt kommt natürlich, das ist ein Spiel, was hat er

überhaupt hören können, nicht wahr. Oder – aber das ist ein so weites Feld, das würde auch zu weit führen. Wir müssen das ernst nehmen, was er geschrieben hat. Aber immer wieder überprüfen, ob das mit unseren Möglichkeiten heute mit den Instrumenten, die wir verwenden, die richtige Abbildung der Partitur, die richtige klangliche Abbildung der Partitur ergibt.

47.2

U: Da sind jetzt so noch etliche andere Kringel und Zeichen. Also ich kenne es jetzt ein bisschen aus meiner Zusammenarbeit mit Herrn Jacobs, da war ... das war fünfmal so voll.

B: Ich bin noch nicht ganz am Ende ... Aber viel mehr kommt da nicht mehr.

U: Wenn sie erzählen könnten, was das so im Einzelnen meint ... es ist in dem Sinn ja kein Neukomponieren oder so etwas. Also ich weiß, weil wir vorhin über den romantischen Unsinn gesprochen haben. Es gibt Perotin-Einrichtungen für romantischen Chor, wenn man sich das anhört und das vergleicht mit ...

B: Spezial-Ensembles ...

U: ... dem Hilliard-Ensemble, die das mit vier oder maximal 5 Stimmen gesungen haben, dann meint man nicht, dass das von dem gleichen Komponisten ist. Es ist keine Neukomposition, was sie da machen, sondern ihr Anspruch das herauszufinden, was wollte der Komponist eigentlich, also was ist angelegt an Vielfalt, an Struktur, an gleichzeitigen Ereignissen – und wie schaffe ich es, all das, was angelegt ist, auch zum Klingen zu bringen.

48.5

B: Also von den Bezeichnungen, die ein Dirigent da hineinschreibt, angefangen, das können nun nicht wahr,

wenn sie jetzt da auf einer Partiturseite 200 Bezeichnungen haben, dann müssen sie eine rote Linie finden, aber was kann man noch besseres sagen als rote Linie, die heute die ist so markiert mit dem: Nicht über die rote Linie hinweg, das meine ich nicht ... also eine wie ein roter Faden durch die Partitur, nicht wahr. Früher hat man es so gemacht, dass der so eine Art Dirigierpartitur, dass man solche Zeichen gemacht hat, erst das ist wichtig, jetzt geht es zur nächsten Stimme, dass die wieder wichtig ist, d.h. solche Richtungen hat man da bezeichnet. Aber ... ich weiß nicht, ob das heute noch jemand macht, aber der Dirigent muss erst mal schauen, dass er die wichtigsten Zeichen hier sich klar macht. Er kann, wenn er 200 Zeichen auf einer Seite hat, kann er nicht alle gleichzeitig dirigieren, er muss darauf vertrauen, dass die Musiker sie ausführen, aber was ist der Sinn des Dirigenten? Er muss zeigen, was am Wichtigsten ist. Und das, was am wichtigsten ist, das muss er sich markieren. Also das ist das eine, was ich gemeint habe. Was aber – und das steht dann auch in den Instrumentalstimmen. Aber was noch wichtig ist, zum Beispiel diese Wellenlinie. Das bedeutet für mich Rubato. D.h. dass ich hier nicht dasselbe ... und das ist nicht ... dirigiere wie in der Partitur, sondern der Leitfaden für mich für das Dirigieren, dass ich hier nicht im gleichen Tempo durchschlage, sondern warum nicht, dass ich hier – Rubato heißt, dass das durchgehende Tempo wird beraubt, rubato, und das heißt es wird reduziert, und ich muss also hier von dem C-Dur, in dem ich hier angekommen bin, Glorificamus te, kommt hier ein harmonischer Übergang nach c-moll. Der kommt auch noch mit subito piano, vorher sforzato, da ist immer noch die Frage, ob diese sforzati absolut gleich sein soll, für mich ist da eine Steigerung dabei, deswegen schreibe ich dort hin: piu sforzato – d.h. es ist noch stärker, die Wiederholung wird stärker, aber dann wird der Punkt,

wo es von C-Dur nach c-moll geht, sozusagen hinausgezögert. Das Tempo wird also rubatiert. Und das muss ich mir klar machen, dass ich das gut dirigentisch vorbereite. Und dann komme ich durch dieses subito piano, also plötzlich leiser werden, sehr gut in einen ganz anderen Charakter dieses Teil, sie haben aufgehört glorificamus te in C-Dur und gehen jetzt über c-moll zu einem lieblichen F-Dur des gratias agimus tibi. Es wird dann ... hier geht es in F-Dur, aber später geht's nach B-Dur. Und das schreibe ich mir rein. Dann ... es ist oft so ... dass Beethoven schreibt fortissimo. Ja, wenn jetzt ...

51.9

B: Fortissimo heißt für mich – er sagt: Es muss im Ausdruck eminent sein. Das heißt noch nicht, dass es das an jedem Punkt dieser Phrase ist. Also Phrasierung ist was ganz Wichtiges. Was ist Phrasierung? Phrasierung ist das, wenn sie ein Buch vorlesen, wie sie sich eine Phrase vorstellen, wie sie die aufbauen, wie sie die beginnen, wie sie enden lassen, wo sie ihren Höhepunkt haben, und das entspricht der musikalischen Phrasierung genauso. Das ist das Wichtigste, was es eigentlich neben diesen eher instrumentaltechnischen Dingen gibt, über die wir jetzt ausführlich gesprochen haben. Und rubato, das ist ein Zeichen der Phrasierung. D.h., da wo ich beim Vorlesen ein bisschen langsamer werde, um auf einen bestimmten Punkt hinzuweisen. Das ist rubato. Aber jetzt zurück zu dem fortissimo. Wenn ich meinen Satz sofort immer mit fortissimo beginne, dann habe ich – dann kann ich nichts mehr entwickeln. D.h. ich muss auf einen bestimmten Zielpunkt hingehen in der Phrase. Und wenn Beethoven immer gleich fortissimo schreibt, dann habe ich keine Möglichkeit etwas zu entwickeln. Das ist eine persönliche Entscheidung von mir. Kann man auch angreifen, da gibt es viele – vielleicht viele Kritiker, die mir das vorwerfen könnten: Wenn hier fortissimo steht,

dann musst du das auch machen. Ich schreibe aber: poco fortissimo. D.h. ich gebe den Musikern zur Kenntnis, Vorsicht, ich möchte da noch etwas entwickeln. Fang nicht, deswegen poco, nur ein wenig mit fortissimo an. Schon lauter, fortissimo ist immer lauter als forte. Aber fang nicht sofort fortissimo an. Es gibt natürlich Akzente, die sofort oder sforzatissimo, die sofort forte, fortissimo sind. Aber es gibt solche langen Phrasen, die muss man entwickeln. Poco fortissimo – zu diesem fortissimo, erst hier wird es erreicht. Und so weiter. Das ist das, was ich da drinnen stehen habe.

53.9

U: Heißt aber rein praktisch, es muss noch jemand geben, der ihre Notizen in die Spielpartituren der Musiker überträgt.

B: Das mache ich.

U: Das machen sie auch ... also dann für 60 Musiker?

B: Nicht für die ... also schon der Bach hat sich über seine Kopisten geärgert, oder so, das tue ich nicht mehr, denn ich habe sehr gute. Aber es ist immer, also ich übergebe die Tuttistreicherstimmen, die übergebe ich den Kopisten, nachdem ich ihnen die erste Originalstimme bezeichnet habe, dann bitte ich sie, das eben entsprechend vier oder fünfmal zu kopieren, heißt aber nicht, am Kopiergerät, sondern eben abzuschreiben. Aber die Bläser, die mache ich. Alle Bläser, die mache ich, original selber. Das ist eine Arbeit, die ich gern mache. Das ist ein willkommene Arbeit, denn weiß nicht, ob man das glaubt, mit jedem mit jeder Stimme, die ich da so bezeichne, d.h. wenn ich eine Stimme dann, hier sehe im Zusammenhang in 20 Systemen, dort habe ich aber nur ein System. D.h. das gibt wieder einen ganz neuen Eindruck für mich. Ich weiß nicht, ob man das verstehen kann. Wenn ich die Stimme für mich habe, dann ich sie

noch besser einordnen, jedenfalls in ihre lineare Richtung, aber ich ... das ist immer so, dass man noch mehr versteht, wenn man eine Stimme für sich sieht und sie bezeichnen muss. D.h. die Bezeichnung von der Partitur auf die einzelne Stimme überträgt, dann ist es immer noch mal sehr oft eine besondere – eine – bringt es immer noch mal neue Erkenntnisse.

55.8

U: Das ist nichts, was sie delegieren können.

B: Ja, das ist eine gute Frage.

U: Mir fällt als Vergleich ein, wenn ich – ich schreibe meine Interviews, die ich führe, also das, was wir jetzt machen, schreibe ich immer selber ab. Das kann ich nicht dem Sebastian geben, oder sonst wem ...

B: Nein, so gut der das dann machen würde ...

U: ... weil eigentlich der Film entsteht beim Abschreiben des Materials.

B: So ist es ... so genau so ist es. D.h. also – ja er wird noch einmal neu bedacht, alles, was bisher erkannt worden ist, wird noch einmal neu bedacht dadurch, dass ich das da reinschreibe, und wird es oft auch Zeit, dass ich dann noch einmal zurück muss zu einer Stimme, die ich schon eingetragen habe, die dasselbe sagt, aber hier habe ich neue Erkenntnisse. D.h. ich muss nochmal zu der Stimme zurück. Und muss sagen, also wenn ich das jetzt hier neu erkannt habe, muss es auch in der anderen Stimme so stehen.

56.7

U: Heißt aber auch, auch das wieder eine banale Frage, dass die Musiker diese ganzen Kürzel, die sie da reinschreiben, auch verstehen. Also weil zum Beispiel

die Bezeichnung poco fortissimo, das ist ja irgendwie so etwas wie ein schwarzer Schimmel, also ...

B: Nein, das heißt einfach nur, dass es vorher nur fortissimo ... jetzt muss ... ja, es ist sozusagen eine Stufe vor dem dreifachen forte.

U: Ach so – Entschuldigung ... ich dachte piu ... es ist ja poco fortissimo ...

B: Da werden sich sicher manche Musiker auch belustigen. Oder das gibt es immer wieder, Leute, die sagen, warum macht er sich eigentlich so viele Gedanken. Es macht mir einfach Spaß. Es so gut wie möglich zu machen. Natürlich, die werden sagen, es muss aber so gut wie möglich verständlich sein, das ist das, was sie andeuten, da bewegt man sich aber auch im Laufe der Zeit. Da habe ich mich schon sehr viel angepasst und habe und bin mit Musikern im Gespräch, wie ich das am Besten noch – wie ich es noch besser machen kann, noch eindeutiger machen kann. Noch – ja, es gibt da natürlich auch die andere Seite, die sagt: Ja, wenn ich viel lesen muss, während ich spiele, kann ich nicht so gut hören – oder ich kann nicht so gut auf den Dirigenten sehen, wenn ich das lesen muss. Das verstehe ich auch alles. Der Idealfall geht eben davon aus, dass der Musiker sich sehr gut vorbereitet, dass er diese Noten, dass er die vorher hat. Vor der Projektphase. Dass er das selber schon studieren, was da alles steht, dass er das mit in seine Vorbereitung mit hinein nehmen kann, und dass er das dann in den immer zu kurzen Proben integrieren kann in die gesamte Aufführung.

58.6

U: Während der Probe wird ja dann in der Regel, ich habe sie beim Proben noch nicht erlebt, aber ich nehme mal an, dass es auch so ist, eigentlich relativ wenig geredet. Also die meisten Proben, die ich erlebt habe,

handeln davon: Ein bisschen lauter, ein bisschen schneller, das macht mal nochmal, da ward ihr jetzt nicht zusammen. So ... Die Kommunikation ist sehr reduziert, aber sie passiert trotzdem irgendwie. Also bei ihrem Kollegen René Jacobs hat mich das am meisten verwundert, der sich so tonnenweise Gedanken macht. Also seine Partitur sind ...

B: Hat er sie auch eingetragen, in die Stimmen, die Gedanken ...?

U: Nein ...

B: Dann sind das alles nur Sachen, die seiner Vorbereitung gedient haben.

U: Also, ich weiß nicht, er verlässt sich da vielleicht auf etwas, was man so Magie nennen könnte, oder soooo...

B: Ach, da reden wir mal jetzt noch eine Stunde darüber ...

U: Was genau es ist ...? Ich habe auch auf der Fahrt hierher darüber gesprochen, weil wir es ja auch zusammen gedreht haben. Es zeichnet sich nicht dadurch aus, dass er besondere Handbewegungen macht, die nun wie das manche Dirigenten machen, die richtige Körper formen, wo man denkt, das sind Bildhauer in der Luft ...

60.0

B: Das ist eine besondere Gabe, das zu können.

U: Diesen Typ Dirigenten gibt es ja, da gehört Jacobs überhaupt nicht dazu. In den – wie viele Tage waren wir bei Jacobs: fünf haben wir gedreht – Ja. Fünf Tage ... und in diesen fünf Tagen gab es vielleicht 6 oder 7 Momente, wo er mal eine der 10.000 Anekdoten, die er zur Johannespassion gesammelt hatte, dann zum Besten gab. Also, was es mit dieser Himmelschlüsselblume auf sich hat, wo dieser Begriff herkommt. Oder so etwas,

zum Beispiel. Weil der Sänger, mit dem sie im übrigen auch arbeiten, Name fällt mir noch gleich ein, der sang das Wort Himmelschlüsselblume irgendwie. Ist ja nun kein Deutscher, von daher nochmal anders. Aber Schlüsselblumen gibt es, aber keine Himmelschlüsselblumen. Also ... trotzdem waren die Musiker bestens informiert über das, was sich der Dirigent so dachte.

61.1

B: Also obwohl er nicht viele erklärt hat. Also, Anekdoten kann ich nicht erzählen. Das mache ich auch nicht. Und ich bin auch tatsächlich kein also – keiner, der viel redet. Ich lehre das auch nicht. Ich halte das für ein konzentrationsstörendes Moment. Ja, das ist eine ganz wichtige Sache, dass man am Ball bleibt. Dass man den Musikern, den Sängern immer wieder nur kurze Kommentare gibt. Auf der anderen Seite ist von der Probenmethodik auch wichtig, dass man diese Abschnitte oder die Länge der Abschnitte, über die man etwas redet, dass man die unterschiedlich lang macht. Es hat keinen Sinn, da immer nur kurz zu sagen: Das forte! – Bitte weiter. Oder man muss das dann auch schon mal unterschiedlich lang machen. Aber im Prinzip ist es kurz, und das ist das Argument, das gute Argument dafür, dass man eben alles schon drinstehen hat. Wenn ich jetzt immer sagen müsste, das, was ich da in den Noten stehen habe, bei den Sängern und Musikern, schreibt das jetzt mal rein, dann wäre ich verloren mit meiner Zeit. Das habe ich schon gesagt, das soll Probenzeit – wie sage ich, nicht Probenzeit verkürzen, sondern Probenzeit sparen sozusagen. Wenn ich das schon eingetragen habe. Und das mit der Magie ... tja ... da reden wir länger drüber. Das kann man natürlich immer sagen. Ah, ich brauche einen Dirigenten, der mich begeistert, und der die Atmosphäre dafür schafft, dass ich mein Bestes geben

kann. Das ist wichtig. Aber erst wenn alle diese Einzelheiten, die in der Partitur stehen, erfüllt werden, nicht wahr. Die Magie kommt erst, wenn der die Arbeit geleistet worden ist, das ist meine Meinung. Und das gilt glaube ich für Sport ganz genauso. Nicht wahr. Also die besonders magischen Momente, die die gibt es erst auf der Basis von höchster technischer Vollkommenheit. Darum geht es. Erst muss es technisch stimmen, und dann kann es magisch werden.

63.4

U: Magisch – Lachenmann sagt: Mag Isch – also mag ich ...

B: Wer sagt das ... das ist auch gut. Musik nur ... an eine Musik nur emotional heranzugehen, ist genauso falsch wie an Musik nur technisch heranzugehen. Das muss eine Balance zwischen beiden sein. Das ist ein ganz wichtiger Punkt, den man aber erst so im Laufe des Lebens mitbekommt. Wo ist jetzt – wo ist – wann muss man für den Aspekt mehr sorgen, und wann muss man für den Aspekt mehr sorgen. Aber ich denke, wenn ich das mal so sagen darf, dass man die Möglichkeiten hat, damit zu arbeiten, dass man sich das nicht so sehr heranziehen muss, oder holen muss, sondern dass man weiß, dass diese beiden Pole gibt es, und die muss man benutzen. Und wie viel man von dem oder von dem benutzen, das ist glaube ich die Erfahrung. Das macht Spaß ...

(Tonschwankung)

Das immer wieder zu überprüfen, das geht auch mal schief. Dass man solange daran arbeitet, das passiert mir immer wieder, dass man gesagt bekommt ... aber ich finde, aber das ist auch eine Konsequenz der Technik, unserer technologischen Entwicklung, dadurch dass man einen Audioschnitt hat, und dass man da so viele

Möglichkeiten hat, werden die Ansprüche der technischen Ausführbarkeit höher, und vielleicht die Probenzeit immer kürzer. Das ist sehr bitter, dass sich das nicht so parallel entwickelt, sondern gegenläufig entwickelt. Das ist ein Problem. Aber d.h. man arbeitet zunächst mal mehr technisch, und überlässt das, wenn das gemacht ist, in Konzerten, da was dazu zu bringen. Und das ist eine gute Erfahrung, dass Musiker – also freiberufliche Ensembles, die arbeiten nicht so nur zweieinhalb oder drei Stunden, wie ein fest Angestellter pro Tag, sondern die arbeiten dann sechs Stunden, zweimal drei Stunden pro Tag, das werden sie auch erleben. Und dann können die dann immer alles – in den sechs Stunden können sie mal voll powern, das ist was anderes bei einer Aufnahme, die wir auch haben. Da darf natürlich keine Minute verloren gehen von der Intensität her. Das ist dann schon sehr anspruchsvoll.

66.0

U: Über diese rein praktischen Dinge wollten wir ja auch reden, oder müssen wir reden. Du achtest hier darauf, dass das hier nicht irgendwann voll ist.

S: 16 Minuten ...

B: Wieviel – 16 ...

U: 16 – dann ist die eine Platte voll ...

Wie wollen wir das rein praktisch machen. Klar, bei der CD – bei der Produktion in Alpirsbach – können wir dabei sein. Da können wir also von Seiten des SWR und wohl auch von der ihren. Da würden wir uns konzentrieren können eben auf die Kommunikation zwischen dem Ensemble, den Musikern und ihnen.

B: Wobei, das muss ich dazu sagen, es sind zwei Aufnahmetage, vier Sitzungen. Und das ist für so ein Werk von knapp 80 Minuten unüblich wenig. Aber das

sind die Bedingungen, die lassen sie uns nicht verändern. Das sind finanzielle Bedingungen, die können nicht mehr zahlen für die Musiker. Aber wir haben den Vorteil, dass vier Konzerte vorher haben. Das heißt, und das ist der Punkt, den ansprechen will, wir müssen es in möglichst langen Abschnitten am Stück machen. Und müssen dann halt – also das heißt, lassen sie uns das mal gerade überlegen – wir haben also gut 80 Minuten, nehmen wir mal die Pausen weg, sagen wir 150 Minuten pro Sitzung, das sind also 600 Minuten, ja, stimmt das, ja vier mal 150 sind 600 Minuten für die Aufnahme. Und wenn das Stück jetzt 80 Minuten dauert, dann sind das also ...

U: Fünf mal ...

B: Wir können es also theoretisch fünf mal machen. Und wenn wir es so machen würden, fünfmal, dann gibt es jeden Takt einmal, so wie man sich das vorstellt. Das geht natürlich nicht, man muss ... das geht sowieso nicht, eben 600 Minuten lang. Die ganze Zeit powern. Also muss man es einteilen. Das ist ein richtiges Konzept, das muss ich mir gut überlegen. Ich weiß immer noch nicht genau, wie ich das mache. Das mache ich ganz zum Schluss, vielleicht erst sogar nach den Konzerten. Mir überlegen welchen Abschnitt mache ich da, mit wem fange ich an. Mit welchen ... was kann ich leichter durchgehen lassen, der nicht ganz so anstrengend ist. Das ist ja klar, die missa solemnis gilt als sehr anspruchsvolles technisch anspruchsvolles Stück für hohe Stimmen zum Beispiel. Da ist es sehr anspruchsvoll. Und das heißt, ich muss trotzdem innerhalb dieser 150 Minuten pro Sitzung längere Passagen am Stück machen, werde immer wieder unterbrechen, auch mal eine kürzere Passage herausnehmen, um sie auch noch mal zu stabilisieren in ihrer technischen Ausführung. Und dann muss ich sie wieder zusammensetzen. Aber es gibt natürlich

Gelegenheit, den Dirigenten, und darauf sprechen sie an, bei der Aufnahme zu hören, und dessen Kommentare zu hören. Wobei – eine Aufnahme ist für mich etwas sehr Willkommenes eigentlich, denn ist genau zwischen der Probe und dem Konzert. Sie - es kann wiederholt werden, so wie in einer Probe, aber es kann auch mit der Intensität wie in einem Konzert gearbeitet werden, das merkt man sofort, ob Musiker denken, naja, das ist noch kein Konzert. Das geht also nicht. Die müssen genauso intensiv bei der Sache sein, wie im Konzert, und das beides zusammen, es wiederholen zu können und auch mit derselben Intensität, das bietet nur eine Aufnahme.

70.1

Deswegen mache ich Aufnahmen.

U: Da finden dann aber auch noch Proben vor der Aufnahme statt oder vor der Konzertreihe ...

B: Wir kommen von einer Reihe von Italien. ... wir kommen am 15. an, also das ist ein Reisetag, und dann geht es los am 16. und am 17. – das sind die beiden Aufnahmetage. Und im Prinzip müssen die Mikrophone, das ist der SWR, da eingestellt werden, also für die Audioproduktion, für die CD-Produktion, die brauchen dann also für große Besetzung, die brauchen dann vielleicht eine halbe bis dreiviertel Stunde, aber dann muss es losgehen. Da gibt es eigentlich keine Probe mehr. Was sage ich theoretisch – in der Praxis müssen wir uns auf den Raum einstellen, neu einstellen, den haben wir noch nicht kennengelernt, sind zwei Tage wieder her, seit dem letzten Konzert, da muss man auch wieder nachjustieren. Also da ... eigentlich ist die Zeit für die Aufnahme vorgesehen, d.h. das, was da gespielt und gesungen wird, soll so gut wie möglich auf die Bänder produziert werden.

71.4

U: Ich meine, interessant wäre es ja, wenn wir uns jetzt über diese ganze Vorarbeit unterhalten haben und ihr Studium der Partitur, möglicher Weise ist das ja noch nicht alles, sondern davor beschäftigen sie sich noch mit dem Komponisten, wissen vielleicht einiges, und recherchieren zusätzliche Dinge ...

B: Es gibt zwei Bücher, die ich kenne ...

U: Dann tragen sie hier ihre Anmerkungen in die Stimmen ein ... dann gibt es erste Proben ... also wir müssten ja uns an diesen Abläufen irgendwie orientieren. Das muss jetzt nicht die ganze Zeit die Missa Solemnis sein, wo wir das machen. Ich meine, bei der Missa Solemnis haben die ersten Proben ja schon längst stattgefunden ... die sind ja schon ...

B: Die gehen am 5. Oktober los. Vor der Reise nach Italien. Aber sie beginnen nicht ein Vierteljahr vorher, das werde ich nicht. Wenn man das so machen könnte, dass man das liegen lassen könnte ...

72.7

U: Also Anfang Oktober ...

B: 5. Oktober. Das ist der Chor ... beide Chorproben.

U: Das ist in Stuttgart.

B: 5. und 6. glaube ich, und dann kommt das Orchester am 8ten und am 9ten dann geht es zusammen. Das Orchester und der Chor und dann kommen die Solisten, die proben auch für sich. Und dann wird es am 9ten und 10ten zusammengesetzt.

U: Also das wäre ein möglicher roter Faden, dass man diesen Entstehungsprozess dokumentiert und sagt, hier – es gibt den Jubilar und der zeichnet sich durch die und die handwerklichen Fähigkeiten aus und so macht der das ... Das ist im Prinzip dann auch etwas, was man

ihren Studenten zeigen kann und dann sagt, da muss ich nicht lang reden, hier seht ihr es. Ein bisschen so ... Wir würden aber trotzdem, ... ich glaube, jetzt können wir die Platte da tauschen. Das ist dann jetzt ein Stunde und 10 Minuten ...

B: Wie lang war das jetzt ...

U: Eine Stunde und 10 Minuten

B: Ach so lang ist das ...

(Ton-Pause)

77.0

(Gekruschtel)

78.2

B: Nun noch mal eine andere Frage. Wir haben im Rahmen dieses Jubiläum noch ein ganz anderes Programm. Aber ich finde die missa solemnis halt das ... das natürlich bekanntere, oder das bekanntere Genre. Und da kommen alle Fragen dran, die bei so einem anderen Programm, reduzierten Programm, auch dran kommen. Also die missa solemnis sollte zumindest mit dabei sein. Ob wir das andere Programm mit einbauen oder nicht. Aber ich finde das schon wichtig, dass man bei so einem Werk bleibt. Das hat am meisten Ausstrahlung. Da viele Leute Beethoven für den größten Komponisten überhaupt halten. Aber nicht dieses Werk meine ich. Nicht die missa solemnis. Und das ist ja ein wichtiger Anspruch, dem man sich da stellen muss, dazu beizutragen, dass man ... dass nachher gesagt werden kann, das ist ein Schritt in eine größere Verständlichkeit des Werkes. Sonst brauche ich es ja nicht machen. Das gibt es ja dann schon öfter. Und das – und da ist die historische Aufführungspraxis hilfreich, denn diese extremen Partien hoher Stimmen, die ich schon erwähnt

habe, die sind dadurch gemildert, denn das ist niemals in 445 Hz aufgeführt worden, das Stück, sondern vielleicht in 430 oder 435 oder 25, das ist also ein großer Unterschied. D.h. es ist nicht so extrem komponiert, wie es von der normalen Aufführungspraxis – also der nicht historischen Aufführungspraxis aufgeführt wird. Das muss man immer dazu sagen, das ist ein großer wichtiger Teil. Der Verständlichkeit, aber natürlich gibt es bereits Aufführungen in dieser Stimmtonehöhe, da hat man aber rauszufinden, wo dieser Komponist steckt. Also, das ist für mich immer eine Faszination gewesen, weil ich habe mich relativ spät an Beethoven gewagt, ich habe eher mich mit dem 18. Jahrhundert allein oder mit dem 19. Jahrhundert allein befasst. Vor allem mit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, aber Beethoven ist was dazwischen. Er ist 1770 geboren und 1827 gestorben. Und das ist sozusagen die Brücke zum 19. Jahrhundert. Und das ist sowas Persönliches, dass man das nicht so leicht verstehen, wie jetzt also einen Komponisten, die am Ende einer Epoche stehen, wie zum Beispiel Bach oder Mozart. Oder das ist also eine besondere Herausforderung genau zu zeigen, wo der Beethoven verortet ist. Ist er jetzt der Abschluss der Wiener Klassik? Hat er schon frühromantische Elemente, so wie es sich bei dem zur gleichen Zeit lebenden Franz Schubert sicher der Fall ist. Und das genau heraus zu kriegen, das ist eine sehr spannende Aufgabe. Das ist dann ... die Missa Solemnis ist mir besonders viel wert. Ich habe sie zum ersten Mal gemacht vor 10 Jahren. Das steckt mir noch in den Knochen ... ich hoffe, dass diese Erfahrung mir jetzt hilft, aber ich dürfte sie keinesfalls – wenn ich sie aufnehmen will – zum ersten Mal überhaupt gemacht haben. Das ist vielleicht ein großes Missverständnis. Vielleicht könnte auch noch mal ein Jahrzehnt Erfahrung mir helfen ... aber es muss

mindestens eine da sein, damit ich davon zehren kann, bzw. auf ihr aufbauen kann.

81.6

U: Fand ich jetzt interessant, die Formulierung: Wo der Komponist steckt. Das klingt ja wie so eine Suche ... dass man quasi ... ist es so gemeint, dass man Patina abkratzt? Wenn man jetzt den Grundton 480 oder 440 Hertz ...

B: 440 ja ...

U: oder 35 oder sogar 420, macht das so viel aus schon? Also ist das so eine Entschleunigung ...?

B: Psychologisch ... es ist nicht ganz so hoch, wie du denkst. Es ist entspannter sozusagen. Das macht sehr viel aus. Das mit der Patina ist so, dass halt das Werk sicher durch die normale Aufführungspraxis in zu großer Besetzung gemacht wird. Das heißt, das ist eine subjektive Aussage von mir. Aber ich höre jedenfalls nicht diese Durchsichtigkeit, die ich hören möchte, wenn ich die Partitur lese. Das ist meine Meinung. Also das wird zu bombastisch gemacht. Und deswegen ist diese Aufführungsidee kammermusikalischer. Und ich glaube, dass sich diese vielen polyphonen Texturen der Partitur durch eine kammermusikalischere Besetzung herauskommt. Es ist immer noch eine opulente Besetzung. Sind 100 Musiker. Und Sänger, die da spielen und singen. Aber es ist eben keine 150 Mannschaft und es ist darüber hinaus – jetzt kommt es noch wichtiger, es sind jetzt nicht nur Sänger, die für die romantische Oper ihr tägliches Brot ist, oder auch Symphonieorchester, die mehr meistens Spätromantik spielen, sondern es sind eben Musiker, die von dem 18ten Jahrhundert kommen, und das ist jetzt der Punkt, so wie Beethoven auch, d.h. er ist verwurzelt im 18ten Jahrhundert. D.h. man muss die Spieltechnik noch

kennen, von denen er ausgegangen ist, und er führt dann die musikalische Entwicklung ins 19te. Und das muss man nachvollziehen können und wollen. Und das ist eine interessante Aufgabe.

83.8

U: Meine persönliche, ... das erinnert mich gerade daran ... , meine persönliche Geschichte mit der missa solemnis.

B: Ach, die gibt es auch ...

U: Nein, eine ganz kleine eigentlich – ich hatte einen Film gemacht über Perotin. Mit dem Hilliard-Ensemble ... und als ich damit fertig war, hörte ich im Konzerthaus, ich weiß gar nicht von welchem Ensemble und Orchester – und dachte mir ...

B: Welches Konzerthaus ...?

U: Hier in Berlin ... im Konzerthaus. Ich glaube, das war auch das Konzerthausorchester. Und das kam mir so bombastisch und so ... als wolle dieser Beethoven eine confiteor ein Bekenntnis herbeizwingen.

B: Aber sie sagen, der Beethoven, der Komponist. Warum sagen sie nicht der Interpret?

U: Ich schildere damit den Eindruck, den ich damals hatte. Ich habe mich damals noch nicht mit Herrn Bernius unterhalten.

B: Es gibt aber andere, die in die selbe Richtung arbeiten. Aber das ist genau der Punkt, den ich meine. D.h. ...

U: Wir reden glaube ich von dem gleichen ... von dem gleichen Wunsch, der gleichen Sehnsucht.

85.1

B: Das ist, wie ich finde, die ... nicht die richtige. Also Beethoven muss natürlich was Monumentales haben. Das Besondere ist, dieses Werk hat alles, jede mögliche Facette des Ausdrucks hat dieses Werk. Und es ist das Schlimmste, was man ihm antun kann, wenn man es über einen Kamm schert. Wenn man eben nur das Monumentale betont im Prinzip. Oder wenn man das zu gegensätzlich macht. Und man sagt, ja klar, es hat auch lyrische Stellen. Aber die lauten und die bombastischen in Anführungszeichen Stellen, die sind immer gleich. Das ist nicht wahr. Da gibt es auch sehr viele Möglichkeiten zur Differenzierung. Und das ist das, was sie da vermisst haben. Nehme ich mal an.

85.8

U: Ich war – man beschäftigt sich ja mit einem Thema in diesem Fall Perotin über mehrere Jahre.

B: Das ist nun wirklich ein ganz großer Gegensatz.

U: Und ist dann einfach gewöhnt, das alles mit vier Stimmen gesagt werden kann.

B: Wer war denn der romantische Chor, der das gesungen hat?

U: Das war eine Aufnahme, die Herr Stenzl aus irgendwelchen Archiven herausgefischt hat. Ich kann ihnen das mal schicken. Also ...

B: 50er Jahre wahrscheinlich ...

U: Ne, die sind wahrscheinlich sogar noch früher.

B: Da hat man das so gemacht. Aber das kann ich sehr gut verstehen. D.h. das ist ein ganz wichtiger Punkt. Wir – die Leute, die sich mit der historischen Aufführungspraxis beschäftigen – die kommen von früheren Epochen jetzt nicht gerade von Perotin, aber eben von der Barockmusik, oder von dem 18ten

Jahrhundert. Und das, was man den symphonischen, symphonischeren Interpretationen vorwerfen muss, ist eben, dass sie von der Spätromantik zurückgehen und sagen, ok, es ist jetzt nicht Strauß, aber es ist trotzdem der Gestus, mit dem sie das machen, ist dieser überbordende dieser monumentale und nicht der fein ziselierte vom 18ten Jahrhundert. Und das ist unser Vorteil, würde ich mal so sagen. Also, wie viele Aufnahmen es jetzt gibt in historischer Aufführungspraxis, weiß ich nicht. Aber die haben denke ich, das Bild von Beethoven verändert. Das Bild sagen wir zumindest von der missa solemnis, denn das ist ... ich glaube schon, dass es die auf der einen Seite sagen wir mal interessanteste Partitur ist, aber gleichzeitig die am wenigsten ... ja, verstandene, das klingt arrogant, bisher am wenigsten optimal ausgeführte ... das glaube ich schon. Und wird ... da muss man noch weitermachen. Man muss da immer wieder neue Ansätze machen. Und jeder Ansatz, der gemacht wird, hilft, die Popularität des Werkes wieder zu gewinnen, oder überhaupt zu gewinnen. Denn das ist ein relativ unpopuläres Werk. Ich finde nicht wegen der Komposition, sondern wegen der Interpretation.

88.4

U: Und wo steckt dann da der Frieder Bernius? Also sind ja nun am Anfang des 21ten Jahrhunderts ... äh. Und freuen uns darüber, Beethoven frei zu legen, der an der Schwelle des 18ten zum 19ten Jahrhundert gelebt hat. Aber das muss ja nun etwas sein, was Beethoven anspricht, was mit uns etwas zu tun hat. Was hat es dann mit uns zu tun?

89.1

B: Das ist ein weites Feld, das mich nicht interessiert. Den Dirigenten. Aber ich verstehe die Frage, ich kenne

sie, oder ich brauche sie nicht. Aber ich muss sie beantworten, ich verstehe das.

U: Naja, sie müssen nicht ...

B: Ja, doch. Das ist ja sehr interessant. Ist ja eine interessante Frage, oder ich muss mich ja auch – ich muss mich nicht rechtfertigen. Nein, das brauche ich jetzt nicht mehr, vielleicht, wenn ich 20 Jahre jünger wäre, müsste ich das. Aber ich – das ist natürlich auch die Frage, die sich immer wieder bei Regietheater stellt, nicht. Was ist richtig? Wie soll man mit den großen Werken umgehen? Den bedeutenden Werken, die immerhin geblieben sind. Die uns immer noch interessieren. Aber sie – dass man sagt, sie interessieren nur noch, wenn sie jetzt aus dem Geist oder aus dem Blickwinkel des 21ten Jahrhunderts gesehen werden? Das werde ich nicht mehr schaffen, diese Sicht zu verwirklichen. Weil ich denke genau anders herum. Ich muss so gut wie möglich herausfinden, was der Komponist wollte. Ich muss sozusagen den Komponisten hinter mir haben, der mir mal auf die Schulter klopft und sagt: Jetzt hast du es verstanden.

90.0

Was anderes interessiert mich nicht. Oder ich muss selbst das Gefühl haben, jetzt stimme ich mit meinem ersten Eindruck oder der Entwicklung meiner Sicht auf dieses Werk immer mehr überein. Also nur wenn ich es so gut wie möglich aus dem Geist Beethovens interpretieren kann, ist es für mich sinnvoll. Und ich habe früher immer mal wieder gesagt, dass die Alte Musik Bewegung etwas ist, wie wenn man Fachwerkhäuser freilegt in Klammern. Das sage ich jetzt eigentlich nicht mehr so gern. Weil ich gehört habe, dass die Nazis in den 30er Jahren das auch gemacht haben, Fachwerkhäuser freigelegt. Dann ist es natürlich für mich nicht mehr so ... so attraktiv der

Vergleich. Aber im Prinzip geht es darum. Und ... auf die Frage: Wo ist jetzt der Dirigent des 21ten Jahrhunderts? D.h. ich muss jetzt das Fachwerkhaus übermalen mit künstlerischen Ideen, die ich jetzt gerade habe. Das interessiert mich nicht so. Ich muss rauskriegen, also sozusagen ein Restaurator der Epoche sein, aber natürlich – jetzt vielleicht könnte man das noch mal zusammenfügen oder – führen, die beiden Richtungen, ich muss es mit meinem Impetus erfüllen. Also ich muss das Fachwerkhaus herstellen, aber dadurch hört die Arbeit des Restaurators auf, und dann beginnt meine Aufgabe. Ich habe also eine aktuelle Aufgabe. Und das ist der Unterschied zwischen Kunst und Musik. Ich habe also die Aufgabe, erst mal so wie der Restaurator, aber dann eben Musik erklingen zu lassen, so aktuell und so spannend wie ich es nur kann. Das ist eine doppelte Aufgabe: Zu sagen, Hauptsache es ist so aktuell und so spannend, das wäre am Geist der Musik vorbei, könnte am Geist der Musik vorbeigehen. Beides ist wichtig. Das ist meine Antwort. Also die Regietheater, das kann man auch gern in Klammern sehen, na gut, damit befasse ich mich jetzt nicht mehr so. Ich habe mal einige Opern gemacht, und so, das ist aber, auch wenn man Opern ausgräbt, dann geht es um die Musik. Man will herauskriegen, ist die Musik geeignet, um wieder heute noch heute noch in Anführungszeichen interessant zu sein, aber als Musik, jetzt nicht nur, damit jetzt Entschuldigung die Flüchtlingsdramen am besten durch dieses Libretto vom 18ten Jahrhundert zeigen kann. Ja, das da finde ich schon besser, wenn man da ein Stück von heute dazu benutzt. Aber ich weiß nicht, wie sie das sehen, aber das geht eben meistens am Geist dieser Musik vorbei. Musik wird benutzt eher als Mittel zum Zweck, dass man eben etwas Aktuelles zeigen kann, aber die der eigentliche Geist der Musik wird benutzt. Jeder Generalmusikdirektor hat sehr verallgemeinernd

gesagt, weniger zu sagen als der Regisseur, der vom Intendant bestellt wird. Würde ich jetzt mal so pauschal sagen, lasse mich gern von jemanden überzeugen, dass es nicht so ist. Kann nicht sein, und damit kommt unsere anfangs diskutierte Frage: Wie sehr ist das beeinflusst uns das Visuelle? Und das tut es natürlich. Und da hat es das akustische Element einfach sehr viel schwerer. Deswegen bin ich ein Freund von konzertanten Aufführungen von Opern, aber eben nicht von Regietheater. Ist ein anderes Thema. ...

94.6

U: Ist ein riesen Thema. Ich hatte ihnen ja erzählt von meiner Beschäftigung mit der Art und Weise wie Publikum Oper gehört hat. Da wurde gegessen, da wurde ...

B: Das interessiert mich nicht heute ... die armen Komponisten wollten das doch nicht, aber sie konnten nix dagegen machen, dass gegessen wurde, natürlich. Die haben doch ihr Herzblut dahin geschrieben, und das kann doch nicht sein, dass sie akzeptiert haben, dass man das nicht so gut und intensiv wie möglich aufnehmen wollte. Das ist ganz klar.

U: Aber ich glaube, sie haben das auch bedient. Oder ... sie haben es ja auch erfunden. Also ich meine ...

B: Ja gut, also der Unterschied zwischen Beethoven und einem sagen wir Salieri, das gibt es, natürlich ... den gibt es. Aber dann interessiert eben nur diese Komponisten, die nicht nur Mittel zum Zweck sein wollten, oder keine Gebrauchsmusik schreiben wollten. Die interessiert mich weniger. Das muss man dann schon sagen. Das ist ein wichtiger Punkt. Das herauszufinden, was man machen möchte, oder wo sich's lohnt. Nur da, wo es sich lohnt. Da sollte man sich drum kümmern.

95.7

U: Hmmm

B: Was kriegen wir noch hin.

U: Wir konzentrieren uns darauf, d.h. dass wir auch bei der ersten Probe vorbeischaun ...

B: Heißt ... wie gesagt, es gibt a cappella Proben, das ist natürlich ein anderer Rahmen, also sage ich mal, das ist ungewohnt, der Rahmen, wenn jetzt da 40 Sänger zum ersten Mal zusammen kommen, und gleich eine Kamera auftaucht, ist für sie ungewohnt. Aber am zweiten Tag geht es vielleicht schon wieder besser. Also es ist wenig Zeit zum Proben, aber ich sage es nur einfach mal so. Ja, die Frage ist, ob man also in die Probe ...

96.5

U: Ich sage nichts, was jetzt so sein muss. Also ich will, dass wir etwas machen, was wir im Konsens machen. Ich habe nur, also, man könnte es machen. Weil ich mir denke, ok. , alles, was wir jetzt hier besprochen haben, was man auch noch mal vertiefen könnte, wird ja in diesen Proben kommuniziert. Und nicht erst bei der Aufnahme, sondern vorher schon. Und dann es könnte auch so sein, ein gangbarer Weg ist, dass man erst beim Protokollieren von Aufnahmen auftauchen, die ich noch mal ihnen stellen würde, und da können wir uns irgendwo verabreden und nochmal darüber sprechen. Das kann auch danach sein.

B: Also wenn alle Bildaufnahmen gemacht worden sind, würde man dann nochmal sprechen.

U: Zum Beispiel. Ja. Also das richtig verstanden. Ihr Ethos ist es, diesen Beethoven da, wo steckt der Beethoven? – den freilegen. Also da ist sozusagen um dieses Fachwerkhaus ...

B: Das ist eine Idee ..

U: ... -ding nochmal zu bemühen, da ist irgendwie eine Dämmung, eine Wärmedämmung rübergekommen, und ein anderer hat noch Barockfresko draufgeklatscht und außerdem ist noch eine Leuchtreklame dazu gekommen, weil ein Videoladen unten drin ist.

B: Oder Massage ... so etwas alles ...

U: Und das tun wir alles raus. Und dann steht das Fachwerkhaus da in seiner ganzen Schönheit, als Form und Funktion. Da ist kein Balken zu viel, und keiner zu wenig, und dennoch hat es eine Schönheit.

98.5

B: So wie der Erbauer es wollte.

U: Genau. Also – ich bin in Waging, in Bayern mit dem Fahrrad herum gefahren, kam immer an wieder an Bauernhöfe, wo also Heustadl, alte, die eben – es ist kein Fachwerk, aber so ähnlich, wo wirklich nur Balken auf Balken miteinander verschränkt waren, ohne Nagel, ohne – nur verkeilt, hält, und sieht wunderschön aus. Ja, ich schweife ab ...

B: Aber das darf nicht so bleiben, ich möchte jetzt nicht nur sagen, dem Publikum sagen, schaut mal, wie schön ist das Fachwerkhaus, sondern das muss man nochmal überlegen, was das – wie der Transfer dann passiert, was mach ich mit den Ach egal ... und da ist eben der Unterschied zwischen Kunst und Musik. Denn Musik muss man zum Erklingen erbringen. Und das ist das Aktuelle. Ich muss den Geist dieses Fachwerkhauses aktuell zum Erklingen bringen. Das ist der Unterschied. Das muss ich da noch Das ist ein genauso wichtiger Punkt wie das Freilegen¹. Und ehrlich gesagt: Ich weiß,

¹ Lläuft auf einen fast schopenhauerischen Unterschied zwischen Geist und Struktur hinaus.

dass es ideal ist, beides gleich gut zu beherrschen. Und so ist es aber bei vielen Dirigenten sehr unterschiedlich. Also Leute, die sich mit dem eher Herstellen der Bedingungen oder des Klanges von damals zufrieden geben, oder das vielleicht nicht wollen, oder was weiß ich, welche Fähigkeiten sie haben. Andererseits diese Leute, die sich kaum dafür interessieren, wie das Fachwerk ausgesehen hat. Die nur spontan und aktuell Musik machen wollen. Ich finde die Balance zwischen beiden interessant. Aber nicht fifty fifty. Sondern 100 Prozent hier, und 100 Prozent da. Das ist der Punkt. Ich will keine Kompromisse eingehen müssen. Das gab es früher immer bei alten Instrumenten, dass man gesagt hat, naja, die sind nicht so beweglich. Das müssen wir verstanden haben, diese Phase. Und ich glaube, das sind wir jetzt auf einem ganz guten Weg. Ist immer noch schwierig manchmal. Also das ist ein Werk, das die Instrumente an ihre Grenzen bringt. Die alten Instrumente. Das muss man alles auch sehen. Das ist fast grenzwertig. Wir haben einmal die Neunte gemacht von Beethoven, und das war schon, also da hat man gemerkt, die Instrumente, die jetzt da gespielt wurden und die aus der Zeit waren, oder nachgebaut waren, so wie die Instrumente aus der Zeit, die sind aus einer Übergangsphase der Instrumentation, der Instrumentalentwicklung gebaut gewesen und kurz danach hat man es leichtet gehabt. Und das ist dann immer die Frage: Also für mich, das bedeutet für mich mit Beethoven hört das für mich auf, dass ich unbedingt das auf historischen Instrumenten machen möchte. Nachher Mendelssohn Frühromantik, auch Schubert, ach, Schubert ist schwierig, aber Mendelssohn Schumann brauche ich den Klang der historischen Instrumente nicht mehr, weil er auch dadurch, dass die Instrumente moderner werden, in ihrem Klang ein Übergang zu den Instrumenten an sich bilden. Und

deswegen brauche ich – das ist genau der Punkt – aber Beethoven ist schon noch sehr wichtig, das ist der Abschluss der Wiener Klassik und damit ein gewisser Einschnitt. Das ist er sowieso in der Musikgeschichte. Denn Brahms hat ja gesagt, ich schreib mal lieber erst mal keine Symphonie, weil ich so einen großen – wie hat er das genannt? – großen Schatten hinter mir her spazieren sehe oder so. Also das ist bitter, so ein Einschnitt. Und das ist sein letztes Vokalsymphonisches Werk, vier Jahre vor seinem Tod geschrieben, also – die Ansprüche hoch.

102.8

Nochmal zurück zu der – das was sie wollen. Also was – wie können wir das zum Beispiel machen, wenn sie jetzt sich entscheiden würden oder haben sie schon unseren genauen Probenplan.

U: Nein, nein ...

B: Den haben sie noch gar nicht. D.h. den muss ich ihnen erst mal schicken. Das würde ich jetzt machen. Und ... es gibt zwei a capella Proben – 5ter und 5ter Oktober, und es hat keinen Sinn, dass sie jetzt in der ersten Stunde da sind. Das verstehen, was ich meine. Da muss man die Leute überhaupt erst mal aufwärmen. Oder muss sie überhaupt vertraut machen. Und es hat auch keinen Sinn zu sagen, ja ich möchte gerade die erste Minute filmen. Das ist alles sinnvoll, aber vielleicht nicht so zielführend in dem Zusammenhang. Also, wann wir da einsteigen, das ist einmal Freitag von 16 bis 22 Uhr grob gesagt, und am nächsten Tag von 10 bis 16 Uhr. Welche oder wie lang man da das machen will, ob man sich darauf konzentrieren kann. Ob man dann mal in der Stunde auch zusammenarbeiten kann und nicht nur einfach mitnimmt, sondern auch mal auf irgendwie Wünsche

vom Produzenten eingehen kann und soll, das wäre noch die Frage.

Zweitens ...

104.1

U: Ich habe da keine Wünsche, ich werde da nur ...

B: Sie würden einfach nur ... mitnehmen.

U: ... in kleiner Besetzung, vielleicht mit einer dritten Person. Das wär's.

B: Der Vorteil wäre natürlich, dass man für den Mitschnitt der Aufnahme schon mal, dass die Leute das schon mal – also dass sie da schon mal präpariert sind. Sich darauf einstellen können. Das Zweite ist, das Orchester allein, am 8ten. Und das – ja das ist, die Proben am 8ten 9ten und 10ten sind an einem anderen Platz wie die am 5ten und 6ten. Aber auch da am Rand von Stuttgart. Und ja – wie weit es interessant ist, jetzt die ersten Proben von einem Orchester allein zu machen, da sind es nur zwei mal drei Stunden insgesamt. Und das ist dann die zweite Frage, wo steigt man da ein. Was macht da, oder wieder alles mitnehmen, und kann dann später sehen, was da daraus geworden ist. Kann man auch sagen, oder inwieweit beeinflusst die Musiker die Tatsache, dass sie sozusagen gefilmt werden. Das ist dann eine andere Frage. Und am 9ten und 10ten sind dann die Tutti-Proben. Da gibt es auch eine Probe mit den Solisten allein, das Solisten-Quartett, spielt hier eine besondere Rolle bei der Missa Solemnis, das müssen Leute sein, die zusammenpassen. Die müssen head gehuntet sein, die müssen übereinstimmen und so, die müssen dann da zusammengeführt werden. Das ist eine eigene Aufgabe, das wird immer mit Klavier gemacht. Auch der Chor a capella, also der Chor allein wird natürlich mit Klavier begleitet. Und dann kommen die

Orchesterproben mit Soli und Orchester und Chor. Am 9ten und am 10ten. Das muss man also ...

106.1

U: So einen Probenprozess zu verfolgen wäre sozusagen mein Stil. Das, was ich mit Miroslav Srnka gemacht oder auch mit Mark Andre an der Stuttgarter Oper war praktisch ... also ich war nicht ... 6 Wochen probt man für eine Oper. Ich war nicht 6 Wochen dabei ...

B: Das ist aber der Punkt. Gut, drei Wochen ist schon gut. Aber das wäre rein mathematisch die Hälfte nach der Hälfte der Probenzeit. Wenn man das ... das ist ja ganz reduziert in der Sache. Nach der Hälfte der Probenzeit. Darum ging es mir, nicht wahr. Wo fängt man da an, präsent zu sein.

U: Wir waren bei den allerersten Proben waren wir nicht dabei. Weil da Jossi Wieler Cambreling etc. Petrenko gesagt haben, bei der ersten Probe noch nicht.

B: Das ist, was ich meine. Ich habe nur die Frage gestellt.

U: Das ist so sensibel ... etc. Wobei ich nicht das Gefühl hatte, dass die Sänger damit wirklich ein Problem haben ...

B: Kann sein. Kann sein. Es kommt drauf an, was sie für Erfahrungen haben.

U: Ich habe auch kein Problem damit, zu sagen, am ersten Tag unsere Sachen aufzubauen, und wenn einer sagt: Das will ich jetzt nicht ... dann gehen wir raus.

107.5

B: Das sagt man dann nicht. Man muss das vorplanen.

U: Das kann man ja ankündigen: Wenn es euch stört ... gehen wir. Ich will ja nicht die Qualität des Produktes mindern, dadurch, dass ich es dokumentiere.

B: Bei Solisten ist das etwas anderes, die können das sagen. Aber der Klangkörper, das hat keinen Sinn, wenn man jetzt da einzelne Meinungen zu sehr in den Vordergrund stellt würde. Das muss man dann pauschal sagen, ja oder nein. Aber wie gesagt, es ist mir recht, dass man das ich dadurch zeigen kann, das ist ein Thema jedenfalls, sich das zu überlegen. Wann kommt man da rein.

108.2

U: Ich werde mir in dieser Zeit auch mal die ganzen Archivaufnahmen und dergleichen anschauen. Weil wir sicher in dem Film auch einen Ausflug in die Vorgeschichte machen. Also ihre Vorgeschichte. Was es an Aufnahmen gibt ...

B: D.h. sie wollen Teile der Aufnahmen davor auch mit reinbringen.

U: Wir werden nicht 60 Minuten lang erzählen, aber doch da zurückkucken ...

B: Das sage ich mal offensiv, da wäre mir natürlich lieb, wenn wir das zusammen anschauen könnte. Und sagen, das ist ... das braucht man, oder das sollte man eher vergessen. Aber es kann sein, dass es zu viel Aufwand ist. Weiß ich nicht.

U: Wenn sie die Zeit haben, klar. Das kann man sich sicher nach Stuttgart bestellen lassen, vom Archiv. So dass sie da mit in den Sender kommen können.

B: Das ist überhaupt kein Problem für mich. Die Frage ist, gibt es eigentlich im Zusammenhang mit der

Bestätigung vom SWR, gibt es da ein zeitliche Zielvorgabe?

U: Das haben die auch gefragt, wann das fertig sein soll. Wenn wir aber jetzt so einen ganzen Probenprozess filmen, muss ich ihn ... das ist ziemlich zeitaufwendig ... protokollieren. Das sie mit den Stimmen machen, mache ich mit den Abschriften. So dass es auf jeden Fall 19 werden würde.

B: Ja, klar. Das finde ich gut. Ja nichts übereilen. Das ist schon wichtig. Man bekommt genug – genug Stress. Aber so gut wie möglich, natürlich. D.h. ich habe jetzt keine Ahnung, wie das genau läuft, muss mich auch nicht interessieren, also wie das jetzt von der Arbeitszeit, welche Arbeitszeit da aufgewandt werden muss, damit das gut wird aus ihrer Sicht und so ... aber natürlich ich bin – wenn ich meinen Takes abhöre – kriege ich, also von den CD-Aufnahmen – kriege ich die nicht bezahlt. Ist mir egal. Wichtig ist, das ich halt dafür, dass ich überhaupt die Erlaubnis habe, denn normaler Weise macht das der Aufnahmeleiter. Und wenn ich da sage, ich möchte das aber mitreden, dann ist das mein Problem. Aber das weiß ich nicht, wie das hier so gemacht ist. Aber natürlich für einzelne Tage, wenn sie sowieso in Stuttgart sind, oder so, wenn sie es verbinden könnten, mit was anderem, fände ich das schon gut. Also man hat schon ein bisschen Angst vor ... Angst ist jetzt das falsche Wort, aber dass man ... dass es vielleicht nicht immer gelingt. Oder, das ist natürlich subjektiv. Dass es nicht jedem immer gelingt, also zum Beispiel Fehlritte zu vermeiden. Die nicht zu erkennen, meine ich. Das ist schwer oder. Das ist jetzt etwas sehr subjektives, wenn ich meine, also dieser Ausschnitt nicht, ja. Und so ... und dann ist das die Frage, ob man sich das angewöhnen sollte zu sagen: Oh, ist doch egal. Hauptsache, das wird ein guter Film ... da kommt es

doch auf eine Einzelheit nicht an. Das ist eine Frage. Wie sehen sie das. Das ist die Frage, wie detailliert man arbeiten möchte.

111.5

U: Auf der einen Seite arbeite ich gern zusammen, im Team sowieso, dann wenn so ein Film dann fertig ist, habe ich wiederum Angst vor vielen Abnahmen.

B: Das verstehe ich dann absolut.

U: Wo dann sowieso der Redakteur reinredet, und dann noch ein anderer Redakteur und dann kommt auch Komponist oder Dirigent in diesem Fall dann dazu ... und dann ... ach ...

B: Da ist es doch besser, wenn das im Vorfeld passiert. Also wenn ich dann sage, so, jetzt habe ich meine letzte Stellung abgegeben, und so – so jetzt machen sie, das ist ihnen doch lieber, wie wenn ich sage: Ach, jetzt zeigen sie mir doch mal ... was da raus geworden ist.

U: Wir können gerne, da habe ich große Lust dazu, schauen, dass wir diese Archivaufnahmen da im SWR sehen, oder manchmal spielen sie es auch auf CDs aus, also auf DVDs, und dann ist es sowieso egal wo.

112.8

B: Also, das erste wäre, dass sie das mal zusammenstellen lassen würden. Und ich würde dann dazu – dann kann ich schon mal meine Meinung dazu sagen. Was ich von der Gesamtproduktion halte. Was ich glaube, was man daraus holen könnte. Und dann kann man immer noch sehen, was sich daraus ergibt, als Chance.

U: Man könnte daraus einen Teil unseres Filmes machen. Sich gemeinsam Archivsachen anzugucken, und sie

kommentieren das, das ist doch wunderbar. Schauen sie mal. Damals hatte ich die und die Frisur, ...

B: Ja genau – oder: Da habe ich keine Ahnung gehabt von dem Stück. Gut ...

U: Ja, vielleicht.

B: Das kriegen sie bestimmt – 3SAT von Urach 1999 Live-Mitschnitt von den Schumann Faust Szene, das kriegen sie bestimmt geliefert. Also es war keine starke Stunde. Naja, Live-Mitschnitt, Fernsehen, Live-Mitschnitt, also nein ... das möchte ich also möglichst vergessen. Aber so ist es halt. Und Ausschnitte gibt es davon bestimmt, die trotzdem interessant sind. Das ist ganz klar.

114.1

U: Ich muss mit Grauen zurückdenken an Diskussionen ... ich hatte mal einen Redakteur, das war ein Film über elektroakustische Musik, also die auf Geräuschaufnahmen basiert. Und wie das dann bearbeitet wird und so weiter. Und da hatte ich sehr kompliziert einen Teil ... da ist ja nun die Frage: Elektroakustik ist ja nun Lautsprechermusik, man hat auf der Bühne Lautsprecher. Sonst nix. Da ist ihr Chor eine visuelle Überwältigung im Vergleich dazu. Da gibt es hübsche und weniger Sänger und Sängerinnen.

B: Schon klar.

U: Da eben nur Lautsprecher. Und die Frage ist, wie mache ich jetzt Bilder dazu. Und dann wusste ich, der Komponist arbeitet mit Fibonacci-Reihen, und habe meine Bilder gezählt, 50 Bilder, 25 Halbbilder, 25 Vollbilder oder 50 Halbbilder in der Sekunde – da kommt man auf irgendwelche ... ja, da kann man auch so schneiden, dass man eine Fibonacci-Reihe rückwärts laufen lässt. Das fängt irgendwie bei 1340 an und ging

dann runter bis auf ein Bild. Und dem Redakteur, der fand diese Sequenz am Anfang zu langsam und am Ende zu schnell. Dann habe ich gesagt: Das ist eine Fibonacco-Reihe ... „Ja, aber der Zuschauer weiß doch gar nicht, dass es eine Fibonacco-Reihe ...“

B: Das muss er auch nicht wissen ...

U: Sage ich ... das ist halt ein künstlerisches Gestaltungsmittel. Also er wollte eigentlich, dass ich die Fibonacco-Reihe ... also die Idee fand er schon gut, aber man sollte doch am Anfang die Sequenzen, also die Zahlen kleiner machen und am Ende größer. Dann ist es aber keine Fibonacco-Reihe mehr. Wir haben glaube ich 5 Stunden darüber diskutiert. Und jetzt ist es – also ich habe es dann durchgesetzt.

B: Ich glaube, jetzt kommt meine Familie. Wenn ich die Geräusche hier richtig deute ...

U: Wir sind auch erst einmal fertig. Wir fokussieren uns auf diesen Beethoven und ...

B: Ja, schauen sie mal ... finde ich gut ...

U: Archivaufnahmen ...

B: Sie kriegen von mir, schreibe ich auf ... sie kriegen von mir die Termine. Der ist eigentlich schon da, das hätten sie schon kriegen können. Und dann sagen sie mir im Laufe der Zeit ... das geht relativ schnell alles. Ich muss es halt vor dem letzten Rundschreiben, das wird so Mitte September kommen, muss ich es halt wissen. Wann sie da sind. Wie es genau läuft. Und sie würden mir geben das Videomaterial das da ist ... da ist auch dieser Rameau, davon haben sie gesprochen. Und sonst gibt es aber keine ... sonst gibt es nur, was weiß ich Landesschau-Mitschnitte oder so.

U: Es ist ein ganzer Stapel, ich weiß es nicht. Ich weiß nicht, in welcher Form er mir das gibt. Ob ich da in den Sender kommen muss, und das in einem Studio anschauen ... oder sie mir das auf eine DVD ausspielen.

B: Ich kann mich da an alles erinnern. OK, ja ... darf ich da meine Familie vorstellen ... das ist Robert, eineinhalb Jahre ... hallo ... hallo ...

2. Interview

U: Jetzt läuft es ...

B: Jetzt noch mal sprechen?

U: Ja, bitte nochmal ...

B: Reicht es so ... muss ich lauter sprechen ...

U: Ganz normal, ...

B: Ganz normal, gut. Also, ...

U: Ich finde das nur ein bisschen merkwürdig, weil der ... der Kopfhörer verzögert ...

1.2

B: Ich schaue wieder zu ihnen ...

U: Also unser Gespräch zu strukturieren, ist schon Teil des Gespräches. Also ich finde wir sollten dann sozusagen vom Allgemeinen, also das Thema ist Beethoven Missa Solemnis – im Allgemeinen ... jetzt sind wieder die Schatten des Mikrophons ...

B: Jetzt habe ich mich wieder ein bisschen entspannt gesetzt.

U: Das kann passieren ...

H: Man kann das Mikro anders stellen, dann geht es auch ...

B: Es ist nicht viel ... Muss nur meine Wirbelsäule ein bisschen verändern, aber so ist gut. Die Sonne kommt halt unterschiedlich. Ist ok.

2.2

U: Thema Missa solennis ... vielleicht erzählen sie zu Anfang, wie sie auf die Wahl dieser Komposition, dieses Werkes kamen ...

B: Gut ...

U: ... und das ist dann die zweite Frage, welche besonderen Herausforderungen nun gerade dieses opus magnum von Beethoven hat oder stellt an den Interpreten. Ja, reicht ja schon mal ...

2.8

B: Wir schauen, wir fangen einfach mal an.

3.0

B: Ich habe mich eine ganze Zeit lang eigentlich eher mit Musik des 18ten oder Musik des 19ten Jahrhunderts beschäftigt. Jetzt geht es nicht um Neue Musik. D.h. damit wollte ich sagen, ich habe um Beethoven einen Bogen gemacht. Das hängt damit zusammen, dass er im 18ten Jahrhundert geboren ist, 1770. Und bis 1827 gelebt hat. Also hat er irgendwas von beiden Jahrhunderten. Und deswegen wollte ich mich zu früh mit ihm auseinandersetzen, weil das doch scheinbar – nicht nur deswegen, aber auch deswegen etwas Besonders darstellt. Besondere Herausforderungen – die Frage, ja wie weit ist er im 18ten verwurzelt und wie weit reicht er in das 19te Jahrhundert hinein. Und deswegen habe ich die – ich habe die C-Dur Messe gemacht und ich habe ja auch relativ spät erst mit der 4ten und 6ten Symphonie beschäftigt, und dann erst mit seiner Missa Solemnis, die Missa Solemnis, das gilt als ja – galt einmal als unspiel-

oder auch unsingbares Werk, das ist also, das ist etwas Extremes, es etwas Besonderes, eine besondere Herausforderung. Zum ersten Mal habe ich es vor 10 Jahren gemacht, und dann habe ich jetzt beschlossen, jetzt möchte ich davon eine Aufnahme machen, aber so lange hat das gedauert, und die 10 Jahre sind für mich noch einmal sehr wichtig, um zu diesem Werk zu kommen. Was ist besonders? Es ist kein liturgisches Werk mehr, es ist ein Werk, das im Konzertsaal am besten aufgeführt wird, aber das heißt nicht, dass es ein Atheist geschrieben hat. Beethoven nimmt sehr genau Bezug auf die einzelnen Textabschnitte, und er zeigt, dass er sein Publikum zu religiösen Gefühlen ermuntern möchte. Also er hat ein besonderes Verhältnis zu Religion sicher gehabt, und das zeigt sich hier. Aber es ist alles in besonderer Weise Extremes – es gibt extreme Lageunterschiede, das heißt der Instrumente und der Sänger. Es gibt kontrastierende Abschnitte der besonderen Art. Abwechslung von rein vokalen und instrumentalen Partien und es gibt auch die besondere Herausforderung an ein Solisten-Quartett. Man kann sagen, das ist wie ein erster Chor – sie treten fast immer nur gemeinsam auf, wie ein erster Chor, dem dann der große Chor folgt. Wenn man das mit der früheren Musik vergleicht, da hat man bei Schütz hat man gesagt, das ist ein Favorit-Chor, und sonst der große Chor ein Kapell-Chor. So ähnlich ist das in der Missa Solemnis mit dem Solistenquartett und dem Tutti. Aber die Komponisten glaube ich – jedenfalls die meisten, die schreiben nicht für eine Aufführung. Sie bringen ihre Gedanken erst einmal zu Papier und der Interpret muss dann schauen: Funktioniert das? Klingt das so, wie der Komponist das vorgehabt hat? Steht in dieser Partitur alles ganz genau so, wie dass man ... oder: Steht in dieser Partitur alles genau so, um es richtig zu verstehen? Und das glaube ich nicht. Das heißt, jeder Editor von so einer Partitur, das

heißt ... oder sagen wir so: Beethoven hat ein Autograph hinterlassen. Und daraus hat ein Kopist – das hat ein Kopist in Reinschrift übertragen. Das weiß man von vielen Komponisten, die auf ihre Kopisten geschimpft haben, dass das mit Fehlern verbunden ist. Und das muss ein Editor erst einmal genau herausbekommen, sind da Fehler, bevor er das in eine moderne Druckvorlage mündet. Gibt es da Fehler, die vom Kopisten herkommen, hat sich der Komponist auch einmal geirrt. Und oder hat er nur angedeutet, hat manche Bezeichnungen nur angedeutet und der Interpret muss jetzt das übertragen auf andere Stimmen, oder wenn er nur einmal ein Motiv angedeutet hat mit einer besonderen Dynamik, heißt das dann, dass dasselbe Motiv, dass später kommt, in genau selben Dynamik erklingen soll? Das sind schon sehr interessante Aufgaben für einen Interpreten und wie ich finde, muss er sich davon viele Gedanken machen. Und das gut in sein Material eintragen, so wie er das denkt, dass es der Komponist gedacht hat, dass ... ne nochmal: So wie er denkt, dass der Komponist das hören wollte. Ich will jetzt nicht davon anfangen, dass es dass bekannt ist, dass Beethoven immer mehr gelitten hat, was sein Gehör betrifft. Und dass – da komme ich dann noch mal zurück, dass ich denke, ja es ist in besonderer Weise wichtig bei Beethoven, weil er sich dann je weniger er gehört hat, um so weniger Gedanken gemacht hat, wie klingt das zusammen. Hier geht es um ein Werk von Chor und Orchester. Und sehr oft spielen die Instrumente das, was der Chor singt, Coll aparte mit, das heißt, das ist ein Spezialausdruck – das soll heißen, Achtung, du bist hier nicht allein, als Spieler, sondern es wird gleichzeitig dasselbe, was du spielst auch noch gesungen. Und naja ... und so weiter erst einmal. ... Das war jetzt die Überleitung zu dem, was ich eigentlich machen will ...

aber wir können noch gerne allgemeinere Sachen sagen

...

9.5

U: Sie sagen, der Komponist hätte das nicht für eine Aufführung komponiert? Die Betonung wäre richtig zu sagen, er hat es nicht für EINE Aufführung gemacht, sondern mehrere ... und es muss für jede weitere Aufführung neu ausbalanciert werden.

B: Ich antworte gleich? Also zunächst glaube ich, ein Komponist möchte das, was er denkt und fühlt, und sich vorstellt, auf Papier sehen. Und er macht – und nur die wenigsten Komponisten, jedenfalls in dieser Zeit – oder da beginnt das Denken – arbeiten für eine bestimmte Aufführung. Man nennt das auch Gebrauchsmusik. Also für eine Musik, die zu einem bestimmten Anlass zu gebrauchen ist. Mit Mozart beginnt ein anderes Denken, und das ist bei Beethoven der Fall. Das ist ein freiberuflicher Berufsstand ist das geworden, mit Mozart und jedenfalls mit der – mit dem späteren Mozart. Und bei Beethoven – Beethoven war kein Angestellter Komponist bei irgendeinem Fürsten, sondern er war freiberuflicher Komponist, das war ein relativ junger Berufsstand. Und deswegen wollte er natürlich auch seine Werke verkaufen. Er musste ja leben. Aber er hat sie erst mal nicht für eine bestimmte Aufführung vorgesehen, sondern wollte sie Verlagen verkaufen, die daraus dann ein entsprechendes Aufführungsmaterial gemacht haben. Und also ich – das ist das Besondere bei Beethoven, dass er sich relativ wenig drum geschert hat, was andere Leute daraus machen.

11.3

U: Das heißt für sie als Interpret resultiert daraus eine Aufgabe, daraus eben das Beste zu machen ...

B: Genau so habe ich es gemacht. Das heißt, es ist eine besondere Herausforderung. Das ergibt sich aber eben auch aus der Partitur – und eines möchte ich noch sagen: Ich habe relativ lange Erfahrungen mit Editoren und Editionen. Ich habe selber aus dem Autograph viele Werke herausgegeben, zum Beispiel Opern aus der zweiten Hälfte des 18ten Jahrhunderts, die bisher nicht gedruckt waren. Von daher weiß ich auch, wie dieser ganze Vorgang funktioniert, aus dem Autograph etwas abzuschreiben und zu schauen, nach Druckfehlern zu schauen und so weiter. Aber eines ist immer wichtig. Wenn der Editor jetzt meint, das was ich vorhin gesagt habe, die sogenannte Angleichung. Das ist der Terminus. Die Angleichung – das heißt, wenn der Editor meint, naja, wenn er das einmal an derselben Stelle geschrieben hat, der Komponist, dann gehört das auch auf die andere Stelle, und wenn er dann meint, dass er das genauso hinschreibt, ohne anzumerken, Vorsicht, das habe ich jetzt hingeschrieben, das hat nicht der Beethoven hingeschrieben. Und die besseren Editoren, die markieren das kleiner, oder sie stricheln sozusagen einen Bogen, dann merkt man, jawohl, das ist nicht von Beethoven, das ist nur die Meinung des Editors ... und das ist dann gut. Aber ich bin ... ich denke da extremer: Ich denke ein Editor sollte so viel wie möglich angleichen. Das Zauberwort heißt: Stillschweigend berichtigen. Gegen diesen Terminus habe ich mich immer gewehrt, weil ich möchte nicht bevormundet werden. Als Interpret. Ich möchte das selber herausfinden. Was ich zu tun und zu lassen habe. Ich bin vom Editor abhängig. Das kann ich selber nicht so machen, die Zeit hätte ich schon gar nicht. Aber ich bin auch davon abhängig, dass man mir ganz genau zeigt, was von Beethoven ist und was von ihm ist.

13.5

U: Was ich gehört habe, sie haben es ja schon angedeutet, gilt die Missa Solemnis als besonders schwierig und auch problematisch – ja das müssen sie sagen, warum eigentlich ... Sie gehen das Projekt aber an, und sagen, diese Schwierigkeiten lassen sich beheben. Jetzt können wir sozusagen auf die Detailarbeit dann ... jetzt ... welche Schwierigkeiten sehen sie und wie wollen die lösen?

14.0

B: Ich möchte nochmal zurückkommen auf das, was wir das letzte Mal gesagt haben, in dem Zusammenhang. Also ich glaube die Aufführungspraxis bei diesem Werk, die ist schon sehr wichtig. Jetzt meine ich nicht in erster Linie die historische Aufführungspraxis, die ich hier vollführe, auch der Viertelton tiefer, der eher der Tonhöhe der damaligen Zeit entspricht, ist sehr wichtig für die Sänger, die wirklich extrem, in extremen Lagen zu singen haben. Das ist aber nicht das Entscheidende, sondern ich glaube, es kommt sehr darauf an, dass man die richtige Balance zwischen den Instrumenten und den Sängern findet ... dass man sich genau überlegt, wie viel Sänger müssen es sein, wenn das Orchester so und so besetzt ist. Und ich habe den Eindruck, dass da in der Vergangenheit – also in der mittelfristigen Vergangenheit es oft zu groß besetzt worden ist, dieses Werk. Warum – es ist natürlich etwas Schönes, wenn was laut ist, und wenn was monumental klingt, aber dieses Werk ist polyphoner strukturiert. Es gibt viel polyphone Abschnitte, die man durchhören möchte. Das heißt, das Durchhören, da kommt es für mich drauf an, und das möchte ich erreichen. Das heißt, Durchhören ja bei polyphonen Werken, das heißt, eine Stimme ist wichtiger als die andere, aber die andere, die sie nur begleiten, muss genauso gehört werden. Und diese Feinheiten der Abstimmung, da kann ich vor den Proben

für die genaue Bezeichnung der Stimmen sowohl der Sänger als auch Solosänger, als auch der – jetzt muss ich unterbrechen ... ja, das wäre ja auch schön ... oder ... jetzt hätte ich gar nicht sagen dürfen, hätte es einfach so lassen dürfen. Zu was neigen sie ...? Zur Naturalistik, oder ...

H: Das ist immer nett so eine kleine ... Aktion dazwischen ...

16.2

B: Dann muss ich keine dazwischen ... jetzt muss ich aber wieder den Faden finden. Ich wollte nämlich darauf hinaus, und ich versuchs nochmal ... ich müsste eine Klammer finden. Eine – ich habe aber schon eine kleine ... Soll ich sie finden oder riskieren wir es noch ...

(Gekruschtel ...)

16.6

Oder ich tue die runter. Also ich war ... ich wollte zum Prinzip kommen der Bezeichnungen, aber warum, weil es so polyphon ist. Moment. Chor und Orchester arbeiten zusammen bei diesem Werk, und es ist ganz besonders wichtig, dass es gelingt eine bestimmte Balance zu halten. Das fängt, dass man sich überlegt, wieviele Streicher braucht man, und wieviel Sänger braucht man dazu. Und ich habe das Gefühl, dass die Aufführungen der Vergangenheit jedenfalls bis vor 20 Jahren alle zu groß besetzt waren, so dass eine bestimmte Durchsichtigkeit – darum geht es – Durchsichtigkeit nicht erreicht werden konnte. Durchsichtig heißt, das heißt es ist ein zum großen Teil sind polyphone Abschnitte in diesem Werk, die – wo man jede Stimme hören möchte, wo man hören möchte, welche Stimme führt, welche Stelle – sorry. Welche Stimme führt, welche Stimme ist zweitrangig, aber nicht so, dass

irgendeine Stimme eine andere überdeckt. Und dafür ist mich besonders wichtig, dass ich meine Noten vor der ersten Probe besonders gut bezeichne. Dass ich versuche, das anzugleichen, was der Beethoven nur einmal hingeschrieben hat. Und wovon ich glaube, dass es anzugleichen gehört. Oder dass ich hinschreibe einem Bläser, der in einer zweiten Stimme – da muss man ein bisschen lauter sein, weil die begleitenden Stimmen aber von der Klangintensität dieser Stimmen sind grundsätzlich lauter, da musst du mit deinem Instrument ein bisschen mehr geben. Das kann ich auch in einer Probe sagen, aber wenn ich es in der – wenn ich es einem einzelnen schon mal hinschreibe kann, dann verliere ich keine Zeit in der Probe, wenn ich mich nur mit einem einzelnen befasse. Also alles, was ich vorher tun, das möchte ich bezeichnen.

18.9

U: Wir hatten am Telefon auch noch ein Thema angesprochen, das ich jetzt auch noch ansprechen wollte, wiederholen wollte ... es noch ein Argument gegen ...

B: Die Bevormundung ...

U: ... sie haben das angesprochen. Sie möchten nicht vom Editor bevormundet werden, aber – was sie ja tun, ist, dass sie den Musikern genau reinschreiben, was sie tun sollen. Jetzt könnte der doch auch sagen, ich möchte nicht vom Dirigenten bevormundet werden.

19.6

B: Tja, also ... gut. Ja, es könnte ein Musiker sagen, ich höre das doch alles. Ich höre doch, was die anderen machen. Und da brauche ich doch nicht noch eine genaue Bezeichnung ... noch eine genauere als die vom Komponisten vorgegebene. Und ich verstehe das. Es ist aber es spricht zunächst nichts dagegen, dass trotzdem

hineinzuschreiben. Der Musiker hat immer noch die Möglichkeit, wenn er das für seine eigene Vorbereitung benutzt hat, zweitens, für die innerhalb der Probenarbeit immer wieder daran erinnert wird, hat er trotzdem noch die Möglichkeit in der zweiten Probe oder dann auch im Konzert, besonders gut hinzuhören. Diese Bezeichnungen sollen nur hinführen zu etwas. Und man muss es auch bei den genannten polyphonen Stellen sagen, ein Dirigent kann jetzt nicht bei polyphonen Stellen alle Impulse geben, die nötig sind. Das ist bei homophonen Stellen, wenn alle zur gleichen Zeit dasselbe machen, was ganz anderes. Das heißt Impulse geben, da muss der Musiker natürlich hersehen, da soll er nicht die ganze Zeit in seiner Stimme lesen, was da drin geschrieben ist. Also diese Bezeichnungen sind Vorbereitung für etwas. Es soll niemanden bevormunden. Es soll etwas ermöglichen. Aber niemand zu dem zu der Überzeugung bringen, ich brauche nur das zu machen, was dasteht. Denn dann geht es erst los. Dann beginnt erst das Aufeinanderhören, was sehr wichtig ist.

21.4

U: Also so gesehen ist es ein Hinweis, eine Hörhilfe. Ein bisschen so wie Verkehrsschilder, aber Autofahren muss jeder selber. Das ist vielleicht ein schräger Vergleich ...

B: Nein nein, ich spreche jetzt mal im Unreinen ... natürlich muss der Musiker sowieso selber spielen ... ich kann ihm nicht, das kann der Dirigent nicht machen. Das mit den Verkehrsschildern müsste ich mir erst mal länger überlegen.

21.8

U: Das stimmt nicht ganz, weil das sind ja Regeln.

B: Ja genau, aber das sind hier auch Regeln. Nicht wahr. Wenn da ein Sforzato steht, das ist eine Betonung ... der Taktzeit, und so ... aber es kommt noch immer darauf an, wie man das macht. Nicht wahr. Vielleicht kommen wir noch in einem anderen Zusammenhang dazu.

22.2

U: Ich würde sagen, wir bauen um ...

22.3

B: D.h. – ich muss jetzt da schreiben – und die Partitur, wie muss die stehen ...?

... schicken lassen, weil nur dann ersichtlich ist, was ich jetzt mache.

22.8

U: Erst mal machen wir die Eintragungen ...

H: Ich bleib jetzt wirklich nur auf dem Papier ... und da ist immer ein Stativ drin. Sonst müsste ich so gehen ... You know ... also, was möchtest du hier sehen, weil ich kann hier nur ganz dicht auf dem Papier bleiben ...

U: Warum hat sich das denn wieder ausgeschaltet – warum schaltet sich das denn aus ... ? ... Jetzt ... sehr gut ... das gleiche Problem mit dem Stativ habe ich auch, infolgedessen müsstest ...

(Blättern)

U: So ...

25.2

B: Nehme ich jetzt eine blanke Partitur ... das ist – wird das für jeden verständlich sein. Gut? Wollen sie noch was fragen?

U: Kann ich ihnen das erleichtern, wenn ich frage Bitte ...

B: Wenn ich so bin, ist es gut ...

H: Ja ... ich bin relativ nah auf ihnen ...

U: Ich glaube e wäre doch ...

B: Mal schauen, wie es geht ...

26.0

B: Das heißt, sie schauen jetzt aber auch auf diese Partitur?

B: Jaja – ich sitze dahinten im Moment ja – im Moment muss ich Stimmen übertragen, die sind noch blank – d.h. das habe ich noch vor, aber hier, da in dem Garten da ... ja ... da habe ich natürlich eine Familie um mich, die mich immer wieder stört. Aber um die Kinder muss ich mich kümmern, sonst werden sie sauer. Klar – jetzt sind sie halt mal allein ...

27.5

U: Jetzt wären wir soweit ...

B: Kommt noch eine Frage ...

U: Ja, meine Frage lautet oder meine Bitte lautet, ob sie uns zeigen könnten, wie die Eintragungen, Angleichungen tatsächlich funktionieren ... was für eine Arbeit da dahinter steckt.

27.9

B: Also, ich habe jetzt hier zwei Partituren vor mir liegen, die linke ist die, mit der ich derzeit arbeite und die in verschiedenen Schritten zu diesen Einzeichnungen geführt hat. Oder jetzt um auf das zurückzukommen – ich sage jetzt erst mal zu den Angleichungen geführt hat. Und dann kann ich jetzt gerne einfach mal in den einzelnen Schritten wie ich das früher gemacht habe, hier in eine nicht bezeichnete Partitur eintragen. Also – wir sehen hier im Alt ein Sforzato. Sforzato heißt, es ist eine

starke Betonung dieses Taktteils, oder dieser Silbe. Und das hat auch die zweite Flöte, die zweite Oboe und die zweite Klarinette. Also trage ich das ein. Dasselbe ist hier mit dem nächsten Einsatz der Männerstimmen, Tenor und Baß – das hat auch das Fagott, also trage ich das ein – und wenn ich hier zwei Stimmen in einer Linie sind, dann gilt es in dem Fall für beide. So, wenn wir jetzt da weiter schauen würden, und würden – und uns selber bemühen würden, würde uns auffallen, dass passiert noch einmal – die Männerstimmen haben das Sforzato, das heißt die Fagotte spielen mit ihnen dasselbe, und deswegen sollen sie jetzt auch das Sforzato haben. Hier haben die oberen Holzbläser Flöte Oboen und Klarinetten ein Sforzato, also die starke Hervorhebung des dritten Taktteils, und das haben hier auch, die dasselbe singen, die Soprane und die Alt – also trage ich das auch ein. Das ist noch ein bisschen ein Sonderfall, hier, der zweite Taktteil, den habe ich – den trage ich hier nur für den Tenor ein, aber nicht für den Bass, weil der keine Halbe hat, sondern weil er zwei Viertel hat, und das ist eine andere Sache. Jetzt könnte ich das so weiter machen, hier Sopran, Sforzato, sforzato Flöte Oboe Klarinette, hier sforzato Alt, das entspricht dem ersten und zweiten Horn, d.h. also, alles, was gemeinsam gespielt, soll jetzt die gleichen Hinweise bekommen. So dass die Voraussetzung für eine gemeinsames Musizieren sehr gut geeignet ist. Ich kann jetzt noch ein bisschen weiter machen und hier auf die Seite 31 kommen. Wenn wir hier schauen, jetzt geht es um die Streicher, es geht um den Text: Et in terra pax. Die oberen Streicher, erste und zweite Violine, Bratsche spielen dasselbe wie der Sopran Alt Tenor. Da schreibe ich denen jetzt hin, collaparte – ich kürze das immer ab, cp, und wenn man genau schaut, das Cello zusammen mit dem Kontrabass hat eine Stimme, die nicht mit dem Vokalbass übereinstimmt. Weil der Vokalbass kommt

vorher und endet auf einem sogenannten Orgelpunkt, und dieser Cello- und Kontrabassstimme ist sozusagen obligat. Und das schreibe ich dort auch hin. Das heißt, dann weiß jeder Musik, oh! ... das ist besonders wichtig, da muss ich gehört werden, da spielt niemand anders mit mir zusammen. Oder hier noch eine Stelle, Seite 32, hier sind die beiden Hörner mit den beiden Frauenstimmen, das heißt Sopran und Alt zusammen. Aber die Frauenstimmen singen zusammen unisono sozusagen, aber in Hörner in Oktaven. Das heißt die untere Oktave wird allein gespielt, und das schreibe ich dem zweiten Horn hin, indem ich diese Dynamik ein bisschen erhöhe. Ich schreibe ein Mezzopiano hin. So dass er weiß, wenn gedruckt ist piano, und ich mache ein mezzopiano draus, dann der Musiker, da muss ich mich besonders – da bin ich besonders gefragt. Soweit ...

32.00

Soweit – das ist doch was? Ob das jemand versteht ... (lacht) ... Sie wollten das so, ich wollte das auch so ... also finden wir es gut ... ob der Redakteur, wie heißt der nochmal –

U: Letfuss ...

B: Herr Letfuss das auch so will, das müssen wir dann rauskriegen.

32.5

U: Bitte ... (offenbar nur GH3 ...) ...

B: So das war das ... also noch einmal von der Ersterklärung, dass ich hier die bezeichnete Partitur habe und hier die Unbezeichnete ... von da ab ... oder ... erst wo ich angefangen habe, einzuzeichnen ...

H: Was siehst du denn jetzt ...

U: Im Augenblick bin ich ...

34.0

U: Ach schade ...

B: Haben sie noch keinen Hunger ... wir müssen auch mal unterbrechen ... oder so ... sagen sie ruhig. Da ist was vorbereitet. Ich habe was ... sie müssen hier nicht hungrig nach Berlin zurück fahren.

H: Das wäre schrecklich ... aber das ist doch nett ...

B: Also Wasser vielleicht ... brauchen sie noch ein bisschen ...

H: Ich habs dahinten hingestellt ...

U: Also was ist da ...

H: Ich dachte, jetzt fallen hier die Nüsse auf die Partitur oder was das ist ...

36.8

37.4

B: So, also ich fange wieder an – direkt ja ...

U: Ja, ich laufe ...

B: Bevor ich diese Arbeit geleistet habe, möchte ich eigentlich nicht anfangen zu dirigieren, das möchte ich hier betonen. Das ist jetzt keine rein philologische Angelegenheit, sondern die soll zum noch besseren Zusammenmusizieren führen, und ich will ihnen das jetzt einfach zeigen, was ich da so mache. Sie sehen hier links – das ist meine Partitur, wie sie im Moment ist, es ist jetzt vier Wochen vor der ersten Probe, und das habe ich in verschiedenen Schritten gemacht, diese Angleichungen und wie ich das jetzt gemacht habe – und was ich da im Einzelnen gemacht habe, das möchte ich ihnen jetzt zeigen. Sie sehen hier ein sforzato, das ist im Chor Alt, sforzato heißt, das ist eine starke Betonung eines Taktteils, in dem Fall des zweiten Taktteils, und

dieses Cis auf der genau demselben Taktteil haben auch die zweite Flöte die zweite Oboe und die zweite Klarinette – und deswegen trage ich in deren Stimme nachher, nachdem ich es in die Partitur eingetragen habe auch diese Sforzati auf den Taktteil ein. Und so geht es weiter auf der Seite, die Fagotte haben dasselbe wie die beiden Männerstimmen, Tenor und Bass, das schreibe ich ein Sforzato hin, das gilt für die beiden, die in einer Linie spielen, dann hier Sopran und Alt, dasselbe – oder auch die oberen Holzbläser ...

H: Die Sonne hat gerade aufgehört ... Entschuldigung ...

39.3

B: Ja, verstehe schon ... ich habe überhaupt kein Problem, ich kenne diese Prozeduren ... ich mache das zwar nicht so viel wie ihr, aber alles in allem ist alles ok.

H: Aber das war jetzt nicht mehr schön, da war jetzt die Sonne, da war richtig dieses schwarze ...

B: Bei Audio muss man fünf mal das machen ... und ich muss wieder von vorne anfangen ...

H: Ne ...

U: Bitte ...

39.6

B: Ich verstehe schon, das hat keinen Sinn da mitten rein zu gehen.

Also das heißt, ich war zu weit vorne? ... Es ist halt durch die Sonne anders ... oder?

Ist es jetzt gut ... ich muss mich halt vorbeugen ...

H: Wenn es nicht umständlich ist ...

B: Na, dann tue ich mir lieber die Noten zu mir, da muss ich mich net so vorbeugen. Das geht net immer – aber ich bemühe mich. So ...

41.1

U: Gut, ich laufe sowieso die ganze Zeit ...

B: Dann fange ich an ...

Ich möchte bei der Gelegenheit betonen, dass das für mich nicht nur von philologischem Interesse ist, eigentlich gar nicht in erster Linie, sondern dass es für mich eine wichtige Voraussetzung ist, dass was ich jetzt zeigen möchte, bevor ich anfangen zu proben. Sie sehen hier meine Partitur, wie sie im Laufe des letzten Jahres bearbeitet worden ist, etwa vier Wochen vor der ersten Probe, und in Einzelschritten habe ich folgendes eingetragen, um diese Dynamik, wie ich es vorhin schon erklärt habe, anzugleichen. Sie sehen hier im Alt auf dem zweiten Taktteil ein sforzato. Das sforzato heißt, dass es eine starke Betonung auf diesen Taktteil und dieses Cis haben die zweite Flöte, die zweite Oboe und die zweite Klarinette, d.h. das, was im Alt steht, trage ich in die Stimmen dieser Bläser ein. Sie sehen dann bei den Männerstimmen ein sforzato Tenor und Bass, und das spielen auch die Fagotte zur gleichen Zeit mit, d.h. sforzato, die starke Betonung des ersten Taktteils die gilt auch für die Fagotte. Wenn sie weiter schauen, hier haben wir ein starkes sforzato bei den oberen Holzbläsern, Flöten Oboen Klarinetten, die Soprane und Alte haben dieselbe Note auf dem dritten Taktteil wie die Holzbläser, also trage ich das dort bei den Sopranen und Alten ein. Hier im nächsten Takt, das ist ein Sonderfall, da trage ich nur beim Tenor das Sforzato ein, weil er dieser zwei auch hat, auch der derselbe Ton wie das Horn, aber nicht beim Bass, weil das eine durchgehende Viertellinie ist. Und so geht es weiter. Mit den oberen

Holzbläsern trage ich das ein, was der Sopran hat, mit dem Alt trage ich das ein, was das erste Horn hat, und einmal diese Seite nur für diese dynamischen Angleichungen. (klack klack) Das sind die Eicheln ... da mache ich ein Zäsur. Aber ich gleiche nicht nur diese Dynamik an, hier bei diesem Takt, Pax hominibus, et in terra pax – pax hominibus haben wir die oberen Streicher, die dasselbe spielen wie Sopran Alt und Tenor. Während der Bass fängt vorher an und hat einen sogenannten Orgelpunkt, bleibt also liegen auf diesem A, aber das Cello hat allein – das Cello hat allein diese Stimme, die zu den anderen dazu passt. Aber es ist allein, das heißt nicht zusammen mit irgendeiner anderen Vokalstimme. Das heißt ich mache den oberen Streichern dadurch klar, dass ich Coll aparte hinschreibe, das kürze ich ab mit cp – dass sie mit den Sopranen und Alt zusammenwirken sollen, das heißt auf die besonders hinhören schreibe aber bei den Celli und bei den Kontrabässen hin, obligat, das bedeutet, sie sind alleine wichtig. Das heißt, sie brauchen auf keine Stimme zu hören, müssen aber dynamisch genauso laut spielen die Streicher und die anderen Streicher und Sänger zusammen. Noch eine Stelle ist, hier spielen die beiden Hörner zusammen mit den Frauenstimmen, aber nur das erste Horn spielt dieselbe Lage, dasselbe Unisono wie die Frauenstimmen, während das zweite Horn allein spielt. Das schreibe ich also auch hin, Coll aparte und obligat, oder ich kann beim zweiten Horn auch schreiben mezzopiano, so dass das zweite Horn weiß, hier bin ich gegenüber den gedruckten piano dadurch dass dieses Bleistift mezzopiano steht, besonders gefragt. Muss lauter spielen, muss ich meine Stimme besonders hervorheben. ... War der Schluss jetzt zu offensiv dahin ... egal

U: Nein, wunderbar ...

B: Ich hoffe nicht ... nein nein ...

B: Ich wollte sagen, jetzt langt's ... (lachen) ... Jetzt gibt es aber noch ein paar andere schöne Stellen ... kommen die noch ...

U: Ja, machen wir ...

Fangen wir bei et in terra pax ... an ...

B: Ja, das war et in terra pax, kommen wir zu glorificamus ...

H: Gleiche Position ... ja lassen wir nicht ...

B: So, jetzt müssen wir noch mal schauen ...

46.0 (45.0 im zweiten Durchlauf)

B: Ist es bedeckt ... aber es kommt gleich. Ich habe Zeit. Ich kann mich noch ein bisschen vorbereiten.

U: Wenn sie in ihre Erläuterungen einflechten würden, was passiert, wenn sie diese Eintragungen nicht machen würden. Nämlich dass dann das Cello nicht mehr zu hören ist ...

B: Ja, genau. Ja, verstehe.

U: Der Effekt, wenn ich das dann da nicht reinschreiben würde, würde das Fagott lauter spielen ...

B: Ich werde diesen pädagogischen Aspekt hineinbringen ...

U: Für jemanden, der sich nie damit beschäftigt hat, hat sonst keine Chance.

B: Ach ja, dann hoffen wir jetzt mal, dass er diese Chance bekommt. Und sie nutzt – und dass für seinen Rest des Lebens behält,

U: Genießt ...

B: ... genießt ... so Moment ... meine Partitur brauche ich jetzt hier eigentlich nicht mehr ... zum Zeigen. Sie haben gesehen, am Anfang habe ich sie nicht aufgeschlagen gehabt, aber ich habe sie dann geholt, aber ich muss sie eigentlich gar nicht mehr. Oder? Das ist eigentlich immer dasselbe. Ja .. Klar ... Gut.

46.7

Noch eine Stelle – im Glorificamus desselben Glorias der Missa Solemnis haben wir diese Figur, das sind Fagotte, das ist der Bass, und das sind das dritte und das vierte Horn. Und plötzlich – also spielen (singt) das spielen auch die Fagotte genauso ... die spielen den Chorbass mit ... aber die Hörner hören da auf. Das hängt damit zusammen, wir spielen mit Naturhörnern und die Hörner haben diesen Ton auf ihrem Instrument drauf, d.h. damals zu Beethovens Zeiten ist eben auch mit Naturhörnern gespielt worden, und Beethoven wusste das, und deswegen hat er da nicht weitergeschrieben. Aber das ist ein Problem für gemeinsame Dynamik. D.h. ich muss jetzt irgendwie schauen, dass die vielleicht die Fagotte etwas lauter spielen, ich schreibe also *piu fortissimo* hin, und kann den bei den Hörnern das *meno fortissimo* hinschreiben, so dass sie wissen also, da es nicht richtig weitergeht, da die Phrase nicht zu Ende gespielt wird, ist diese Partie nicht ganz so laut zu spielen. Es würde sonst so heißen: (Singt) – plötzlich würde es also viel leiser werden, wenn ich das nicht ausgleichen würde.

48.3

B: Dann gibt es aber auch an derselben Stelle hier – ich nehme diesen Takteil wieder – das *sforzato* – warum? Weil bei den nächsten Stimmen – sie sehen hier, sie haben das gesehen – dieses (singt) – das kommt hier auch, in der zweiten Geige – und es kommt hier in der

Bratsche vorher, d.h. warum sollte jetzt dieser, wo es zum ersten Mal kommt, warum sollte das kein sforzato haben? Also für mich ist das eine Unterlassung oder ich möchte da wirklich angleichen, so dass der Bass dasselbe sforzato wie der gedruckte oder im Autograph vorhandene Hinweis für das sforzato. Würde ich das nicht machen, dann würde der Bass diese Betonung nicht haben, während für unvermittelt plötzlich der Tenor mit der Bratsche das und die zweite Violine das machen würde.

49.3

B: Moment noch ... Jetzt kommen wir noch zu einer anderen Stelle. Noch eine ganz andere Sache wäre bei dieser Stelle, beim *gratias agimus tibi* ... wir haben hier diesmal geht es um einen Ausgleich der Instrumente untereinander. Wir haben hier einen Satz, der lange Noten hat, beziehungsweise hier beginnt, die Melodie (singt) ... ein bisschen schneller gesungen ... und hier sind Fagotte in einer ähnlichen Lage, wie die zweite Klarinette. Außerdem kommt zur selben Zeit noch ein Ton dazu, das ist in dem Fall ein klingendes F, wie die Bässe, die Celli und die Kontrabässe. Wenn ich jetzt hier nicht hinschreibe der Klarinette, dass das ein wichtiger, obligater Durchgang ist, dann glaube ich, dass es zu leise sein könnte. Wenn sich herausstellt, dass nicht so ist, dann kann ich das dem Klarinettisten immer noch sagen, du bist jetzt zu laut oder so ... aber für den ersten Schritt würde ich ihm das sagen, und wenn ich ihm das in der Probe sagen kann, kann ich das erst mal hinschreiben.

50.7

B: Dann kommt eine andere Stelle hier, ist ... treten die Violinen zusammen mit den Celli auf. Nicht mit den Kontrabässen. Das heißt in dem Fall – spielen insgesamt 12 Streicher, aber das Fagott hier nur einfach besetzt.

Und nun glaube ich, dass diese Viertel im Prinzip nicht lauter sein dürfen wie dieses eine Fagott. Ich kann mir also vorstellen, dass ich hier eher *piu piano* hinschreibe, wenn ich das mache, dann wissen die Spieler, aha! Da muss ich entweder besonders hören oder einfach mal ein bisschen leiser spielen, wie ich das sonst machen würde. Kann hier aber auch dem Fagott reinschreiben, *Mezzopiano*, das bedeutet, hier hast du eine wichtigere Partie. Würde ich das nicht machen, würde ich glauben, dass das zu laut würde. Dass man diese Stimme nicht hören würde.

51.7

B: Eine habe ich noch ...?

U: Na, dann machen wir die auch noch!

B: Gut ... das wäre die letzte, oder wie?

U: Ja.

B: Ja, Moment noch mal ... nur damit ich nicht etwas Wichtigstes vergesse ... (klopft) ... ist es das gewesen, 43 ... 154 ... ja, gut.

52.2

B: Und noch ein Beispiel, schauen wir uns die Klarinetten beim Ende der Soli, des Soliquartetts *Gratias agimus tibi*. Hier spielen die Klarinetten zusammen zuerst mit dem Solosopran. Sie stützen ihn mehr oder weniger. Der Solosopran singt (singt) ... und sie spielen (singt) ... also das stützt die Solosopran. Hier schreibe ich hin, solo, so dass er weiß, da muss ich besonders mit dem Solosopran zusammen sein. Hier schreibe ich hin tutti, denn an diesem dritten Taktteil im Takt 161 treten die Tuttisoprane ein. Und jetzt muss sich der Klarinettist sowohl dynamisch als von der Richtung her mit einer ganz anderen Gruppe zusammenbinden. Sie spielen

absolut dieselben Noten, ja, und deswegen ist es sehr wichtig, dass er das – dass er dadrauf hört, aber wenn wir jetzt hier die zweiten Viertel sehen, das ist nun wirklich eine besondere Feinheit. Die erste Note ist dieselbe wie im Solosopran, die dritte ist dasselbe wie der Tuttisopran, aber die zweite hat niemand. Das heißt, ich möchte also besonders darauf hinweisen, ich kann da ein Crescendo hinschreiben, das kann in Klammern machen, damit klar, es ist nicht vom Komponisten, aber es ist wichtig, dass dieser Ton gehört wird, denn er ist sonst niemals da. Ich kann auch hinschreiben, obligat, aber diese Stelle, dieses Viertel, das ich kann auch – darauf kann ich extra in der Probe hinweisen, möchte es hier jetzt nur noch mal sagen, wenn nicht wahr, welche unterschiedlichen Funktionen Klarinetten und ja, Begleitung Solo Begleitung Tutti und einen Ton, den sonst niemand hat, der also besonders gut gehört werden sollte.

So ...

54.3

B: Jetzt machen wir noch eine andere Runde – ein paar grundsätzliche Fragen? ...

...

54.3 (rauscht lauter ... die GH4 scheint schon ausgefallen zu sein)

U: Ja ich würde jetzt erst nochmal ...

H: Und ganz nah ...

B: Und zwar das, was ich eingetragen habe ...

H: ... und ich geh mal nach hinten ...

U: Das brauchen wir jetzt gar nicht ...

B: Das heißt – filmen sie ... da glaube ich war viel, aber ich weiß nicht, ob ihr das alles gesehen habt. Das habe ich im übrigen vergessen, aber das ist egal, ich habe genug gezeigt. Das blendet oder nein ...

H: Nein, im Moment geht's ...

B: Das waren diese sforzati ... das ist die Übertragung von hier ...

55.2

U: Sforzati Takt 23 ... Gloria Gloria ...

B: Und nochmal eine andere Stelle ... das war schon mal eine wichtige Sache, wobei das sehr viel war ... da ist jeweils nur eine Sache ... Moment, wie war das nochmal ... das da ... naja, das war das mit den ... dasselbe, es wird dasselbe gespielt, und da fehlen hier Naturtöne ... und andererseits wird das sforzato analog zu dem ersetzt. Aber sie wollen nur eine Seite. Ja.

57.4 (scheinbar sind es Stils von den Stellen gerade eben)

U: Und dann hatten wir noch ...

B: Noch eine ...

U: Wo war die Eintragung ...

(Müssen alles Einzelstills ...)

58.3

B: Da sieht man ein Coll aparte, das heißt, sie spielen zusammen, da habe ich poco das ist dasselbe wie meno geschrieben und hier habe ich piu fortissimo geschrieben. Dann habe ich hier noch einen Bogen gemacht, weil das kann man erklären, aber das haben wir mal jetzt nicht gemacht. Der Unterschied ist, ob so eine Stimme einzeln singt Glo ri fi ... oder ob sie zusammen bindet. (singt) ...

U: Und die roten Striche, was bedeuten die ...

B: Ja, das bedeutet nur ... das habe ich hier erklärt, wenn ich nachher dirigiere, dann dirigiere ich nicht mit Brille. Das heißt, ich brauche gewisse Dirigieranhaltspunkte, die besonders wichtig sind, die ich besonders gestisch zeigen muss. Und wenn ich auf eine Partitur schaue, und ich habe diese vier Punkte, dann weiß ich genau, die Erinnerung daran, ich muss dazu das Stück natürlich kennen, aber ich habe die Erinnerung daran, dass war besonders wichtig, da muss ich mich vorher vorbereiten, nicht ... ich muss ja einen Einsatz geben, so dass ich die Musiker darauf aufmerksam mache, und das ist sozusagen wie ein Achtungszeichen.

59.6

U: Ok. Dann hatten wir noch hier vorne noch ... das wir dieses Material auch haben ... coll aparte ne ...

B: Das war das ...

U: Sforzato sforzato sforzato ... und in 29 ...

B: Das war das ...

U: Genau ...

B: Das habe ich dann schon ... aber ich muss mit der Partitur nicht alles machen, weil ich ja weiß, was ich in den Stimmen übertrage. D.h. das ist alles ok. Natürlich ist die Frage, ob man alles erklären soll, was da steht? –

60.7

U: Sollen wir das für diese eine Seite einfach mal machen?

B: Ja ...

U: Und dann auf die Gefahr hin ...

Jetzt hat er wieder ... da ist irgendein Wackelkontakt, ich muss ein Kabel wechseln bevor wir wieder anfangen zu drehen ... - (ich beschäftige mich mit der Kamera ... der Austausch der internen Batterie wäre es gewesen ...)

63.4

B: Wollen wir noch mal ganz woanders hingehen ...

H: Ja, eins brauchen wir von der jetzigen ... einfach da sitzen ... und dann gehen wir noch ...

B: Das kann ich noch wegtun ...

H: Ja, wunderbar ...

B: Weil ich würde da jetzt, ich würde da so und so weiter machen, das heißt ...

H: Sie machen einfach als ob sie da was arbeiten ... Uli, du läufst durch die Totale ...

(Windgeräusche)

H: Ich laufe jetzt so 20 30 Sekunden und dann ...

65.0

B: Moment noch ...

H: Sie sagens keine ... ganz ruhig ...

B: Jetzt tue es jetzt das noch weg ... So, jetzt geht es los ...

(ab jetzt verschiedene Varianten von Waldesrauschen ... als Bilder interessant wahrscheinlich ... Bernius arbeitend in seinem Garten ...)

71.0

B: Ist es gut ...

H: Es ist sehr stimmungsvoll finde ich ... im Grünen ...

B: Jetzt nehme ich noch das mit ... Stuhl ...

H: Brauchen sie hier noch was ... nee, ne ...

B: Aber jetzt mache ich es dann doch so ... jetzt mache ich diese Stimmung, die ich erwähnt habe ... dann ...

72.8

H: Trotzdem würde ich hier nicht sitzen wollen allein ...

U: Jetzt bist du dann im Berlin ...

H: ...

B: Und jetzt so ... jetzt würde ich die Stelle suchen ... also ... wie nah kommen sie da ...

U: Wir sind jetzt total ...

B: Ihr seid nicht so nah ... verstehe ... (Umschlagen von Seiten ...)

Interview mit Sängerin (Sonntagsinterview)

0.4

U: Ich hatte ihnen ja beschrieben, um was es in dem Film geht. Könnten sie sich zunächst einfach nur vorstellen – wie lange sie in diesem Chor arbeiten ...

A: Mein Name ist Isolde Assenheimer – und ich singe im Kammerchor Stuttgart seit 1982. Das war schon vor meinem Studium, ein Freund, der im Chor mitgesungen hatte, hat mich empfohlen, ich habe dann dem Frieder vorgesungen und er hat mich tatsächlich auch gleich engagiert. Es gab dann mal eine Pause zwischendrin, in der ich nicht mitgemacht habe. Die hat vielleicht so fünf sechs Jahre gedauert, aber dann war ich wieder dabei. Also ich bin wirklich schon ein ganz schön lange Strecke hier mit unterwegs.

U: Wenn man schon so lange dabei ist, dann weiß man eine Menge über den Charakter, die Vorlieben eines

Chorleiters, was er mag, was er nicht mag. Wie würden sie die Besonderheiten von Frieder Bernius charakterisieren? Als Musiker und Chorleiter ...

1.9

A: Was ich glaube, was ihn wirklich ganz speziell ausmacht, ist diese Intensität und Unnachgiebigkeit, mit der er an seiner Vorstellung von einem Stück arbeitet. Und das heißt, er schwört, versucht, die Leute einzuschwören auf einen gemeinsamen Gedanken, eine gemeinsame Art zu agieren. Natürlich sind das technische Mittel, die man dazu anwendet, also mit gleichen Vokalen zu singen, mit der gleichen Lautstärke, mit Verschmelzung von Stimmen und ja – und dieses immer wieder da dran gehen, nicht nachlassen. In jeder Probe wieder und vor jedem Konzert wieder. Das ist schon eine sehr spezielle Qualität von ihm. Also das hat auch was mit Unnachgiebigkeit zu tun. Und Konsequenz bis ins Letzte. Und eine sehr konkrete Vorstellung eigentlich von jedem Takt in einem Stück, wie er funktionieren soll.

2.8

U: Wie muss man sich das vorstellen – wie vermittelt er seine Vorstellungen?

A: Also zum einen, indem er es beschreibt. Ganz klar, dann natürlich über das Dirigat auch ... und er arbeitet so, dass er im Vorfeld inzwischen – also früher war das nicht der Fall, aber inzwischen macht er so, dass er die Noten schon relativ genau bezeichnet verschickt. Also er versucht schon, indem er die Noten entsprechend präpariert zu zeigen, was er musikalisch an dieser Stelle machen möchte. Und also das hilft natürlich dann schon viel. Bei der Arbeit, und das andere vermittelt er dann natürlich zum einen verbal und dann auch über das Dirigat.

Das ist jetzt gerade schwierig. Ich find das schwierig auszudrücken gerade. Merk ich ... ja, ich weiß wie das ist, nachher kommen nur 10 Sekunden oder so ...

Wie kann man das jetzt wirklich ganz genau ausdrücken?

4.2

A: Also für mich sind es eigentlich zwei Schienen. Ich kenn ihn ja schon sehr lange ... und für mich ist tatsächlich, obwohl ich in anderen Ensembles auch mitsinge und viele andere Dirigenten kennengelernt habe. Es ist schon ein großes Stück musikalischer Heimat. Weil ich da einfach viel gelernt habe. Ich war ja wie gesagt schon bevor ich zu studieren begonnen habe dabei, und habe über das Musizieren sehr viel über Musik gelernt. Also übers Tun. Und da lernt man sich über diese vielen Jahre schon sehr gut kennen. Und ich denke, ich weiß in vielen Fällen, was er will. Also man ist da schon mit einem gemeinsamen Gedanken unterwegs. Und wenn man die Arbeit erst kennenlernt, oder dann weiter mitmacht, so wie es bei mir der Fall ist, dann bekommt man zum einen bezeichnete Noten, erst mal zugeschickt. Also man kann aus den Noten wirklich sehr genau lesen, was er musikalisch sich vorstellt an einer Stelle, auch was er sich klanglich vorstellt. Dynamiken, Absprachen natürlich so diese ganz grundsätzlichen technischen Dinge, und dann diese ganz konsequente Arbeit an den Vokalen. Weil eine gute Homogenität und eine gute Intonation, die braucht eben dieses ganz akurate gemeinsame Artikulieren, die gemeinsamen Vokale. Und das steht alles schon mal in den Noten drin. Und dann arbeitet er auch mit manchen Leuten dann einzeln, lässt sich also diese riesen Partien jetzt zum Beispiel bei dieser Missa Solemnis – arbeitet er wirklich mit den Leuten einzeln durch, um ihnen genau zu vermitteln, was er möchte. Ja, und dann setzt ers

zusammen in der Probe. Also es ist im Vorfeld schon relativ viel passiert. Und dann man aber in der Probe selbst – klar wird natürlich noch dran gefeilt.

5.9

U: Ist es denn etwas Außergewöhnliches, dass er mit jeden einzelnen Stimmen arbeitet, also nicht einzelnen Stimmen, sondern einzeln mit Sängern arbeitet ...

A: Also ich kenn das in keinem anderen Fall. Ich kenne niemand, der sich so viel Mühe macht. So viel Zeit investiert in die Vorbereitung. Also insofern würde ich mal behaupten, in Unkenntnis einer anderen Variante, ist er einzigartig – ja.

6.3

U: Dieses Moment der Bezeichnung -eigentlich denkt man doch, dass in den Noten schon alles steht. Warum muss man da noch so viel hineinschreiben ...

A: Also der Komponist schreibt natürlich sein Stück. Und wenn man den Komponist gut lesen kann, dann kann man natürlich auch vieles von der Musik erahnen und wissen, wie es gehen könnte. Und dann kommt aber die Interpretation des Dirigenten. Oder in diesem Fall des Dirigenten. Und der geht eben der Spur des Komponisten nach – und es gibt ja eben nicht um sonst verschiedene Interpretationen. Also der Komponist lässt ja auch Dinge offen. Er schreibt Tempi drüber, man weiß, wenn musikalisch Dinge passieren – wie mit denen im Grunde umzugehen sei. Jetzt verstricke ich mich gerade – jetzt wird es zu ausführlich ... ja, wie sage ich das.

7.5

Also man kann jedes Stück auch auf unterschiedliche Weise interpretieren – und um die Interpretation, die er

sich vorstellt, wirklich zu bekommen, bezeichnet er eben die Noten so genau.

U: Und was steht da zum Beispiel drin.

A: Also in den Noten stehen ganz klare einfache technische Sachen drin, wo Absprachen stattfinden, die Übergänge vielleicht zu funktionieren haben, also er erleichtert sich damit auch einen Teil der Probenarbeit, indem bestimmte Dinge vorher schon klar macht. Da muss dann keiner mehr nachfragen, das steht einfach drin. Dann stehen rubati drin, dann steht drin wo die crescendi decrescendi stattfinden, es ist gut nachzuvollziehen, wie er mit der Sprache, wie er möchte, dass mit der Sprache umgegangen wird, wo die Wortbetonungen sind, ist ja auch wichtig, bei unserem Job, nämlich der Vokalmusik, dann stehen auch drin sehr viele Angaben für Vokale, eben um die Arbeit zu erleichtern, es gibt ein geschlossenes E, wo ist es offen ... und wo ist es stumm. Also diese Dinge, die einem nachher die Arbeit auch erleichtern.

Das ist ein Vortrag.

8.8

U: Wie würden sie den besonderen Sound von Herrn Bernius beschreiben – sie sind ja nun schon 20 Jahre dabei ...

9.4

A: Also der Klang ist sehr rein ... es ist sehr sauber, es ist eine ganz hohe Messlatte, was die Intonation angeht. Und der Zusammenklang der Stimmen. Also man hört keine Einzelstimmen raus. Normaler Weise ... also vielleicht bei ganz alten Aufnahmen kann das noch mal der Fall sein, aber aktuell sicherlich nicht mehr. Er schwört diese vielen solistisch singenden Sänger tatsächlich darauf ein, dass es so einen ganz speziellen

leichten und durchsichtigen Klang gibt. Es ist etwas, was ... hm ... also es klingt sehr klar, sehr rein.

U: Dankeschön ...

A: Jetzt überlege ich mir das alles nochmal – und dann mache ich es nochmal.

10.5

(Gekruschtel ... Einrichten eines neuen Interviews ...)

12.5

U: Sie kennen Herrn Bernius praktisch von Anfang an ...

S: So ist es ... wir sind Studienkollegen ... 68er der ersten Stunde, Parkas ausgefranste Hosen lange Haare ... ja. Allergisch gegen Autoritäten, irgendwie, politisch links angesiedelt natürlich waren wir alle. Damals – Streiks, obwohl die Musikhochschule gegenüber der Universität also verhältnismäßig einfach war ... da war es nicht so schlimm. Aber immerhin gab es auch Streiktage und solche Sachen. Und wir waren also Schulmusiker. Ich hatte Klavier und Trompete als Hauptfach, nicht mal Gesang, Gesang ist sowieso obligatoire bei Schulmusik, und Frieder hatte Orgel, Hauptfach Orgel, auch Schulmusik. Und wir hatten – wir mussten auch Studiengebühren zahlen damals, das waren glaube ich 250 Mark pro Semester, und wir hatten alle Nebenjobs. Und ich war als Pianist in der Waldorfschule beschäftigt, und er hatte halt diesen Organistenjob in der evangelischen Kirche in Feuerbach. Und da war ein Pfarrer Dannenmann, oder ne – oder doch. Namen weiß ich jetzt nicht mehr genau. Auf jeden Fall war das angeschlossen auch ans christliche Jugenddorfzentrum. Und der Leiter hat sich gewünscht einen Chor, einen Jugendchor. Und Frieder hat parallel zu seinem Organistenjob auch diesen Jugendchor ins Leben gerufen, und die hatten vor – sie hatten gemerkt, Frieder

brachte sehr viel Erfahrung mit, die er in der Jugendkantorei in der Pfalz erworben hatte, schon als Schüler hat er dort mitgesungen, und hatte einen immensen Überblick über die gesamte Chorliteratur eigentlich. Es das war etwas Besonderes. Und das haben die gemerkt. Und dann haben ihn dann auf diesen Chor angesetzt, den er bald zu einem ganz schönen Niveau gebracht hatte, in kürzester Zeit. Ja, dann kamen aber sehr bald eigene Vorstellungen. Ich hatte ja gesagt, so ein bisschen allergisch gegen Autoritäten dieser Dannenmann von dem christlichen Jugenddorfwerk hat ihn ein bisschen zu sehr glaube ich eingeengt in der Literatur und in seiner Anschauung. Er war natürlich CDU Politiker und es war eben alles ein bisschen zu viel, er war ja selber Pfarrerssohn, Frieder, und er hat ein bisschen die Stacheln gestellt. Und hat da eigene Vorstellungen verwirklichen wollen, sofort. Eigentlich. Hat Kommilitonen unsere Hochschule um sich geschart und – wenn man heute schaut, wer aus diesem Chor hervorgegangen ist an Solisten, der Oper, den Rundfunkchören, das ist immens – also das ist eine richtige Kaderschmiede heute eigentlich. Von guten Musikern, die aus diesem Chor hervorgegangen sind. Das ist schon was Außergewöhnliches, wenn man da mal sieht, wie viele Leute das tatsächlich sind. Das sind ja alle Profis, und jeder hat am Anfang seiner Karriere diese Schulung dieses Kammerchors durchlaufen. Das ist schon etwas Besonderes. Ich würd sagen, zu Beginn wird es vielleicht ein bisschen anders gewesen sein, seine Schwerpunkte – ich habs so empfunden als Mitstudent irgendwie. Er war sehr reif. Er hat eine sehr große Empfindungstiefe schon immer gehabt. Erstaunlich. Also so einen späten Brahms – ich kann von mir aus sagen, also ich hab bei Frieder in der Arbeit wesentlich mehr gelernt als je im gesamten Hochschulbetrieb. Was Interpretation, was sie vorher schon die Isolde gefragt

hatten, dieser musikalische Ansatz das Eindringen in die musikalische Substanz ins ganz nach Innen, das hat er uns vermitteln können wie sonst kein Hochschullehrer, schon damals. Erstaunlich, wirklich – und ich kann mich erinnern, also das war glaube ich der erste deutsche Chorwettbewerb, wo wir da aufgetreten sind. Da saß Dallapiccola zum Beispiel in der Jury, der hat geweint, als wir Bruckern Christus factus est gesungen haben. Also er hat es schon geschafft irgendwie diese jungen Leute – damals waren wir wirklich alle noch jung. Angefangen mit 18-Jährigen, die da im Chor sangen, zu so einer Tiefe zu führen, die außergewöhnlich war. So würde ich es einfach sagen.

17.1

U: Wie macht er das. Wie vermittelt er Tiefe?

S: Was macht einen guten Musiker aus, könnte man da fragen. Ja, das Eindringen in die musikalische Substanz, also dass man nicht nur Noten einfach runtersingt, wie sie da stehen, sondern dass man wirklich Zielpunkte ansteuert, dass man sehr weit reingeht in die Harmonien, in die Klangfarben, Es-Dur ist was ganz anderes als E-Dur, da gibt es Töne, die oder Akkordstellungen, ob es jetzt ein Sext-Akkord ist oder eine Grundstellung oder so was, auf so etwas aufmerksam zu werden, Phänomenologie zu machen, zu studieren und anzuhören, wie das klingt, uns einfach den Tonsatz aufzuschlüsseln nach ganz musikalischen intimen Dingen. Würde ich sagen, das hat mir unheimlich viel weitergeholfen, muss ich sagen. Das hat mein Leben total bereichert, was ich als Musiker nachher gebraucht habe, auch in der Schule, konnte ich vieles einfach mitverwenden und mitnehmen. ... Schlüsselerlebnisse – würde ich sagen - waren es ...

18.3

U: Was sie jetzt beschreiben, klingt erst einmal nach „Technik“ ...

S: Ja, das ist nicht nur Technik, nene – also wenn sie jetzt also ... wie soll man das sagen ... das ist schwer zu beschreiben. Die musikalische Substanz ist sowieso sehr schwer zu beschreiben. Also ich würde sagen auch harmonisch ... wenn sie den Quintenzirkel betrachten, ist nicht jede Tonart gleich. Es ist was anderes ob ein Stück in Es-Dur steht oder obs in E-Dur steht, oder in A-Dur, g-moll bei Mozart, muss das immer traurig sein? Oder solche Sachen ... das geht sehr innerlich weit rein, eigentlich. Und wenn man das kapiert hat, kann man das unheimlich anwenden auf ganz verschiedene spätere Dinge, die man da beachten will. Es sind natürlich auch die technischen Sachen, das was Isolde vorhin schon gesagt hat, Absprachen von Ts oder so zusammen, dieser homogene Klang, den er unheimlich vorwärts getrieben hat in diesem Chor. Dann sind sie auch alle Profis ... und einer hat eine sehr große Stimme, der andere hat eine etwas weniger große Stimme, ist aber dafür sehr schön in der Klangfarbe, und das unter einem Hut zu kriegen ... ein weitere Konzept ist noch, dass er Anfänger und sehr erfahrene Leute mischt, nebeneinander setzt, dass die weiter voneinander lernen in der Probenarbeit ... sich gegenseitig noch ein bisschen Hilfen geben. Also das ist schon kein schlechtes Konzept. Und ich kenne keinen – ich habe wirklich schon in vielen Vokalensembles gesungen ... und habe auch selten einen Dirigenten erlebt, der so effektiv und so tief arbeitet. Also für mich ist es eigentlich diese seelische Bandbreite. Aber in der Interpretation auch als Dirigent, was schließlich im Konzert nach dieser ganzen technischen Einstellung, er bereitet ja wirklich sehr sehr gut vor, dass er wirklich an die Substanz kommt. Viele Dirigenten müssen ja ... sind froh, wenn der Notenwechsel irgendwo stimmt. Aber bei

ihm fängt es da erst an. ER geht wirklich da sehr tief rein. Ich habe selten jemanden erlebt, der einen späten Brahms op. 104 a capella Gesänge so erarbeitet. Habe ich wirklich noch nie erlebt, muss ich wirklich sagen, das ist einmalig. Und da schätze ich ihn auch. Und sie müssen sich denken, wenn er so gute Sänger so lang halten kann, was er ja kann, die sind zum Teil wie Isolde, die ist Hochschuldozentin für Gesang, singt bei ihm im Chor noch mit. Was heißt das, was sagt das aus. Das ist ja unglaublich, also er kann die Leute so an sich binden, weil sie bei ihm immer noch zusätzlich irgendwas mitnehmen und lernen können. Natürlich hat man dann auch menschlich zu ihm eine sehr starke Beziehung irgendwie. Denn das geht schon sehr ins Persönliche Also das Singen ist ja schon die persönlichste Äußerung überhaupt, die man sich vorstellen kann, und man arbeitet ja eigentlich mit seinem Ensemble dann an der Persönlichkeit der einzelnen Leute, das ist einfach so. Hemmungen Ähnlichkeiten in der Stimme oder so, das sind persönliche Dinge – und da kommt man ans Eingemachte, ganz einfach. Das ist schon sehr interessant einfach.

21.8

U: Das ist für mich schon sehr interessant, für mich zu beobachten, wenn man sie jetzt reden hört, was in den Proben an persönlichen Emotionen drinhängt, an musikalischer Substanz und so weiter, und dem was wir beobachten, beim Filmen, nämlich: Lauter, leiser, die Besonderheiten mit den Vokalen, ja, das ist mir aufgefallen, habe ich auch noch nirgendwo so erlebt, das offene A und so weiter ...

S: E vor allem ...

U: ... dass es auch so weit geht, dass er sagt, man solle eine Silbe weglassen, und den Vokal länger ziehen ...

also das, was sie da schildern, das für sie da passiert, weicht von dem ab, was wir als Außenstehende beobachten können. Also muss es doch einen Kommunikationskanal geben, den man als außenstehender Beobachter nicht mitbekommt. Wie macht er das? ...

S: (lacht) Das macht einen Künstler einfach aus, dass er sein persönliches Kolorit da noch reinkriegt. Also die Vorbereitung ist optimal, also die Noten sind sehr gut bezeichnet, es kann aber auch gut sein, dass er im Konzert dann was anderes will. Und da muss man drauf gefasst sein, man ist so eingestellt, und kennt das Stück sehr gut, so auch wie er das wahrscheinlich vor hat zu schlagen, oder so, dass man nachher wirklich sich zurechtfindet. Aber was musikalisch passiert, das kann man nicht ganz festzurren. Das kann gut sein, dass er im Konzert da noch was anders macht. Und das lässt er offen. Aber diese Schulung, überhaupt auf Zielpunkt hinzuarbeiten zu entspannen an der richtigen Stelle, zu achten, dass man nicht nur seine Chorpartitur kennt, sondern dass man ein bisschen weiß im Klavierauszug kann man das ja zum Teil entnehmen, was spielt das Orchester parallel dazu, ist das jetzt eine Flöte, die uns da begleitet, oder ist es eine Trompete. Ist es Blech? Müssen wir mehr konsonantisch loslegen oder müssen wir mehr lyrisch agieren, das bereitet er optimal vor eigentlich. Wie man es nicht weiter treiben kann, glaube ich. Und dann muss man sehr flexibel sein und reagieren, wenn er im Konzert was anderes machen will. Und das passiert sehr häufig. Passiert ganz gut, dass er Sachen noch anders macht. Würde ich sagen. Aber für mich ist es wirklich das tiefe Eindringen in die musikalische Substanz, was er uns vermitteln kann. Das finde ich eigentlich das Entscheidende bei ihm, und das macht sein

Künstlertum auch aus. Habe ich sonst auch nicht so erlebt.

U: In den Archivmaterialien wird er immer bezeichnet als der Spezialist für historische Aufführungspraxis ... Was sie beschreiben ist ja eigentlich etwas anderes ... das wäre ja das Entdecken, das sich Wiedererkennen im Kunstwerk, also dass das Kunstwerk uns angeht, das ist ja etwas anderes als historische Aufführungspraxis. Wie würden sie ihn charakterisieren ... jetzt im Rückblick der letzten 50 Jahre ... Ist er damit gefasst: Ist diese Bezeichnung historische Aufführungspraxis, das was ihn ausmacht.

25.2

S: Man muss wissen, dass wir alle so erzogen waren, dass man eine Matthäus-Passion mit 200 Sängern aufführte. Wie Karl Richter zum Beispiel in München. Oder in Stuttgart, wenn man will, sein Rivale – wenn man so will – Bach-Akademie in Stuttgart war ja groß, Helmuth Rilling, der wirklich sehr große Verdienste sich erworben hat, und der hat halt auch die Passion oder so, die Bachwerke, mit großer Besetzung aufgeführt. Und so waren wir eigentlich auch erzogen. Und jetzt müssen sie sich vorstellen, das ging mir selber so, persönlich, als ich zum ersten Mal so eine klein besetzte Matthäus-Passion gehört habe, habe ich auch gedacht, ja Mensch, das klingt schon ein bisschen mickrig irgendwie, dieser Klang, Doppelchörigkeit mit 8 Leuten, und die solistischen Partien womöglich auch noch aus dem Chor zu machen, wie das heute üblich ist, fast, das war schon ein Mangelerscheinung, aber da war er auch eigentlich ein Vorreiter. Er war praktisch der erste in Stuttgart, der das überhaupt so konsequent gemacht hat. Vielleicht angestoßen durch den Essay von Harnocourt, Musik als Klangrede, das jeder, der sich mit historischer

Aufführungspraxis beschäftigt hat, bestimmt gelesen hat. Das 1982. Und ich würde sagen ab 1985 zieht er das in konsequentester Weise durch. Er hat natürlich ein gesamtes großes Repertoire. Er macht ja jetzt nicht nur historische Stücke ... oder Barockmusik, wo man das anwenden kann. Er macht ja moderne – Ligeti – jetzt haben wir gerade das Ligeti-Requiem herausgebracht als letzte CD – oder auch ganz alte, auch Monteverdi und solche Sachen noch. Am Anfang, aber diese Idee hat er konsequent durchgezogen, obwohl eigentlich das Publikum noch gar nicht geschaffen war für diese Musik. Keiner hat das so wirklich geschätzt und wahrgenommen in Stuttgart vielleicht schon gleich gar nicht, ja. Weil das so eine durch Rilling sehr sehr stark geprägt war. Aber – es war auch, muss man vielleicht auch dazu sagen, auch finanziell nicht so leicht. Jetzt man braucht ja ein anderes Instrumentarium, das überhaupt mal erst zu schaffen, er gründet zunächst mal diese klassische Philharmonie, wo er die Musik der Romantik und die Moderne dann machen konnte, mit der Absicht ein Kompendium von Musikern um sich zu scharen, auch im orchestralen Bereich, mit denen längerfristig zusammenarbeiten kann. Also ad hoc jetzt zusammengerufen, und geschwind ein Konzert gemacht. Sondern ihm ist es ein Anliegen dieses Instrument zu schaffen, mit dem er arbeiten will, im Chor sowieso, das ist ja sein Instrument, das er sich peu à peu gebildet hat, mit seinen Anschauungen, aber auch im orchestralen Bereich hat er das versucht. Und dann kam die – das hat sein Büro ein bisschen gebündelt, die Aktivitäten dieser klassischen Philharmonie, und des Kammerchores unter einem Dach, mit einem Geschäftsführer, diese Geschäftsführer, Tonmeister, Produzenten hatten es nicht immer leicht mit ihm. Er gibt ungern was aus der Hand, er möchte alles überschauen, und hat die Hand drauf. Also das waren keine leichten Situationen. Sie können sich auch denken, auch in

mageren Zeiten von ihm, dass er nie so Geldgebern besondere Zugeständnisse gemacht hat. Das ist ihm fremd. Das kann er nicht. Da will er – er will selber entscheiden, und will frei sein in seiner Entscheidung, und sein künstlerisches Konzept weiterverfolgen. Aber keine Zugeständnisse machen, selbst wenn das sehr viel Geld kostet, wenn man das dann selber finanzieren muss. Das ist auch wieder irgendwas ... obwohl er jetzt inzwischen natürlich auch Lehraufträge hatte, er war in Trossingen angestellt, als Lehrbeauftragter, dann war ordentlicher Professor für Chorleitung in Mannheim, dann sind die Feuilletons der größten Zeitungen auf ihn aufmerksam geworden, in seinen ganzen Kritiken, man hat ihn sehr wahrgenommen, er war präsent auf allen internationalen Festivals in Australien, in den USA, Kanada, Südamerika, Israel, Korea, und was es alles gibt, er war präsent auf Weltsymposien für Chormusik, Stockholm, Wien, Sydney, Seoul, da ist schon einiges, was da zusammen gekommen ist. Und mit sehr wenig Mitteln. Finanziellen Mitteln. Also – weil er halt keine, nicht bereit war, da irgendwelche Zugeständnisse zu machen. Jetzt zum 80igsten Geburtstag vom kulturpolitischen Sprecher zu singen, oder irgendso etwas, das hat er immer irgendwie abgelehnt.

29.8

Aber eines würde ich noch gern zur Sprache bringen, wenn sie gestatten. Seine große Liebe zu Mendelssohn. Er hat ja für den Carus Verlag, mit dessen Leiter er sehr gute Beziehungen hat, Gunter Graulich, hat das gesamte Vokalwerk Mendelssohns aufgenommen für den Carus Verlag. Und er hat – das ist eigentlich auch so ein Punkt, der uns alle aus dieser Altersgruppe verbindet, sind ja nicht alle Freunde des jüdischen Volkes, aber das sind wir in ganz besonderer Weise, wir wollten irgendwie ein bisschen was gut machen, was die Nazis da verbockt

hatten. Und er ganz eine ganz große Liebe zu Mendelssohn irgendwie entwickelt. Das lag ihm diese Lyrik von Mendelssohn und diese auf Linien gehen, das passt auch zu dem Chorklang hervorragend, zu seinem Chorklang, dieses Feine, was man da braucht, das lineare entwickeln von Linien. Fand ich unheimlich schön, und seit 1984 arbeitet er zum ersten Mal zusammen mit dem Israel Philharmonic Orchestra, ein deutscher Chor und ein israelisches Orchester. Und hat sich eigentlich alle zwei Jahre wiederholt. Er war alle zwei Jahre einmal in Israel. Ist in allen großen Städten da aufgetreten, drei vier Konzerte, und das waren also unheimlich tolle Begegnungen, auch menschlich in der Zeit. Da war ja das Verhältnis Israel-Deutschland noch nicht so gut wie das heute vielleicht. Das waren für uns wirklich entscheidende Begegnungen, die wir da hatten, auch Gespräche, die wir mit den Leuten dort geführt hatten. Und er hat sogar bis ins Private macht er manchmal einen Urlaub in Israel, weil er das Land einfach mag und die Menschen mag, und da wieder was gut machen will. Das ist ihm wirklich ein Anliegen. Und ich würde auch sagen, wenn ich denk, das ist 2009 abgeschlossen worden, dieser Gesamtzyklus der Mendelssohn'schen Werke, das ist ein zentraler Punkt seiner gesamten Biographie. Also seine Beziehung zu Mendelssohn.

31.8

U: Also der klassische Weg eines Dirigenten wäre ja gewesen, dass ein Orchester dirigiert, ein Stuttgarter Orchester, oder Münchner oder Berliner Philharmoniker oder wen auch immer, oder an eine Oper geht. Wie Cambreling, der eine Oper nach der anderen dirigiert, so wie Harnoncourt. Das hat er nicht gemacht, sondern er hat seine eigene Ensembles geschaffen.

S: Aber ich kann ihnen vielleicht sagen auch warum.

U: Ja, genau, das ist meine Frage, warum gründete er ...

S: Er wäre prädestiniert, einen Rundfunkchor zu leiten. Also mit seiner Chorerfahrung, also zunehmend ist er auch als Orchesterdirigent gefragt, er hat schon mit den Philharmonikern viel gemacht, mit dem Kammerorchester viel gemacht, mit der Streicherakademie Bozen, mit London Philharmonic hat er auch gearbeitet, wird auch immer gefragt als Gastdirigent, aber er hat eigentlich alle Rundfunkchöre als Gastdirigent kennengelernt. Hat er schon gemacht. Aber was ihn da stört, ist diese Unkündbarkeit nach 10 Jahren. Ein Rundfunkchorsänger, der 10 Jahre gearbeitet hat, kann nicht mehr rausgeworfen werden. Und das ist natürlich, da hat man dann natürlich ältere Leute vor sich, die vielleicht nicht mehr so ganz schön singen können, und die kann man dann nicht raussetzen. Das ist natürlich menschlich auch eine Kunst, das gut hinzukriegen, und Markus Creeds schafft das zum Beispiel hervorragend in Stuttgart, mit dem ist er auch sehr gut befreundet, und kennt ihn und die sind oft zusammen in der Jury, und so, das kann man auch hinkriegen. Aber das ist nicht sein Ideal. Er möchte die Sänger für jedes Projekt selber eigenhändig verlesen und zusammenstellen. Das ist sein Markenzeichen. Und damit kann er nur dem entgehen ... andererseits, ist natürlich ... das ist ein bisschen elitär vielleicht, aber durchaus zu verstehen. Das ist sein Ansatz halt. Dass er das nicht will. Deswegen wollte er nicht in – so einen Rundfunkchor machen. Obwohl das finanziell für ihn viel einfacher wäre. Das sind gute Sachen da ... Und diese Stimmen, die Homogenität, was sie ja früher schon angesprochen hatten, das ist ein Markenzeichen. Dieser homogene Chorklang. Mit diesen vielen Leuten, die wirklich individuell sehr starke Persönlichkeiten zum Teil sind, sehr ...

(Unterbrechung wegen irgendetwas ...)

Ah, das ist eine E-Gitarre ... ja, aber was soll man da sagen, das sind schon die wichtigsten Sachen, haben wir eigentlich schon beredet.

34.9

H: Stimmtonhöhe ..

U:

35.2

S: Ja, die Musik der Vorklassik macht man einfach in tieferer Stimmung und mit anderen Bläsern. Darmsaiten natürlich bei den Streichern und ganz andere Blasinstrumente, die sind sehr viel weicher auch homogener, wirklich sind zu verschmelzen, ganz anderes Repertoire, ein ganz anderes Instrumentarium und ein ganz anderer Klang dadurch. Und das muss man auch ... und da ist er absoluter Spezialist heute. Er sucht alte ... in der Landesbibliothek hält er sich tagelang auf, sucht irgendwelche alte Stücke, die da rumliegen, und nicht verlegt sind, sucht sich einen Verleger, jetzt vor allem Carus-Verlag in diesem Falle, und die verstehen sich so gut, dass sie dann doch was daraus backen. Und da hat er auch Verdienste für die Landeshauptstadt finde ich. In Stuttgart, weil er doch wirklich Radiomelli () der Hofkapellmeister und dieses Format dann Open-Air Schloss Solitude, gibt ein sehr schönes Schlösschen da bei uns – und da ist natürlich eine tolle Kulisse für so etwas, das er so etwas dort auch aufführen kann.

36.3

U: Vielleicht noch ein Wort zu Beethoven ... die missa solemnis ist gefürchtet für den Bombast ... er hat da offenbar alles reingepackt in 20 Schichten und immer

alles im Kontrapunkt und ... und was zeichnet sich jetzt schon ab, die Interpretation von Bernius ... wie wird die?

36.8

S: Ich denke, dass sie ein bisschen schlanker wird. Weil normaler Weise, also Chöre, die so etwas machen, das sind meistens große Oratorienchöre, nehmen wir mal das Missa solemnis vielleicht nicht für jeden erreichbar. Aber sagen wir mal Schlusschor aus der 9. Symphonie, das ist etwa entsprechend. Gleiche Zeit, und da wird natürlich oft einfach losgebrüllt. Weil man es anders gar nicht schafft, hohes B, hohes A, seitenlang diese hohen Soprane. Das geht an die Grenze absolut. Und da ist er wirklich – der Frieder sehr streng, das wird er nicht erlauben, dass man da brüllt da oben irgendwie, unkontrolliert. Das muss natürlich alles im Rahmen sein. Und ich denke auch durch dieses schlankere Orchester, durch diese alten Instrumente, wie sie vorher gerade gesagt haben, diese Instrumente sind auch nicht so laut. Die sind nicht so laut, wie das moderne Blech zum Beispiel oder das moderne Holz, und das verschmelzt ganz anders, und da wird er auch dran arbeiten, dass es nicht runtergebrüllt wird, sondern dass es kontrolliert gesungen wird. Dass alles durchhörbar sein muss. Er will jede Nuance der Partitur auch hörbar machen, auch die obligaten Bläser, die dazu laufen zum Chorklang, und da bereitet er in der Probe auch schon darauf vor, dass das – dass man da auch drauf hört. Überhaupt das gegenseitige Wahrnehmen, man soll – sein Ideal ist, dass der Nachbar nicht lauter singt als man selbst, man selbst nicht lauter wie der andere Nachbar, dass immer die Ohren offen und hören und wo bin ich wo stehe ich selber. Keine ...Stimme soll rausfallen, sein Markenzeichen – ja, so im Wesentlichen. Aber zusammenfassend würde ich sagen: Also wir sind ihm – es ist eine große Dankbarkeit ihm gegenüber einfach, weil wir wirklich eigentlich immer

bereichert werden durch eine Probe, durch eine Arbeit mit ihm, das sind einfach für uns fast Geschenke, das kriegt man nicht überall so geliefert. Das – ich find das einfach auch menschlich ist man ihm da tief verbunden einfach durch diese Arbeit. Also ich kann das von mir aus jedenfalls so sagen. Und da ich ihn so lang begleitet habe und ihn auch gut kenne, auch persönlich, es wäre schade, wenn man ihm nicht begegnet wäre. (lacht) Das kann ich einfach sagen. Für mich ist es eine absolute Bereicherung meines ganzen Lebens gewesen – oder noch immer. Ist ok?

U: Danke!

...

39.8

U: Könnten sie zunächst irgendetwas sagen, damit ich aussteuern kann ...

H: Also ich bin Jo Holswart und bin 30 Jahre alt und studiere an der Musikhochschule Stuttgart Gesang im ersten Mastersemester und singe seit ungefähr 5 Jahren im Kammerchor Stuttgart.

40.1

U: Warum haben sie sich dort beworben?

H: Ich habe mich nicht direkt beworben, ich habe damals – ich habe, bevor ich angefangen habe mit dem Musikstudium, habe ich noch als Zimmermann gearbeitet. Und irgendwann eines Tages ereilte mich ein Anruf von einem Sängerkollegen und der meinte dann eben dass der Kammerchor Stuttgart noch explizit Tenöre suchen würde für ein kommendes Projekt, und ich hatte ja noch gar nicht Musik studiert, und hab aber immer schon davon gehört, und das auch mal erleben können im Konzert den Chor, und so ein großer Traum

war da mal mitzusingen. Und dann kam eben die Anfrage, ob ich mir vorstellen könnte, dort vorzusingen. Und das habe ich dann gemacht. Und das hat glücklicher Weise geklappt und das war genauso in die professionelle Chorszene.

(Gekruschtel)

41.3

U: 5 Jahre sind sie dabei. Können Sie Herrn Bernius einfach mal beschreiben, was zeichnet den aus? Was ist seine Qualität ...

H: Ich habe jetzt schon mit verschiedenen wirklich namhaften Dirigenten irgendwie zusammenarbeiten dürfen. Und ich habe noch keinen Dirigenten erlebt, der so gut vorbereitet ist – egal bei welcher Musik, bei welchem Projekt und welchem Chor, der so gut vorbereitet ist und so schon in der Musik ist, bevor man überhaupt zusammentrifft. Ich glaube, dass er die ganze Musik einfach schon im Kopf und im Ohr hat irgendwie. Und dann beginnt die Zusammenarbeit und er weiß einfach, er weiß penibelst, was er möchte. Und das in dieser Form habe ich noch nicht erlebt mit anderen Leuten. Sonst ist es oft, dass man zusammen irgendwie anfängt zu proben, oder ja – es so ein gemeinsamer Weg, oder sonst – so in die Richtung, aber er – das ist auch ein gemeinsamer Weg, aber er holt einen ab und nimmt einen mit und weiß ganz genau, was er will.

42.7

U: Und was will er? – Jetzt zum Beispiel beim Beethoven – der Film handelt ja im wesentlichen von dieser einen Komposition ...

H: Ich denke, dass ... also am Anfang steht bei ihm glaube ich immer erst das Wort, also er kommt ganz stark von dem Text, jetzt eben bei Beethoven von der

Messe oder bei der Johannespassion von dem Text der eben da vom Libretto quasi, und das ist bei ihm glaube ich das Wichtigste. Der Text zusammen mit der Musik. Und dann will er glaube ich die Musik so wiedergeben oder so aufführen oder so aufnehmen jetzt in dem Fall der Missa solemnis wie der der Komponist das gedacht hat. Glaube ich ...

43.7

U: Und wie bringt er das rüber? Also wir sind ja nicht bei allen Proben dabei und auch nicht bei den Einzelproben ... könnten sie das beschreiben? Hält er da einen Vortrag? Und sagt, hier dieser lateinische Messtext bei Beethoven hat das und das zu bedeuten. Oder wie macht er das?

44.0

H: Teilweise – also manchmal – also er hält keinen Vortrag, aber also er – wie soll ich das ... kann man da auch nachdenken, wird das alles dann zusammengeschnitten (lachen). Er hält keinen Vortrag, aber ich glaube dadurch, dass er ist ja auch Pfarrerssohn und dadurch ist er in der Liturgie komplett zu Hause und dadurch hat er das wahrscheinlich auch von klein auf aufgesogen und weiß ganz genau, worum es ihm da geht. Und dann bringt er das -ja, in den Einzelproben, da geht er dann natürlich explizit auf die Stimme des einzelnen Sängers ein oder auch auf die Probleme, die man vielleicht da mitbringt in die Einzelprobe oder vielleicht ist es auch der eine oder andere Ton, der dann noch nicht sitzt. Und das ist eigentlich auch immer ein Treffen auf Augenhöhe. Das kann man so sagen. Und dann wird das zur ersten Probe, die ja dann immer ohne Orchester ist, oder die ersten zwei Proben sind meistens immer noch ohne Orchester und dann mit einem Korrepetitor, kommt dann eben der ganze Chor zusammen, und dann setzt

man die Bausteine, die er schon davor gelegt hat, setzt man dann so langsam zusammen. Und – was auch noch eine Besonderheit ist, dass man immer diese bezeichneten Noten bekommt, was ich auch noch nie in dem Maße woanders gesehen habe. Dass einfach – also nicht über jeden Vokal, aber schon über den meisten Vokalen steht einfach ganz genau, welcher Vokal das ist. Also welches E oder welches A – das ist auch eine Sache, die ganz besonders ist bei ihm.

45.9

U: Wir hatten uns gerade unterhalten, da waren sie noch nicht da. Das Beispiel Miserere ... können sie darüber reden. Was bezeichnet er da – worum geht es da?

H: Also in dem Miserere – sind eben alleine drei unterschiedliche E's drin – Mise re re – und über jedem dieser E's steht dann, eben mit seiner Zeichensprache welches E er da haben möchte. Beziehungsweise welches E es ist, denke ich mal.

46.5

U: Und was heißt das dann für den Chor?

H: Ja, das heißt, dass jeder eben nicht so singt nach seiner Facon, sondern man versucht in der Stimmgruppe oder im ganzen Chor, wenn alle zusammen das Gleiche singen, dass man eben es versucht, dass jeder genau diesen einen Vokal singt. In anderen Chören, oder ich weiß nicht, man das ja dann italienisch aussprechen oder deutsch, oder wie auch immer, da kommt dann irgendwie so alles zusammen und dann klingt es halt so, wie es klingt, aber diese Homogenität, die er will und wo er gnadenlos dahinter ist, die kommt eben auch wie anfangs gesagt glaube ich auch über den Text und als wichtigstes Merkmal eben auch über die einheitlich gesprochenen Vokale.

47.5

U: Gibt es noch etwas anderes außer den Vokalen, die diese Homogenität ausmacht ...

H: Phrasierung – also über jeder Phrase gibt es Richtungscrescendi, also in welche Richtung die Phrase gehen soll. Und eigentlich steht überall drüber, wie man es singen soll. Ja, das ist das Konzept, das eben schon bei ihm vorhanden ist. Und wie er die Musik empfindet und die überträgt er dann auf den Chor und auch auf das Orchester. Auf alle, die mit ihm zusammen Musik machen.

48.2

U: Was ist ihre Einschätzung dabei ... also ich meine, ich denke mir manchmal, wenn Beethoven das so gewollt hätte, mit den Vokalen zum Beispiel, dann hätte er es doch auch schon reingeschrieben. Hat er aber nicht.

H: Das ist eine gute Frage, aber vielleicht – ich weiß jetzt nicht, wie es bei Beethoven explizit war. Aber ich denke mir nicht, dass – ich will mich hier nicht aus dem Fenster lehnen, aber ich weiß nicht ob schon auf diesem hohen Niveau eben Musik gemacht worden ist. Oder welcher Chor dann da gesungen hat, oder welches Orchester gespielt hat. Und die heute auch mit dem Aufnahmen, da hört man einfach viel mehr als denke ich im Konzert oder in der Kirche oder in einem Gottesdienst, wo eben im Raum alles verschwimmt zum Beispiel. Eine Aufnahme ist einfach gnadenlos und das ist eben ihm sehr wichtig, dass es dem Ideal so nah wie möglich kommt.

48.4

U: Für sie als Interpret ist das aber doch vielleicht ein Korsett fast – fühlt es sich für sie wie ein Korsett an, wenn vom Dirigenten so präzise Vorstellungen kommen.

Genau das muss es sein? Oder ist das eher eine Herausforderung?

H: Am Anfang kann es vielleicht schon ein Korsett sein, als ich angefangen habe, also ich war erst mal – ich wusste nicht, wie mir geschieht quasi, weil es ist einfach ... einfach ein wahnsinnig schnelles Arbeitstempo und jeder ist in seinen Möglichkeiten so gut wie es geht vorbereitet. Aber ein Korsett ist es eigentlich nicht, wenn man sich drauf einlässt, dann ist es ... dann ist es eher eigentlich eine Freude – es ist eine Herausforderung, aber eine schon eine beglückende Herausforderung. Es gibt so Momente, da steht man irgendwie in der Stimmgruppe, und steht in der Mitte – und hört dann in den Raum und schafft es eigentlich fast gar nicht, seine eigene Stimme zu hören, weil alle alle einfach gleich singen. Und ja – das ist einfach wahnsinnig homogen oft, ja.

49.6

U: Und das ist etwas Beglückendes? Man sieht es jetzt in ihren Augen!

H: Ich finde schon, dass es beglückend ist Also ich – ja. Ich habe jetzt schon glaube ich auch viel gesungen, aber so so wie es hier manchmal ist, wenn er auch einen guten Tag hat. Und wenn so ein Konzert oder die Aufnahme gut läuft, dann dann ist das sehr beglückend, ja.

50.1

U: Aber es gibt auch Täler und ...

H: Ja, von nichts kommt nichts. Glaube ich ... ja, es gibt auf jeden Fall auch Täler. Es gibt auch durchaus anstrengende Momente oder Proben oder Reisen oder ... ja. Aber so lang das Positive überwiegt, ist es – mir macht es Spaß ja.

U: Dankeschön ...

H: Bitteschön ... (lacht) – Jetzt habe ich mich um Kopf und Kragen geredet. (Lachen)

Interview mit Konzertmeister

U: Solange der Hubschrauber ... vielleicht stellen sie sich erst einmal vor, wie lange sind sie dabei, die nächste Frage wäre, nämlich worum es in dem Film eigentlich gehen soll, was die besondere Qualität von Herrn Bernius ist. Aus ihrer Sicht ... Bitte ...

0.8

S: Ja, ich heiße Daniel Sepec (?) – spiele hier seit vielen Jahren schon – oder ich sage es einfach nochmal ... ich heiße Daniel Sepec und spiele seit vielen Jahren hier schon immer wieder als Konzertmeister mit. Im Barock- oder auch mit klassischen Werken mit Frieder Bernius. Wir haben uns durch ein Projekt mit der Kammerphilharmonie Bremen kennengelernt mit dem Orchester, mit dem er auch oft arbeitet. Ich bin dort Konzertmeister. Und haben dann einige Projekte gespielt, das war so Mitte der 90er Jahre und seitdem gibt es diese musikalische Beziehung, die wir haben. Und wir haben uns in den vielen Jahren nie aus den Augen verloren und insofern bin ich seit vielen Jahren hier auch schon immer wieder eingeladen. Um dabei zu sein und die tollen Projekte mitgenießen und gestalten zu können. Ich denke, das erste Mal war so ungefähr vor 15 Jahren schätze ich mal, ich weiß es jetzt nicht ganz genau. Dass ich also jetzt hier in Stuttgart mitgespielt habe.

2.3

Ja, ich sozusagen – es ist eine musikalische Freundschaft gewachsen. Es ist – ich schätze ihn sehr als Musiker, Frieder Bernius, er ist ein sehr profunder Mensch und Musiker, der sich sehr tiefgründig mit den Werken, die er einstudiert, die er mit dem Chor und dem Orchester macht, beschäftigt, allein schon dadurch, dass es oft Stücke sind, die ja nicht so bekannt sind. Das kann man von dem jetzigen Werk nicht so sagen. Aber es ist immer eine besondere Arbeit, die sehr – die Noten sind zum Beispiel sehr gut vorbereitet, das habe ich bei Harnoncourt so stark kennengelernt. Das ist oft nicht so. Man merkt einfach, dass Frieder Bernius sich mit diesen Stücken sehr beschäftigt hat. Was ich auch sehr schätze, dass es vom Tonfall mir auch sehr entspricht. Er geht sehr vom Wort aus, von der musikalischen Gestaltung, vom historischen Aufführungspraxis, letztendlich aber eigentlich von musikalischen Ansatzpunkt, wie es instinktiv am besten passt. Da verstehen wir uns auch sehr gut und ich kann eigentlich immer sehr gut nachvollziehen, was er meint, und das ist insofern eine große Freude, dass dann gemeinsam solche großen Werke auch kennenzulernen. Wieder kennenzulernen. Und dann ja und nach einer schönen Arbeit auch aufzuführen und das mehrmals.

4.3

U: Die Besonderheit als Dirigent ... lässt sich die genauer bestimmen. Bei der Arbeit mit den Sängern zeichnet sie sich aus durch die Arbeit an den Vokalen, der Sitzordnung der Sänger und so weiter. Also da gibt es eine Reihe von Dingen, die man benennen kann. Gibt es solche Merkmale kleine Details – es kann ruhig fachlich werden – die Bernius macht, die alle anderen Dirigenten nicht machen.

5.0

S: Ja, man merkt sehr auch seine Handschrift – oftmals finde ich, dass er sehr vom Vokalen auch kommt, nicht so sehr vom Instrumentalen ...

U: Woran kann man das festmachen?

S: Also – die Artikulation, es geht sehr um ... ja, jetzt ist es natürlich auch ein Vokalwerk, was wir machen. Es geht sehr um die Worte, wie die Worte fallen, wie die Wortintonation, die betonten Silben und die unbetonten Silben. Wo gibt es Kommata, also wo gibt es Sinnzusammenhänge, und das ist ihm sehr sehr wichtig. Das ist aber auch in Stücken, wo kein Stimmen dabei sind, dieser Ansatz. Auch dann dabei. Was auch – was ich bei ihm erlebe, das ist manchmal als Geiger persönlich eine gewisse Kränkung, dass man – er sagt immer, so diese schrillen Aspekte eines Geigers, sprich die E-Saite, das ist nicht ganz so sein Ding – also er sucht nach einem ausgewogenen Klang. Ich denke, das ist beim Chor sehr stark. Das sucht er aber auch beim Orchester. Und natürlich ist die Geige ein Instrument, was ganz oben drauf schwimmt auf dem Gesamtklang – und da achtet er zum Beispiel jetzt drauf, dass das nicht zu schrill und rau ist. Das kann ich im Gesamtzusammenhang total nachvollziehen. Manchmal ist es als Geiger, dass man denkt, man kriegt da ein Rüffel. Aber das darf man nicht persönlich nehmen. Sondern das ist – das kann ich total verstehen im Gesamtzusammenhang - sehr sinnvoll. Er sucht meines meiner Erfahrung nach nach einem ausgewogenen Klang, ausdrucksvoll, aber ein Klang, der rund ist. Und das sind allein auch schon die Bewegungen. Manche Dirigenten evozieren durch ein sehr energetisches Bewegen einen Klang, der eher ruppig ist. Und Frieder Bernius sucht einen runden Klang. Aber eben auch natürlich auch rhythmisch. Also so an Einzelheiten fällt mir jetzt ansonsten nichts Spezielles ein. ...

7.4

U: Ich habe den Eindruck, dass es immer sehr sauber klingt. Und er kann jede Stimme vorsingen.

S: Ja, er singt ja sehr gut ... und es kommt ja nicht von ungefähr, dass er so einen guten Chor hat. Intonation ist natürlich auch eine ganz wichtige Sache.

Durchsichtigkeit der Stimmen auch wichtig. Das ist eben wie gesagt auch schon mit diesen ganzen Bezeichnungen der Noten, dass alles sehr detailliert angegeben ist, wie ... also Gustav Mahler hat das auch gemacht in seinen Symphonien. Genaueste Dynamiken angegeben. Wie verschiedene Stimmen also ... dass ein Thema in der zweiten Geige ist, das hat er dann laut instrumentiert, und ein Kontrapunkt eine Nebenstimme in der Oboe ist dann leise oder so. Und das ist hier auf jeden Fall auch so der Fall, dass das sehr durchsichtig auch angesetzt ist.

8.2

U: Durch Genauigkeit der Bezeichnungen, die er hinzufügt, kommt da nicht manchmal ein anderes Musikwerk zutage, als das, das sie bislang kannten. Missa Solemnis zum Beispiel, haben sie ja wahrscheinlich schon mal gespielt.

8.7

S: Ja, mit Frieder Bernius. Aber mit anderen Dirigenten nicht. Nein, es kommt kein anderes Stück dabei heraus. Man könnte natürlich sagen, man sieht den Wald vor lauter Bäumen da nicht mehr. Aber es ist immer das Stück sehr gut erkennbar und letztendlich sagt er dann auch, wir müssen es halt einfach spielen und wir machen das dann. Es einfach der Ansatz ist sehr detailliert und wenn man dann zu sehr kontrolliert ist und alles nur am Ausführen ist, dann ist der ganze Musikfluss natürlich

weg. Das ist aber hier der Fall, dass wir auf jeden Fall gut musizieren tun und werden.

9.4

U: Sie haben ja auch von dem besonderen Klang erzählt, den Frieder Bernius anstrebt. Die Sänger haben mir erzählt, dass sie da regelrechte Rauscherlebnisse haben. Da stellt sich ein gewisser Suchtfaktor ein ... oder ist das einfach nur ein anderer Klang.

10.1

S: Ich spiele ja auch viel moderne Geige – also insofern ist das natürlich sowieso schon mal ein anderer Klang, wenn man mit Darmsaiten spielt und es ist immer persönlich geprägt von den einzelnen Mitspielern, auch die im Orchester sind. Ja, also ich würde sagen, das Besondere am Klang ist eigentlich, dass dieses Ausgewogene, würde ich jetzt sagen, für das Orchester kraftvoll ist, aber auch irgendwie den Chor eine gute Unterlage bietet, oder einen guten Beistand, sagen wir es mal so. Also ich glaube schon, dass in diesen Stücken wird es von den Komponisten so gedacht, denke ich. Dass das erst einmal ein Vokalwerk ist und das Orchester dann dabei ist, und insofern ist dieser Ansatz auch so, ... man wird süchtig, das stimmt. Allerdings, wenn der Chor dabei ist. Also dieses Zusammenspiel zwischen Orchester und Chor, dann ist das Stück natürlich vollständig, und das ist dann das ganz besondere Moment, wenn alle zusammen musizieren.

11.6

U: Die Missa Solemnis steht ja im Ruf bombastisch und teilweise sogar unspielbar. Hilft Frieder Bernius sowohl das eine wie das andere in den Griff zu bekommen.

S: Also was ich sehr schön finde, dass er das Bombastische nicht so unterstützt oder nicht so

herausstellt wie es vielleicht bei anderen gemacht wird oder vielleicht vor 20 Jahren oder 30 Jahren mehr noch gemacht wurde. Und da kommen auch die alten Instrumente sehr zu Gute. Für die es ja komponiert wurde. Mit modernen Instrumenten wird das oft einfach zu laut und zu – wie sie sagen, richtig – bombastisch, zu akzentuiert, zu schwer. Einfach. Das bringt er also auch sehr gut – holt er heraus, dass das Lyrische, was in dem Stück auch drin ist, auch noch spürbar ist. Weil Beethoven hat eine Notation, gerade in seiner späten Phase, in der er oft Akzente schreibt, man mag sich fragen, warum das kommt. Das ist aber offen – auf jeden Fall hat er ganz viele Sforzati stehen innerhalb von lyrischen Passagen. Hier in der Missa Solemnis ist der Sopran sehr sehr hoch gesetzt, also der späte Beethoven hat was Utopisches. Und es gibt ja dieses Sprichwort, das dem Geiger Szypansik (gesagt haben soll), was kümmert mich eure Violine, wenn ich die Musik, wenn mich die Muse küsst, ich weiß es jetzt nicht wörtlich. Und das ist beim späten Beethoven auf jeden Fall auch da, das ist zum Teil uninstrumental, es ist ungesänglich, aber es ist phantastische Musik. Und ja, Frieder Bernius guckt eben, dass die Musik, dass die immer erkennbar bleibt und die Linien, das Lyrische immer erkennbar ist. Und das nicht zerhackt ist. Ich meine, es ist sicherlich von Beethoven auch das Monumentale ein Aspekt von diesem Werk, und das holt er auch raus. Aber es ist eben eine Frage der Gewichtung und der Mischung.

U: Dankeschön ...

S: Bitteschön, ich hoffe, sie konnten was davon gebrauchen. Ich habe mich ja manchmal wiederholt, aber das können sie ja dann auch rausschneiden.

14.1

Interview Sängerin.

U: Bitte stellen sie sich kurz vor und erzählen sie, wie sie Herrn Bernius kennengelernt haben.

H: Mein Name ist Sophie Harmsen, ich bin Mezzosopran. Und ich hatte das große Glück, Frieder schon ganz ganz früh kennenzulernen, und zwar als Studentin, und zwar kam er da an unsere Musikhochschule und hat einen Oratorienkurs gegeben

...

...

Hallo hallo – beim Singen bin ich lauter ...

Also nochmal?

U: Ja, bitte ...

H: Also ich bin Sophie Harmsen, ich bin Mezzosopran und ich hatte das ganz ganz große Glück Frieder schon sehr früh kennengelernt zu haben, und zwar als ich Studentin war, an der Hochschule und hat dort einen Oratorienkurs gegeben – für den ich mich natürlich schon prompt angemeldet habe. Und schon da haben sofort verstanden eigentlich mit ein paar Auf und Abs, aber wir haben uns musikalisch einfach supergut verstanden und da hat er mich direkt aus dem Oratorienkurs engagiert zum ersten Projekt und das war die Geisterinsel. Das war glaube ich 2010. Und seitdem war ich immer regelmäßig mit Frieder zusammen und habe mit ihm zusammen viele CDs aufgenommen und viel Musik gemacht mit ihm. Das macht mir immer große Freude.

U: Können sie das näher beschreiben: Musikalisch habe ich mich sofort mit ihm verstanden.

H: Was uns beide verbindet, ist dass wir so absolute Klangperfektionisten sind. Also das finde ich immer wieder so wahnsinnig lehrreich und auch so wunderbar

an der Arbeit mit Frieder, dass er so auf den Klang aus ist. Und soviel rumversucht, bis es wirklich so ist, wie er es genau haben möchte. Und so mache ich das auch selber beim Üben, ich finde das ganz ganz wichtig. Dass man verschiedene Farben hat beim Orchester bei mir als Sängerin. Und das glaube ich verbindet Frieder und mich sehr, dass wir da die gleiche Einstellung haben zu solchen Sachen.

16.3

U: Ist es vor allem der Klang oder gibt es auch andere Parameter ...

H: Naja, man muss natürlich eigentlich immer vom Text zuerst ausgehen. Also das ist ja der Parameter, dafür wie man dann den Klang formt. Und man muss glaube ich immer zuerst vom Text ausgehen, was das Stück sagt, und dann schaut man sich das harmonische Gefüge an, was einem das noch weiter sagt. Und dann fängt man an, wie sehr kann ich ... der wiederholt sich ja sehr viel. Wie kann ich anders gestalten. Und bei jedem Mal doch irgendwie wieder klanglich etwas verändern oder verbessern. Ja, das finde ich ganz ganz toll.

17.0

U: Geht das nicht ab und an bei den Proben auf die Nerven ... immer wieder ...

H: Ne, überhaupt nicht. Das kommt glaube ich auch auf den Typ drauf an. Also ich finde das, ich kenne ihn ja auch nun schon sehr lange und ich finde das toll, dass ich auch sagen kann, aber ich versuchs mal so und wollen wir das nicht mal so ausprobieren. Und meistens sagt er, versuch mal ein paar verschiedene Wege und hinterher wird dann einer beschlossen. Und das finde ich ganz ganz großartig, und wenn er etwas so haben will wie ers

will, dann hat das auch immer Substanz. Und dann kann ich mach ich das auch gerne.

U: Ich weiß es vom Chor, da schreib er ganz genau in die Noten hinein ... macht er das auch mit den Solisten ... das ist meine Frage ...

H: Wir auch doch, das war ein bisschen eine Panne, ich habe meine zum Glück noch am Tag als ich abgereist bin bekommen. Weil das ist schon sehr hilfreich, da muss man nicht ganz so viel besprechen bei der ersten Klavierprobe und es geht einfach etwas schneller, wenn man schon die Bezeichnungen drin hat, was der Dirigent möchte. Das ist schon ganz gut.

17.9

U: Missa Solemnis ist eine besondere Herausforderung ... sie steht im Ruf sehr laut zu sein – und ja, von Beethoven heißt es, er sei manchmal von den Musen geküsst worden und habe sich nicht darum geschert, wie das gespielt werden soll. Wie geht Bernius denn anders – oder wie geht Bernius mit diesem Koloss um.

H: Ich habe das Gefühl schon jetzt, nach der ersten Orchesterprobe, die wir gerade hatten, dass das ganze viel viel durchlässiger vom Klang wird und viel lichter und ... ich habe die Missa Solemnis schon gesungen mit modernem Orchester und mit großem riesigen symphonischen Chor und das ist doch ein – wie sie schon gesagt haben – ein bombastisches Werk vom Klang, so dass es einen fast überfällt. Und schon alleine jetzt vom Orchesterklang, der ist so anders, und so viel durchlässiger, und ich glaube, das wird eine ganz tolle Erfahrung, weil ich glaube, wir werden die Missa ganz anders hören, als die Hörerfahrungen, die wir so haben. Ich freue mich drauf.

18.9

U: Wir freuen uns auch drauf. Was ich meine, das ist jetzt keine Frage mehr, das habe ich einfach bemerkt, wie viel Kammermusik da drin steckt. Und ich weiß nicht, was sich Beethoven dabei gedacht hat, dass er da noch eine zweite und eine dritte darüber packt.

H: Ja, und das ist dann halt bei Frieder so, dass der wirklich dieses Kammermusikalische immer rausarbeitet. Und genau sagt, an der Stelle ist die Stimme aber wichtig, und da muss aber – da müssen die zurück, damit diese Mittelstimme rauskommt. Das ist halt ... das gibt dann dieses kammermusikalische Gefühl auch. Das wird toll!

U: Danke Das Lächeln haben wir auch aufgenommen ...

Wunderbar dankeschön ...

20.9

Interview Kohlheb

U: ... aus diesem Grund hätte ich auch gern ihre Beobachtungen ihre Einschätzung, was jetzt die besonderen Qualitäten von Herrn Bernius sind ...

K: Also für mich die Besonderheit in der Zusammenarbeit mit Frieder Bernius ist, dass er definitiv einen Plan davon hat, was er möchte. Wo er hin möchte. Es ist kein Entwicklungsprozess, sondern er weiß schon genau in der ersten Probe, was das Ziel, was das Ergebnis sein soll. Und das habe ich sowohl vor 15 Jahren als Chorsänger, als ich mit ihm schon zusammenarbeiten durfte, gespürt, als auch heute als Solist, wenn ich vor dem Ensemble stehen darf. Und auch die Auswahl der Stimme gerade bei uns Solisten ist schon sehr sorgfältig getroffen im Hinblick auf

Zusammenklang, Homogenität, Intonation, was für ihn glaube ich an oberster Stelle steht.

22.2

U: Intonation, also das merkt man ja, immer wieder ... dass er das Orchester auf eine Tonhöhe, eine Klangfarbe eingestimmt wird. Wohingegen der geschlagene Rhythmus nicht so wichtig zu sein scheint. Wir haben hier diskutiert gestern Abend ... was dirigiert er eigentlich?

K: Nun, der geschlagene Rhythmus, der spielt schon eine große Rolle, allerdings ist es natürlich wie bei vielen Dirigenten, die entwickeln einen eigenen Stil, und manchmal sieht es für den Außenstehenden dann auch so aus, als wäre es nicht so ganz synchron mit dem, was dabei herauskommt. Vielleicht ist es manchmal ein Ticken vor der Zeit, aber der Vorteil ist ja, dass er mit Sängerinnen und Sängern und Orchestermusikern zusammenarbeitet, die er schon so viele Jahre kennt, dass sich da eine Art Eigendynamik und man nicht wirklich einfach stringent nach Schlag singen muss.

U: Sondern wonach ...

K: Na, das ist schon eine Gefühlssache. Also man sieht ja jede Regung in seinem Gesicht und der ganze Körper bebt, wenn er dirigiert und wir wissen alle ziemlich genau, worauf es hinauslaufen soll.

U: Das ist ja ein Phänomen, auch wenn man sich das Alter anschaut, er ist 70 ... so möchte ich auch auf den Beinen sein, wie er. Ist das dann ein (?)

K: Auf jeden Fall, also wenn ich über 70 noch so drauf bin, soviel Energie aufbringen kann mit all den Reisen zwischendurch, dann bin ich wirklich dankbar. Das gibt uns unglaublich viel, davon leben wir alle im

Musikmachen, dass einer da vorne steht und einen mitreißen kann.

U: Er ist ja vor allem als Chordirigent berühmt geworden. Was ist das Besondere, die besondere Fähigkeit an Herrn Bernius im Umgang mit Stimmen ...

K: Also ich konnte ja wie gesagt das Ganze auch schon aus der Chorsänger-Perspektive beobachten. Und der ganze Prozess fängt ja damit an, dass man Vorsingen macht und erst mal ein Ensemble zusammenstellen muss. Also er weiß genau, was für eine Klangfarbe in den einzelnen Stimmfächern er haben möchte. Demnach sucht er die Leute aus, macht seine Vorsingen und schafft es für nun fast 50 Jahre immer wieder, obwohl das Personal doch durchwechselt, eine relativ gleichbleibende Klangfarbe und ein enorm hohes Niveau der Singstimmen insgesamt hinzukriegen.

U: Dankeschön ...

K: Sehr gerne.

25.1

25.6

U: Kannst Du Dich zuerst einmal vorstellen, wie lange du bei dem Chor bist ... in welcher Position ...

B: Ja, mein Name ist Anna Sophie Brosig – und ich singe im Kammerchor Stuttgart seit Juni 2016 – also knapp zweieinhalb Jahre ... und bin Chorsopranistin. Genau – ich habe relativ viel auch schon mitgemacht tatsächlich in der Zeit, viele tolle verschiedene aufregende Projekte ... von Amerika nach Asien ...

26.1

U: Warum musste es genau dieser Chor sein ... mit Frieder Bernius ...

B: Oh, das sind glaube ich verschiedene Gründe. Zum einen kannte ich tatsächlich ein paar Freunde von mir, die hier mitgesungen haben, mit denen ich zusammen studiert habe, und die haben das immer total genossen und haben auch von der tollen Stimmung erzählt, außerdem kennt man den Chor. Ich kenne die Aufnahmen von einfach – das ist total Schönklang und hatte so Lust in einer Gruppe in einem Profichor zu singen auf höchstem Niveau. Ich habe dann einfach direkt nach dem Studium quasi angerufen und gefragt, ob ich vorsingen kann. Das hat total gepasst zeitlich. Seitdem mache ich.

U: Frieder Bernius hat einen bestimmten Ruf. Woraus besteht der? Du hast es zwar schon mal in einem Nebensatz bemerkt, aber sage es doch bitte nochmal ...

B: Also ich glaube, er hat absolut genaue Vorstellungen von dem, was er will. Und die bringt er auch ganz klar rüber und das macht es dann für uns eigentlich auch super leicht, das war für mich eine totale Umstellung eigentlich als ich in den Chor gekommen bin. Denn das kannte ich so vorher nicht. Da haben die Dirigenten, ja, die geben einem nicht so genau vor, was sie sich vorstellen. Aber das macht es eigentlich nicht leichter. Wenn jeder – vor allem zum Beispiel im Sopran, ist ja eine wichtige Stimme, ist die Melodiestimme, die obere Stimme, da hört man auf jeden Fall gut drauf, und wenn da jeder sein eigenes Ding macht, dann fällt das auseinander. Und er ist einfach total – er ist halt berühmt dafür, dass er einen ganz homogenen einheitlichen Klang will, da hat er genaue Vorstellungen, und ja, dem folgen wir. Und das mag ich daran total. Weil das klappt.

27.9

U: Kann man das weiter präzisieren? Was sind das genau für Vorstellungen? Was für Angaben macht er – wie setzt er sie durch?

B: Also, das fängt eigentlich schon mal damit an, dass wir sehr genau bezeichnete Noten bekommen. Das kann schon mal vorkommen, dass dann über jeden Vokal noch mal eine genaue Angabe steht, wie man den zu singen hat. Ja, genau Klangfarbe ist für ihn ganz wichtig. Aber generell auch so die Vorstellung, die er von unserem Klang jetzt im Sopran hat. Er möchte, dass wir in der Höhe aufmachen, dass wir die Kuppel benutzen, dass wir wirklich auch einen schönen Kopfklang mit reinmischen, aber dass es immer fundiert ist vom Körper her. Und das finde ich super, weil so kommt man eigentlich nicht dazu, zu forcieren in der Höhe und es bleibt ein entspannter durchlässiger Klang. Und das ist halt gerade total wichtig, wenn zu zehnt oder fünfzehnt in einer Stimme singt. Das finde ich, kriegt er super hin, dadurch, dass er das einmal eben in den Noten vorher transportiert, aber immer wieder ganz klar ansagt. Da ist er auch rigoros, also auch wenn ich jetzt seit zweieinhalb Jahren bei ihm singe, das macht er immer wieder deutlich in den Proben. Und dann bekommt er ja auch das, was er möchte. Hoffe ich.

29.1

U: Ich habe sogar gehört, dass er sich genau überlegt, wer neben wem steht ... und wer welchen, damit sich der Klang besser mischt. Könnten sie davon erzählen ...?

B: Ja genau. Also er macht sich wirklich vorher ganz genau Gedanken da drüber, was Sinn macht. Ich glaube, das hat gar nicht unbedingt etwas mit Stimmfarbe zu tun, weil wir ja sowieso alle versuchen, uns eben wieder anzugleichen, vielleicht hat es mehr damit zu tun, wie man sich gegenseitig befruchtet beim Singen, wie man

sich mitzieht, vielleicht auch wie man sich ausbremst, oder ja – wie man einfach gut miteinander steht. Ich glaube, das sind viele Faktoren, und ich schätze ihn da so ein, dass er dann ziemlich schnell ein Gespür für einen entwickelt, was nebeneinander passt. Er tauscht das dann auch mal wieder aus, das kann dann auch durchaus passieren, dass er in den Proben in einem Projekt, oder auch noch vor einem Konzert nochmal merkt, das hat jetzt nicht so gut funktioniert, vielleicht haben sich da zwei nebeneinander gefunden, die sich dann eher ausbremsen oder sie sich zu sehr befeuern und dann wechselt er noch mal. Ja, und so bleiben wir dann schon noch immer ein bisschen flexibel.

30.3

U: Gestern haben sie erwähnt, dass gerade im Sopran die Fluktuation sehr hoch. Woran liegt das denn?

B: Ja, ich bin jetzt seit zweieinhalb Jahren dabei, ich kann das nicht so ganz genau beurteilen. Ich denke, das ist eigentlich ... ich muss nochmal neu anfangen. Ich muss mir gerade selber Gedanken machen. Ähm ...

U: Ich kann die Frage auch weglassen ...

B: Ne, da kann ich schon drauf antworten, aber ich muss gerade einmal überlegen.

Also im Sopran gibt es immer mal wieder neue Gesichter. Ich glaube, das ist in den anderen Stimmen auch so, das liegt einfach da dran, dass viele Sänger in einem Alter im Kammerchor Stuttgart singen, wo sie sich in so einer Übergangsphase befinden, also vielleicht am Ende des Studiums sind, oder so wie ich in den ersten Jahren der Freiberuflichkeit. Und dann will man natürlich, hat man natürlich viele Wege, die man gehen kann. Und dann kann es passieren, dass man doch eine Festanstellung bekommt, oder dass man merkt, ich

möchte mehr solistisch singen, und dann blockiere ich mich natürlich, wenn ich mich ein Jahr vorher festlege. Denn das muss man ja hier. Verbindlich, dass man zusagt. Und dann gibt es natürlich Sänger, die merken, oh jetzt nehme ich mir meinen eigenen Raum und das sind dann so Gründe, dass man dann doch nach zwei Jahren sagt, das war schön. Aber jetzt widme ich mich etwas anderem. Bei mir ist der Punkt noch nicht gekommen – ich singe auf jeden Fall noch weiterhin gerne mit.

31.8

U: Letzte Frage: Die Missa solemnis ist berühmt dafür, berüchtigt dafür, extrem schwer zu sein, gerade für die Soprane extrem hoch. Vielleicht könnten sie ein paar Sätze dazu sagen, wie Bernius diese berüchtigten Klippen dieses Werkes dabei ist zu umschiffen oder schon umschiff hat.

B: Speziell für den Sopran? Oder ...

U: Ja, natürlich ...

B: Naja, erst einmal, dass er genau weiß, was er will, und dass er uns super vorbereitet hat – uns da gut an die Hand nimmt. Konkret für den Sopran, ja das ist schwer zu singen, das ist ein anstrengendes Stück. Wir haben ja eigentlich außer im Benedictus kaum eine Pause. Und müssen ständig rauf in alle Höhen, aber da sieht man eben auch wieder, dass sein Klangideal – da geht es ja nicht nur um Klang, sondern er will einfach auch, dass wir gesund und gut durchs Singen kommen. Und das hilft schon. Wenn man wirklich nicht forciert auf langen Haltetönen in den höchsten Lagen, sondern das irgendwie verbindet und aufmacht locker lässt und vor allem auch als Gruppe arbeitet, nicht als Solistin, sondern kammermusikalisch, und dann eben auch weiß, ich stehe hier nicht allein und muss eine Seite lang ein

hohes H halten, sondern ich bin hier mit 12 Kolleginnen, ähm, dann kann das total gut funktionieren. Und ich merke selber jetzt gerade in den Proben, das es super funktioniert. Das ist mein erstes Mal, dass ich die Missa Solemnis singe, und ich bin da ganz happy mit.

33.3

U: Stimmt, das habe ich jetzt öfters gehört, dass er gesagt hat, nicht mit Gewalt, sondern ihr müsst euch wohl fühlen dabei. Ist das eines der Strategien von Bernius – lieber steter Tropfen höhlt den Stein, als mit dem Kopf durch die Wand ...

B: Nein, mit dem Kopf durch die Wand würde ich ihn nicht beschreiben. Nein, nicht mit Gewalt, kontrolliert, dass man weiß, was man macht. Dass man die eigene Technik versteht, so dass man die dann richtig anwenden kann. Also man hört es einfach, wenn eine Stimme forciert. Und auch wenn das nur eine von mehreren macht, dann fällt die raus. Und das widerspricht natürlich genau seinen – dem, was er will. Er will, dass wir wie ein Klangkörper klingen, und ein runder homogener warmer Klangkörper ... genau, und das funktioniert nur ohne Stress.

U: Dankeschön ...

B: Ja, ich hoffe, da ist was bei. Ne – ich bin da eigentlich ganz entspannt ..

U: Also das mit dem nächsten Projekt überlegen wir uns nochmal ...

B: Jaja, genau ...

34.4

Hanne spricht ... mit ... (jemandem)

H: Macht das denn Spaß, wenn man 10 mal am Tag die Missa solemnis singt.

J: Ja, das ist natürlich anstrengend. Stimmlich ziemlich anstrengend und man muss da schauen, dass man sich – dass man irgendwie stimmlich gesund bleibt. Das ist manchmal nicht so einfach. Und bei dem Stück natürlich eine große Herausforderung.

H: Wie setzt sich der Chor denn zusammen, da sind ja sehr viele junge Leute.

J: Hm ... das sind viele Studenten, Gesangsstudenten und Leute, die gerade eben fertig sind mit dem Studium und schauen, wie man vom Gesang leben kann.

H: Und für sie persönlich.

J: Ich persönlich bin seit jetzt drei Jahren fertig mit dem Studium und arbeite freischaffend als Sänger und in vielen Ensembles, verschiedenen Ensembles und auch solistisch.

H: Und wie ist jetzt gerade die Zusammenarbeit mit Frieder Bernius?

J: Es ist eine sicherlich ganz besondere Zusammenarbeit. Das war das erste professionelle Ensemble, in dem ich gesungen habe, während des Studiums schon. Und die Arbeit ist – ich finde das mit die interessanteste Arbeit, es ist die anstrengendste Arbeit – aber es ist das genaueste Arbeiten. Das ist kompromisslos das Arbeiten und das finde ich finde ich sehr gut.

35.4

H: Ich hatte teilweise das Gefühl – ich sitzt ja hinten – und ich sehe ja den Dirigenten – und manchmal habe ich das Gefühl, was dirigiert der eigentlich ... ?

J: Ja er dirigiert – er sagt dann immer, er ist nicht der Schutzmann. Und er dirigiert die Musik, und dirigiert

auch manchmal, das was er haben möchte, und dann merkt man manchmal, dass das nicht ganz zusammen passt, und schauen, woran es liegt.

H: Und wie wird das dann ausgeglichen?

J: Das ist die Sache des Ensemblesängers, der mit anderen Sängern zusammen arbeitet – und in dem Ensemble muss sich dann ein Weg finden, wie sich das trotzdem zusammen löst. Also, wenn man dann natürlich vorbrescht dann und einfach mal nach Schlag singt, das passiert dann manchmal auch, nur ist das nicht so gut, dann geht es auseinander. Dann muss man so eine Lösung finden.

36.2

H: Wie ist das eigentlich. Alle haben ja eine musikalische Ausbildung. Das sind ja studierte Sänger, die da singen, bis auf ein paar Ausnahmen, die das so hobbymäßig machen. Ich frag mich immer, ich kann nicht singen, ich war auch noch nie in einem Chor. Diese Unterordnung, die da verlangt wird – es würde ja doch jeder als Solist auf der Bühne stehen. Wie kommt man denn damit zurecht?

J: Das macht ja auch nicht jeder. Nicht jeder Sänger wird Ensemblesänger. Und nicht jeder Sänger kann das auch. Aber es gibt viele Sänger, die das eben genau das werden mögen, das ist so wie im Sport, dass man Team-Sport macht, und mit eben mit anderen zusammenarbeitet – und zusammen, naja, was Schönes vollbringt. Und was Schönes entstehen lässt. Und das kann durchaus Spaß machen. Mir macht das wahnsinnig viel Spaß.

37.0

H: Wo geht es denn hin heute noch – der nächste – ich sage mal die nächste Station jetzt, nach Alpirsbach ...

J: Jetzt hier mit dem Ensemble?

H: Ne, überhaupt ...

J: Ach so, ich habe als nächstes in Frankfurt singe ich solistisch ein Fauré-Requiem. Und dann kommt bald schon wieder – dann ist hier schon wieder a capella. Also hier bin ich wieder in Stuttgart. Aber das kann auch sein, dass das woanders hinget – und dann gehe ich in ganz andere Ensemble und zu einem ganz andren Dirigent, der vielleicht ein ganz anderes Ensemblesingen haben möchte – und das ist immer sehr spannend in verschiedenen Projekten zu arbeiten.

H: Vielen Dank ... das war doch sehr schön ... aufschlussreich ...

37.7

H: Was machen sie für das Orchester und in welcher Funktion ...

M: Also ich mache Projektmanagement ... also für das Orchester natürlich, aber auch für das ganze Projekt. Also alle Sängerinnen und Musikerinnen und Solisten und Dirigent. Und ich plane die Tour, ich führe durch die Tournee – schaue, dass alle dabei sind, guck, dass keine Probleme entstehen - und wenn Probleme entstehen, in Hotels oder so, gucke ich, dass die gelöst werden –

38.1

H: Wie ist es denn so für das Unternehmen Bernius zu arbeiten.

M: Interessant. Also es ist natürlich immer dieser Zwiespalt zwischen Management und künstlerischen Ansprüchen – also dass man das eben kombiniert. Was macht managementmäßig Sinn, was ist eben künstlerisch wichtig und genau – bei diesem Projekt ist besonders

diese hundert – über hundert Individuen, die man unter einem Hut bringen muss, deren Wünsche und genau ... das ist spannend.

38.6

H: Ich habe ja manchmal so das Gefühl, sie machen das alles allein.

M: Ja, das scheint so. Also ich bin halt auf Tournee dabei, mit unserem Praktikanten, und die Chormanagerin, die auch im Chor mit dabei ist, die auch mit anpackt. Und natürlich haben wir unser Büro in Stuttgart, was uns unterstützt. Also die haben jetzt zum Beispiel jetzt hier nach Alpirsbach die Notenständer, die Scheinwerfer, alles hergefahren, dass es schon hier war, als wir ankamen, das Mietauto jetzt, das haben die uns gebracht. Oder wenn irgendwas ist, dann organisieren wir das dort. Es ein Team, ein Teamwork, genau.

39.3

H: Und die größte Herausforderung, auch wenn man studiert hat. Oder vielleicht in der Richtung ausgebildet ist.

M: Die größte Herausforderung? Ähm ... ich glaube, die besteht tatsächlich darin, dass man eben spontan bleibt, und eben versucht, den verschiedenen Ebenen gerecht zu werden, eben gerade Dirigent, Solisten, aber eben auch die große Masse, der Chor, das Orchester, das sind ja eigentlich mit über 90 Leuten – das sind der Hauptteil, aber die anderen wollen genauso, haben genauso ihre verständlichen Ansprüche.

40.0

H: Ist denn Herr Bernius speziell in seinen Arbeitsweisen?

M: Speziell in seinen Arbeitsweisen – also ich würde sagen, er hat einfach eine bestimmte Ansicht und hat Wünsche, die er umgesetzt haben möchte, und man in dem Management einfach gucken, dass man eben seinen Ansprüchen gerecht wird, natürlich seinen Wünschen, und dass aber – und dass man auch weiterdenkt und eben guckt, ok. – und funktioniert das dann hinterher, wenn man das jetzt genauso macht. Schon weiter zu denken, und immer einen Schritt voraus zu sein. Wenn dann die Frage kommt, ja ist das schon geklärt? Oder warum ist das so? – dass man dann immer ... ja, man hat immer da zu sein, man hat immer parat zu sein, das ist glaube ich bei dem Projekt echt wichtig. Damit ...

H: Ja, vielen Dank ...

41.0

(Ich glaube, das war die Hornistin ...)

H: Ich bin seit 14 Jahren dabei, sehr gerne. Mit Herz und Seele ...

Hanne: Das hört man gerne. Wie kommen sie mit der ... was dirigiert denn der Herr Bernius?

H: Die Chormusik dirigiert er, er dirigiert die Musik ... und er lebt sie und liebt sie auch. Ja ...

Hanne:

H: Was meinen Sie mit der Frage, ich verstehe das nicht ...

Hanne: Ich sitze ja hinten – ich sehe ihn ja nah. Ich habe ihn ja so, weil ich ihn als Dirigent verfolge, wie er redet – und was er macht. Und ich habe gestern zum Beispiel mal versucht, die Takte zu erfassen und zu sehen, was man – wo gibt er Einsätze. Und da habe ich mich gefragt, wie kommen sie dann zusammen?

H: Ja, genau. Ich glaube Zusammenspiel ist ja – ist ein Zusammenwirken von verschiedenen Inspirationen. Natürlich ist der Schlag wichtig. Und man hört das Orchester, man hört den Chor. Man guckt auch ... auf Bögen von den Geigen, wo die anfangen – es ist einfach eine Mischkalkulation. Man muss ganz viel abgleichen (?), um das zusammen zu bringen.

Hanne: Sie arbeiten ja doch auch mit anderen Dirigenten – nehme ich mal an. Was ist denn der Unterschied zu Herrn Bernius?

42.4

H: Natürlich ist er unglaublich spezialisiert auf die Chormusik, den Chor zu gestalten. Die Stimmen zu mischen, und da irgendwie das Orchester miteinzubinden, unterzubringen und einzumischen. Und versucht einfach jede Orchesterstimme in Anlehnung an die Chorstimme irgendwie zu gestalten. Er hat da auch akribisch eingerichtete Stimmen, also Instrumentalstimmen, die einfach wirklich in Anlehnung an den Text eingerichtet sind. Das ist ein unglaublich großer Aufwand. Und sehr fundiert.

Hanne: Vielen Dank.

43.1

(Horn Einspiel– Probe ... im Kreuzgang ...)

43.9

Interview mit Sänger

S: Ich bin seit 5 Jahren im Kammerchor Stuttgart. Und singe im Bariton beziehungsweise im Bass mit.

H: Habe ich mit gestern gefragt (leider übertönt von Horn) – macht das noch Spaß?

S: Ja, also ... es drei Unterschiede. Einmal die Probenarbeit. Wo wirklich auf die Feinheiten eingegangen werden kann. Dann kommt das Orchester hinzu, das heißt, es ist einfach schon mal was Neues. Rein vom Klang ... und die Konzerte, denn da habe ich das Gefühl, dass der Dirigent ein bisschen loslässt und einfach tolle Musik entstehen lässt, und dann gibt es Spezialfälle, wie wenn eine Aufnahme passiert. Da entstehen neue Dinge, die man vorher nie erlebt hat. Und das Beeindruckendste ist, wenn dass er es schafft, uns hundert Leute oder über hundert Leute zur vollen Konzentration zu zwingen, und der Moment vor dem Einsatz, dass ist sehr besonders. Das gibt es nicht so oft. Habe ich noch nicht so oft erlebt.

45.2

H: Weil ich muss ja ehrlich sagen, ich habe ja hier die Kamera auf den Dirigenten, also ich mach ja die Nahen und verfolge ihn. Ich hatte ja manchmal das Gefühl, was dirigiert er denn da eigentlich?

S: (lacht) ... das ist eine fiese Frage. Also man merkt, dass Frieder Bernius genau weiß, was er möchte. Das lässt er einen schon spüren. Ob wir das dann immer so umsetzen können, ist die Frage. Aber man merkt einfach, dass er ein genaues Bild vor Augen hat, wie das zu klingen hat. Ein genaues Klaugbild.

H: Sind sie denn als Bariton studiert, ausgebildeter Sänger, oder ...

S: Ich bin noch im Studium ...

H: Wie setzt sich denn der Chor insgesamt zusammen? Es gibt verschiedene Besetzungen. Einmal die a capella Besetzung. Das ist die kleinste Besetzung zwischen 16 und 22 Leuten. Vielleicht. Dann gibt es für Alte Musik eine etwas aufgestocktere Besetzungen, wenn man zum

Beispiel Bach-Kantaten macht. Und dann gibt es eben die symphonische Besetzung, wie hier volles Rohr.

H: Na gut – vielen Dank erst einmal ...

S: Ja, gerne ...

46.6

(draußen)

H: Es sind ja sehr viel junge Sängerinnen auch Orchestermitglieder in dem Chor ... wie sucht sich denn Frieder Bernius seine Ensembles zusammen?

46.8

(Lachen)

H: Naja, sie müssen ja irgendwie in den Chor gekommen sein. Beworben oder ist da eine Ausschreibung? Oder spricht sich das rum ...?

Sängerin: Es spricht sich viel rum ... Ich zum Beispiel habe aus einem anderen Chor Bekannte gehabt, die haben gesagt, ja, du musst unbedingt im Frieder-Chor singen. Und dann schreibt man eine e-mail, und fährt hin und singt vor. Und entweder entspricht man dem Stimmideal, das er sucht, oder nicht.

H: Und das ist dann eine harte Auswahl oder wie muss man sich das vorstellen. Ich war noch nie in einem Chor, ich habe da keine Ahnung.

Sängerin: Er hat halt eine klare Vorstellung ...

H: Und wie lang sind sie da schon dabei?

Sängerin: 4 Jahre ..

Sängerin: 1 Jahr ...

Sängerin: 2 Jahre ...

H: Jetzt habe ich mir gedacht, wenn man 20 mal die Missa Solemnis rauf und runter probt und dann immer noch herumgefeilt wird, macht das dann noch Spaß oder hat man selber das Gefühl, man muss es anders machen.

Sängerin: Es macht Spaß ... es macht Spaß ...

Sängerin: Heißt aber nicht, dass es nicht manchmal hart wäre ...

Sängerin: Klar, es ist anstrengend ... wenn man das Stück jeden Abend jetzt für eine Aufnahme ... aber trotzdem macht es Spaß.

(leider nicht verständlich – sinngemäß: Man entdeckt immer wieder neue Aspekte) ... das Stück, das er macht, erschöpft sich einfach nicht. Also dadurch, dass man immer was kennenlernt.

H: Das habe ich mich auch gefragt, denn wir machen ja etliche Konzertfilme und überhaupt über Dirigenten Komponisten und so weiter ... und was mir auch noch aufgefallen ist, ich habe ja da hinten diese Dirigentenkamera. Ich filme ihn relativ nah ... was dirigiert er?

(Lachen)

Sängerin: Gute Frage. Er gibt einfach nur die ...

Sängerin: ... die Sachen, die wir brauchen, also wenn wichtige Übergänge sind, dann zeigt er die an. Aber manchmal ist es nur ein „A“ im Chor, das (witzig?) gesungen werden soll. Je nachdem, was gerade ansteht, zeigt er natürlich ... manchmal hat er aber auch keine Lust. (Lach)

H: Wie schafft er das dann trotzdem, dass der Klang einheitlich wird. Dass so eine absolute Übereinstimmung herauskommt, die er ja haben möchte?

Sängerin: Er probt das mit uns erst einmal allein, bevor dass wir uns alle treffen. Und dann nur Chor und dann in der Chorprobe nur Sopran oder nur Sopran und Tenor oder so ... und so kann das erreichen. So fokussiert er erst einmal auf uns und dann daraus ...

Sängerin: Ich denke schon, das ist etwas Besonderes auch im Vergleich zu anderen, dass er sich wirklich Zeit nimmt, da sogar mit Leuten einzeln oder in kleinen Gruppen erst einmal zu studieren ... das kenne ich sonst nicht so ...

H: Wie ist das eigentlich, ist das eine Entscheidung, die man irgendwann fällt, ich bleibe Chorsänger, oder sind das jetzt alles kommende Solisten, die da unterwegs sind.

Sängerin: Wer weiß ... ich mache beides zugleich gerne ... ich singe auch in verschiedenen Ensembles ... aber ich singe auch solistisch Konzerte ... und mir ist auch wichtig, beides zu machen. Ich denke eigentlich nicht, dass es sich ausschließt, sondern für mich gehört beides zusammen.

50.0

H: Ja, kann man das verbinden?

Sängerin: Ist ja auch vorgekommen, dass Leute im Chor gesungen haben eine Zeit lang, und dann aus dem Chor erst mal raus und solistisch sind entwickelt und singen jetzt solo. Das kommt alles vor.

H: Danke ...

Interview Bernius 13.12.2018

B: Was heißt das?

U: (Fragen leider nicht verständlich)

B: Gucke ich sie an ...

U: Ja ..

B: Ich spreche mit ihnen oder in die Kamera ...

U: In die Kamera ...

B: Ich spreche da ...

U: ...

B: Ist ja die Frage, muss ich mich aufrecht setzen? Oder ...

U: Nur so dass das Mikrophon ...

(Gekruschtel ...)

B: Aber ich soll also antworten ... Ich habe im Laufe meiner Arbeit gemerkt, das sind jetzt 5 Jahrzehnte, dass ich am besten damit zurechtkomme, wenn ich möglichst viel selber entscheiden kann. Das wird jedem so gehen. Und ich habe mir das erarbeitet. Bin natürlich immer wieder im Stich gelassen worden von ... Geldgebern oder von auch von Subventionsgebern, dass man nicht so viel bekommt, wie man das vielleicht glaubt, brauchen zu müssen. Aber das war eine – das war der Versuch, um diese Probleme herumzugehen. Und ich bin fest davon überzeugt, dass es am authentischsten ist, wenn man möglichst viel selber mitentscheiden kann und dieses Projekt Missa Solemnis, das ist so ein typisches Projekt. Also es ist kein Gastorchester oder kein Gastchor dabei, ich habe mir die Solisten selber herausgesucht ... muss ich unterbrechen ...

4.1

U: Es wird der Kaffee gebracht ...

B: Ach, der Kaffee ...

U: Wenn sie ihn dahin stellen. ... Hier bitte ihr Kaffee ...

B: Ich mache aber weiter ja? Es ist kein Gastorchester, es ist kein Gastchor, die Solisten hab ich mir selber ausgesucht. Und das ist eine handverlesene Besetzung. Und ich wünsche mir natürlich mehr Unterstützung von der also quantitativ von der Administration, die mir zur Verfügung steht. Da haben es andere Institutionen besser. Auch von seit Jahrzehnten staatlich finanzierten Unternehmen, aber das Ziel das ich da ... jetzt muss ich ... jetzt ich muss damit rechnen ... (bezieht sich auf den Lärm im Hintergrund).

5.3

U: Wir sind mit dem Mikrofon sehr nahe dran ...

B: Ja, ist ok. Ich muss nur das ausblenden ... leider kann man nicht so ein Ohr ... das ist schade, dass man ein Ohr nicht so zumachen kann wie ein Mund. Oder eine Nase. Ich weiß nicht, ob das möglich ist, ob ich das nochmal machen soll. Oder soll ich da einfach weitermachen?

U: Ich kann nochmals die Frage stellen.

B: Ja ...

U: Können sie bitte beschreiben, was das für eine Organisation das ist, mit der sie arbeiten. Es handelt sich ja nicht um ein städtisches Orchester von Stuttgart ... sondern sie haben das alles selber auf die Beine gestellt.

6.1

B: Also angefangen habe ich vor 50 Jahren mit dem Kammerchor Stuttgart ... und das hat sich so im Laufe der Jahrzehnte entwickelt. Ich habe Unterstützung bekommen von staatlichen Stellen. Es war mir klar, dass

es immer eine freie Institution bleibt, dass es jetzt nicht nur dazu da ist, um Konzerte an einem Ort zu machen, oder für einen Ort, sondern dass wir versuchen zu verbinden mit den Gastspielen und mit den eigenen Veranstaltungen. Dazu habe ich eine eigene Organisation bekommen, die nennt sich Musikpodium Stuttgart. Und das ist natürlich nicht so wie andere, die vielleicht 20 feste Stellen haben, aber wir versuchen da den Spagat zwischen den Gastspielen, den Aufnahme und den eigenen Veranstaltungsreihen in Stuttgart, die wir durchführen mit Open Air Schloss Solitude oder Stuttgart Barock oder anderen Sachen. Wir sind abhängig von anderen Veranstaltern, sonst könnten wir diese Eigenveranstaltungsreihen nicht durchführen. Aber das Wichtigste, was sich so im Laufe der Jahrzehnte herausgestellt hat, ist, dass ich es nicht so gut schaffe, selber irgendwo angestellt zu sein und mit dem Material, was ich da vorfinde, etwas Neues zu erarbeiten. Das gelingt mir nicht so gut, wie wenn ich selber entscheiden kann, mit wem ich zusammen arbeite, und was ich welche Werke ich machen will. Und die Missa Solemnis ist so ein gutes Beispiel dafür. Alle Musiker, die da singen und spielen, sind sozusagen handverlesen. Und ich bin ich arbeite nicht mit einem Gastorchester- oder Chor zusammen, sondern das ist das, was meine Erfahrung von den letzten Jahrzehnten ist, mit wem ich am liebsten zusammenarbeiten möchte. Das gilt genauso für die vier Vokalsolisten.

U: Das heißt aber auch, dass die gesamte musikdramaturgische, musikhistorische, musikwissenschaftlicher Arbeit und Recherche von einer Person geleistet wird.

B: Es hat sich herausgestellt, dass mich das am meisten erfüllt, wenn ich das so machen kann, das ist natürlich viel Arbeit, aber es ist originär, es ist ja, ich muss auf

keine Fremdentscheidung Rücksicht nehmen und so kann ich für mich aus meiner Sicht die besten Resultate erzielen.

U: Indem sie alles selber machen. Ich würde sie noch einmal bitten, es so zu beschreiben, dass sie sich nicht auf meine Frage beziehen, in ihrer Antwort. ...

9.6

B: Ich verstehe ... d.h. die Frage, ihre Frage wird nicht erscheinen. Aha, das muss ich mir jetzt überlegen, wie das am besten geht.

U: ...

B: Ganz genau ... gut, jetzt weiß ich ...

U: ...

10.5

B: Ja, ich versuche es. Also angefangen habe ich mit dem Kammerchor vor 50 Jahren, und ich wollte natürlich jetzt nicht 50 Jahre lang immer a capella Musik aufführen oder mit Sängern zusammen arbeiten, es hat sich ergeben, dass wir im Laufe der Zeit andere Stile, andere Werke dazu genommen haben, zum Beispiel ein eigenes Orchester gegründet haben, das wir ein eigenes Festival gegründet haben und mit der historischen Aufführungspraxis in unserer Region angefangen haben. Das ist eine Weiterentwicklung, genauso wie es mir wichtig war, nicht immer nur die Meisterwerke aufzuführen, sondern auch viele neue Werke herauszugeben, die in den Archiven schlummern und aber auch Uraufführungen zu machen. Das hat sich herausgestellt, dass es am besten funktioniert, wenn ich es zusammen mit einer eigenen Organisation, dem Musikpodium Stuttgart machen kann. Natürlich habe ich nicht so viele Unterstützung, wie ich es mir wünschen

würde, was jetzt quantitative Anzahl von Mitarbeitern betrifft, aber ich bin am glücklichsten, wenn ich sehr viel selber da mitentscheiden kann. Und das tue ich dann auch.

12.0

Die Mitarbeiter, die jetzt sagen wir ... die ... diejenigen, die bei der Missa Solemnis beteiligt waren, sind von mir selber ausgesucht worden. Das ist die Erfahrung der letzten Jahre und Jahrzehnte, die ich mit diesen Musikern und Sängern gemacht habe, und ich bin sozusagen dafür mir verantwortlich, und es hat sich gezeigt, dass ich damit am besten zurechtkomme, dass ich da am ehesten etwas Eigenes erreichen kann, wo ich sagen kann, das ist meine Handschrift. Das – so habe ich mir das vorgestellt. Lieber – das hat Carlo Mario Guilini mal gesagt, wenn er eine Aufnahme gemacht hat, nie wird ein Musiker sagen können, besser kann ich das nicht, es geht immer noch besser. Aber wir sind da sehr weit gekommen, und dafür darüber bin ich ganz froh. Natürlich – zu einer eigenen Entscheidung gehört auch, wie ich die Noten den Musikern liefere, was ich ihnen vorher mitgebe, damit sie sich darauf vorbereiten können. Da bin ich eben besonders interessiert, das so gut wie möglich zu machen. Und das fängt natürlich auch mit der eigenen Vorbereitung an, mit dem Befassen mit dieser Partitur. Ich habe die Missa Solemnis vor 10 Jahren zuletzt gemacht, und es war das eine Mal – bin ganz froh, dass ich das 10 Jahre habe ruhen lassen, und komme jetzt mit wieder neuen Erfahrungen und Eindrücken zurück. Und erst glaube ich, dass ich für eine Aufnahme sehr gut vorbereitet bin, wenn die erste Erfahrung hinter mir liegt, wenn ich 10 Jahre das habe ruhen lassen, und jetzt bin ich auf das Endergebnis gespannt.

U:

14.6

B: Ich weiß nicht, wie religiös Beethoven war. Aber ich weiß, dass er das was er komponiert hat, sehr ernst gemeint hat. Ich meine, immer wenn es um den Höchsten geht, dann greift er zu extremen Lagen, das heißt, er hat ganz genau gewusst, was er komponiert hat. Die Frage nach meinen – nach dem, was ich jetzt von diesem Inhalt, wovon ich da überzeugt bin, das steht hier glaube ich nicht zur Debatte. Ich muss nämlich herausfinden, wie der Komponist den Text gemeint hat und wie er ihn vertont hat und wie er geglaubt hat, dass er ihn am besten mit seinen gestalterischen Möglichkeiten ausdrücken kann, das muss ich herausfinden. Es geht um mich persönlich, was ich da von dem Text, wie sehr ich von dem Text berührt bin oder eben nicht. Also ich muss prüfen, ob der Text Kyrie Eleison ob das wirklich ein flehender Anruf ist, der hinter dem Text steht und wie der musikalisch umgesetzt wird. Aber wenn ein Komponist, was ja nun nicht so oft vorkommt, über eine Partitur schreibt, von Herzen möge es zu Herzen gehen, dann muss ich das genauso ernst nehmen, und dann gehe ich davon aus, dass es dem Komponisten, dass er das, was er da geschrieben hat, dass ihm das wirklich am Herzen gelegen ist. Die Missa Solemnis um das zu sagen bei der Gelegenheit, gilt als nicht als so populär wie die Neunte Symphonie, das liegt vor allem an diesen Vertonungen des Gloria und das Credo, die sehr viel unterschiedliche Textinhalte hintereinander transportieren und verarbeiten. Das ist keine Frage so eine monothematische Teil wie das Kyrie – das hat ein Thema und gelingt mit drei Teilen Kyrie Christe und wieder Kyrie Eleison zu einer Einheit. Oder auch das Benedictus hat eine ein Thema, das sich über 10 Minuten erstreckt, aber das Gloria und das Credo – und deswegen hat das Werk Schwierigkeiten geliebt – von einer

größeren Anzahl des Publikums geliebt zu werden, da sind sehr viele verschiedene Abschnitte komponiert, und das ist auch die Herausforderung für den Interpreten, das zu einer Einheit zu bringen. Über stilistische Fragen könnte ich jetzt zum Beispiel reden – also die Frage ist, warum jetzt Beethoven. Ich habe es vor wenigen Jahren sein C-Dur Messe aufgenommen und Beethoven hat nicht so viele Vokal-Werke geschrieben, also musste die Frage gestellt, wann komme ich zur Missa Solemnis. Und ich bin erst relativ spät zu Beethoven gekommen, das hängt damit zusammen, dass ich natürlich großen Respekt allergrößten Respekt vor diesem Komponisten empfinde – aber auch damit, dass er zwei in zwei verschiedenen Jahrhunderten – ich weiß 18ten geboren hat, tief in das 19te Jahrhundert hineingewirkt, auch wenn er nur ein Viertel dieses Jahrhunderts selber erlebt hat. Aber er hat eine große Ausstrahlung gehabt auf die ganze Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Aber er kommt aus dem 18ten. Und das ist eine sehr wichtige Ansatz für mich. Dass die ganze Erfahrung mit der Wiener Klassik Haydn Mozart – dass er da die der Zentralpunkt oder die oder der Endpunkt ist. Und nur wenn man diese Erfahrung mitgemacht hat, also sich um entsprechende Werke von Haydn oder Mozart gekümmert hat, kann man auch Beethoven verstehen und zu Beethoven kommen. Und ich denke, dass das jetzt – natürlich hängt das auch ein bisschen mit dem Jubiläumsjahr 2020 zusammen, dass das jetzt der geeignete Zeitpunkt ist, um mich in meiner Situation meiner Lebenssituation mit diesen wie Beethoven gesagt hat, für ihn größten Werk auseinanderzusetzen.

19.3

U:

19.5

B: Es gibt eine gewisse Kompositionstradition bei einer Messvertonung. Und natürlich ist die, dass es am Ende von Gloria und Credo in eine Fuge mündet. Aber es gibt auch viele Textbilder, die entsprechend abgebildet werden. Nicht wahr, es ist ganz klar, dass es das Incarnatus ein Adagio sein muss, dass das et sepultus est in die klanglichen Tiefen versinkt, dass das et resurrexit wieder mit aufsteigenden Linien gezeichnet wird, das sind Topoi aus dem 18ten Jahrhundert. Und ich finde, die Rezeptionstradition der Missa Solemnis hat dazu wenig Rücksicht genommen. Ich finde, erst mit der historischen Aufführungspraxis ist das wieder in das Bewusstsein gekommen, wo der Beethoven herkommt, und nicht nur welche Ausstrahlung er tief in das 19te Jahrhundert gehabt hat. Und ich glaube ohne die historische Aufführungspraxis würde ich dieses Werk nicht gerne aufführen. Das fängt natürlich auch mit der Tonhöhe an. Diese extremen Tonhöhen, die er oft verwendet, die sind etwas weniger extrem, wenn man die originale Tonhöhe der Zeit berücksichtigt und mit der arbeiten wir ja.

20.9

U: (ich erzähle von meinen Beobachtungen an seinem Verhalten auf der Dirigentenkamera – Ekstase ... Kontrolle – Hingabe)

22.4

B: Also, meine Entwicklung war so, dass ich ganz Beginn auch noch während meines Studiums überhaupt nichts von Tonaufnahmen gehalten habe. Das hat sich dann radikal verändert, als ich gemerkt habe, dass wie wichtig es ist, dass man Dinge die man selber hergestellt hat, dass man die nachher kontrollieren kann. Und das ist mit der Tonaufzeichnung möglich, und dadurch gab es es ganz andere Erkenntnisse. Also früher hat man nur für die – nur nach vorne gedacht, also an die Phrasierung

gedacht, aber nicht gedacht, wie kommt es eigentlich an, und wie kommt es beim Publikum an. Und da genau und genau dazwischen bewege ich mich, wenn ich Aufnahmen machen soll. Natürlich verlasse ich mich auf einen Tonmeister, dass der sozusagen als ein – als erster Zuhörer für mich mitdenkt und auch kontrolliert, was da rauskommt, aber wahrscheinlich kann ich das Gleichzeitige nachhören nicht mehr lassen. Das – wie gesagt, der Dirigent muss vorausgehen, sozusagen, mit seiner Idee, er muss mit dem, was er will die Mitwirkenden anführen und sie weiterführen, zu einem bestimmten Ziel führen. Das ist beim Konzert vor allem wichtig. Denn da geht es nicht mehr um irgendwelche Kontrolle. Aber bei einer Aufnahme ist das dasselbe gefragt, es ist dasselbe wichtig, aber eben nicht nur. Es muss festgestellt werden, wie wird nicht nur das musikalische Ziel zum Beispiel der Phrasierung erreicht, sondern wie sind alle diese technischen Fragen, die es gibt, wie Balance wie Intonation wie Klangfarben wie funktioniert die, und bei einer Aufnahme möchte man eben das Optimum, man möchte eben immer alles erreichen. Und das ist eine Art Zwittersituation, muss gleichzeitig vorausdenken, und nachhören, ob das, was man erreichen wollte, erreicht wird. Ist eine hochspannende Aufgabe, die natürlich nicht immer optimal gelingt, deswegen hat man eben immer verschiedene Anläufe bei Aufnahmen, und unser eigentliches, die eigentlich Frage, oder es gibt verschiedene Aspekte bei diesem Gesamtprojekt, nach den Proben, die natürlich wichtig sind für die erste Erfahrung aller Musiker mit dem Werk ist es aber zunächst sehr wichtig, dass man diese Erfahrung in Konzerten ummünzen kann. Und das haben wir gemacht, das waren in vier Konzerten in Italien und sind dann zu den Aufnahmen zurück gekommen. Das ist eine wichtige Voraussetzung gewesen. Um das Ensemble zusammen

zu bringen. Und um den Ideen dieser Interpretation zu folgen. Allerdings haben wir dann keine Studioproduktion gemacht, das hat natürlich auch finanzielle Hintergründe, sondern wir haben an einem Tag einige Teile aufgenommen und am zweiten einen Durchlauf gemacht. Das ist eine besondere Herausforderung für einen Dirigenten, dass er diese Teile, die er mehr technischen Gründen, aus den genannten technischen Zielen, wie Balance Intonation Klangfarben Homogenität, wie er diese kleineren Teile zusammen bringt oder auf dieselbe Interpretationsebene bringt wie einen Durchlauf. Einen Durchlauf, der einem Konzert entspricht. Das ist die Herausforderung. Eine sehr schwierige Aufgabe, da wird jeder Kollege davon erzählen können, denn in einem Durchlauf, da können sie wieder mehr loslassen. Da lassen sie es sozusagen laufen, aber sie müssen eben auch bei den kleineren Abschnitten vorher das vorausdenken. Wie wird das in einen Durchlauf funktionieren? Oder jeder Musiker lässt sich eher in einem Konzert mitreißen, als bei einer Studioproduktion – das ist ganz klar. Also bei einer Produktion von kleinen Teilen wie die Musiker auch bei der Frage mitreißen zu können, wenn es mehr Technik als um Atmosphäre geht. Das ist auch eine sehr wichtige Herausforderung für einen Dirigenten bei so einer Produktion.

27.1

U:

B: 25 Prozent darf nicht sein ... unsere Probleme, die wir gestern diskutiert haben bei der Postproduktion, da ging es um vielleicht 5 Prozent. Aber das ist schon sehr viel. Es kann schon sehr viel sein, das kann man dann technisch ausgleichen.

27.9

U: Frage ...

B: Was dirigiert er ... das ist eine alte Frage ... nein ...

U: ...

B: Es ist das Ziel, so sich zu verhalten, dass man dass der Körper des Dirigenten – das ist sein Instrument – dass der die Atmosphäre, die Qualität des musikalischen Werkes abbildet, um allen zu zeigen – natürlich gibt es da noch handwerkliche Hilfen, wie den Takt, das Taktschlagen oder auch der Taktstock, aber das alles gehört zum Körper und muss eine Einheit sein. Im Idealfall wenn ein Apparat von 100 Leuten so klingt, wie wenn ein Pianist auf ein Klavier spielt, dann ist das möglich, dann können dann können diese Bewegungen so sein. Und jetzt könnte man sagen: Ja, man muss es eben um es so zu erreichen, man muss einfach das anbieten. Und dann kommt es von selbst. Das ist die große Kunst des Dirigierens. Wie man – also wann das anfängt, wann man das einsetzen muss, wann man glaubt, dass es nötig ist, oder dass es funktionieren kann. Dass – ich halte, für mich, das ist für mich – das ist ein wichtiger Punkt: Ich kann erst diese Hingabe an das Werk zeigen, wenn bestimmte technische Voraussetzungen erfüllt sind. Also wenn ein Musiker nicht in der Interpretationsgenauigkeit musiziert, die ich mir vorstelle, wird meine Inspiration davon nicht beflügelt. Oder andererseits sie wird dadurch zerstört. Oder wenn ich eine – wenn ich die Balance von Stimmen nicht so höre, wie ich glaube, dass sie in der Komposition steht, und dass sie der Komponist sich vorgestellt hat, dann kann ich dieses Werk nicht hingebungsvoll dirigieren. Also erst müssen die technischen Voraussetzungen da sein – und dann kann es an die Inspiration und Interpretation gehen. Aber es gibt natürlich auch andere Auffassungen oder auch andere

Lösungen, dass jemand sich gar keine Gedanken macht über alle diese Fragen, wie ist das in der Richtigen, wie sind die technischen Voraussetzungen, oder wann sind die technischen Voraussetzungen richtig erfüllt? Sondern, der stellt sich einfach hin, und lässt es geschehen. Dies ist der magische Moment des Dirigenten. Ich glaube, das geht noch besser mit Musik des 19ten Jahrhunderts, vor allem der zweiten Hälfte des 19ten Jahrhunderts, nehmen wir Tschaikowski oder auch Brahms, aber ich glaube, das was wir machen, das ist Kammermusik. Das kommt von der Kammermusik. Das kommt von einer sehr differenzierten Spiel- und Singweise her, und wenn da diese Voraussetzungen nicht optimal aufeinander abgestimmt sind, kann jedenfalls – so geht es mir – kann ich meine Inspiration da nicht abrufen. Wenn ein Sänger gesagt: Ja, wir kennen das, dann – von diesem Dirigenten, dann hat er eben diese Momente gemeint. Erst ab dem ich sicher bin, dass es im Moment die optimale technische Voraussetzung hat, um etwas gestalten zu können. Denn natürlich kommt es nicht auf die optimale Erfüllung nur der Technik an. Niemand würde das bestreiten. Aber sie ist die Voraussetzung dafür. Natürlich, wenn sie den Durchlauf haben, sie wissen, das ist der letzte, die letzte Möglichkeit um etwas zu erreichen, dann sagen sie auch einmal, so jetzt – ich habe mich bemüht, die Technik ist da, wo sie sein soll, niemand ist perfekt, und jetzt lasse ich los. Aber erst dann, wenn ich wirklich weiß, besser bekomme ich´s nicht hin. Dann kann ich loslassen und sagen, so jetzt versuche ich mit den Mitteln der ja der Gemeinsamkeit und der Einmaligkeit, so wie in einem Konzert, da noch was zu erreichen. Und das ist natürlich so, dass der Kopf, der versteht schon, was man unter technisch perfekter Ausführung mit der will, aber es ist beides zusammen. Es ist der Bauch und der Kopf, die das immer wieder gemeinsam schaffen müssen. Also immer

nur aus dem Bauch heraus zu musizieren, das wäre mir zu wenig.

34.4

U: Wie würden sie sich denn selbst beschreiben, was dirigieren sie eigentlich ... Sie haben sich ja nicht gesehen, sie müssen sich das vorstellen, aber das ist eben nicht der Takt, es sind nicht unbedingt Einsätze, ...

B: Einsätze schon gar nicht. Nein ...

U: Gibt es so etwas wie eine vielleicht unbewusste, abrufbare Zeichensprache, wo sie sagen – sprechen sie da ein gestische Sprache, oder ist das was sie mit dem Körper machen, Intuition, eine Bauchsache?

35.3

B: Also ich muss mich hier anders verhalten, wie wenn ich Gastdirigent bin. Wenn ich Gastdirigent bin, erwarten die Musiker von mir, die jetzt auch das Werk vielleicht nicht so genau kennen, dass ich ihnen einen Hilfe gebe, durch genaue Taktschlagen, dass sie zum Beispiel die Instrumentalisten haben ja nur ihre Stimme und viele Pausen, dass sie da mitgeholfen bekommen, durch ihre Stimme geführt zu werden. Wenn ich aber mit eigenen Leuten zusammen arbeite, dann darf ich mich davon etwas mehr befreien, wie ich finde. Natürlich, wenn es um einen Einsatz geht, am Anfang des Kyrie, dem eine genaue Einsatz von der Trompeten von Trompeten und Pauken folgt, dann muss ich so genau wie es kann sein. Aber es geht dann glaube ich mehr abgesehen von solchen punktuellen Sachen, geht es mir um Lineares. Und wenn ich einen Takt schlage, also oder sagen wir eines, es ist das Ziel des Dirigierens beides optimal zu verbinden, nämlich die Präzision und die Interpretation. Das ist eine allgemeine Forderung. Und natürlich weicht man immer etwas mehr vom einen oder anderen ab, das

hängt von den einzelnen Stellen ab. Aber ich glaube, Bögen Phrasierungen Phrasierungsziele kann man am besten erreichen, wenn man nicht Bewegungen macht, die durch die Taktschläge genau definiert werden, sondern indem sie eben größere Zusammenhänge schaffen als nur einzelne Takteile zu schlagen. Und dazwischen bewegt man sich die ganze Zeit. Wenn ich also ich glaube schon, dass der Dirigent genauso wie er präzise sein muss, aber auch den Inhalt der Musik wiedergeben muss in seinem Körper. In seiner Ausstrahlung widerspiegeln muss. Das ist für mich die einzige Chance, die ich habe, 100 Leute von der selben Stellung mit einer Bewegung und einer Ausstrahlung zu überzeugen, und dann kommt etwas Gemeinsames heraus. Das ist das, was ich anstrebe, aber es kann immer jemand sagen, ja, ich brauche hier mehr Taktschlag, das kann sein. Darauf muss der Dirigent auch Rücksicht nehmen. Man muss sich wenn man sich die beiden anschaut, sich eine Dirigierpartitur für sich selber herstellt, das ist punktuell, da kannst du jetzt nicht linear dirigieren. Und so weiter, dafür hat er aber auch zwei Hände, nicht wahr, die zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedliches machen können, das ist dann – das ist das, was gelehrt wird beim Dirigieren, dass man das irgendwie verbinden kann.

38.4

U: ... als Dirigent sind sie nicht der Schutzmann oder Sicherheitspolizist ...

B: Ja, das ist öfter mal nötig, aber nicht das Ziel, oder es muss im Konzert also, also wenn etwas erreicht worden ist oder erreicht werden soll, dann kann es nicht mehr in erster Linie um die Funktion gehen.

War es das ... ach ... wir machen noch weiter ... oder ... mit noch ein paar ... lassen sie mich noch mal – geben

sie mir noch eine Chance zu überlegen, was ich jetzt noch was ich jetzt noch gefragt werden will. Das ist doch legitim, oder? ... Ähm, also wenn man das jetzt zusammenfasst, wie gesagt, ich habe mich ja nicht gesehen, und das ist gut so. Es kommt von ersten Gespräch her da in dem Garten in Neuruppin ist es da ging es um die Vorbereitung. Ne? Da ging es um die Vorbereitung, stimmt's? Da haben wir da angefangen.

... Vorarbeit, von der habe ich jetzt gesprochen.

U: ...

39.7

B: Dann, jetzt geht es noch um die beginnende Vorbereitung, damit haben wir uns noch nicht beschäftigt, nämlich mit der Partitur, das machen wir jetzt noch.

U: Der Gedanke von ihnen, dass man es auf dem Klavier spielen können muss ...

B: Also wie ich mich darauf vorbereite ... darüber werde ich was erzählen, werden sie dann dazu auch noch Fragen stellen?

U: Wir hatten ja gestern gesagt, dass wir das sozusagen in Gesprächsform machen ... sie sitzen am Klavier und erzählen mir ...

B: Also ich berichte, wie ich das mache ... aber ich bekomme keine Fragen dazu gestellt. Oder das ist nicht ausgeschlossen ... verstehe ...

U: ...

B: Dann zeigen wir diese einzelnen Proben mit den Sängern, das ist aber auch die Vorbereitung, die ich auch mit bezeichnetem Material arbeitet und das Individuelle zeigen solll.

41.2

U: ... ich hoffe, dass das dabei herauskommt, dass sich so ein Werk aus verschiedenen Schichten zusammensetzt, die jede für sich genommen, als hochkarätige Kammermusik durchginge. Da bräuchte man überhaupt nichts zu ergänzen. Zum Beispiel die Aufnahme mit dem Solistenquartette mit Klavierbegleitung. Ich wüsste nicht, was ich da vermisst hätte. Was soll da das ganze Orchester? Dann haben wir nur Orchester, dann haben wir nur Streicher, ...

B: Aber nur Chor, a capella ...? Das spielt eine Rolle ...

U: Wir haben Chor a capella, wir haben nur die Streicher-Stimmführer, wir haben nur die Streicher, wir haben ...

B: Gehört aber auch noch mit zur Vorbereitung. Und das ist immer noch die Vorbereitung.

U: ... in der Probe wird das Werk in gewisser Weise zerschnitten, Schicht um Schicht ... im Prinzip wird des zerscheidens und dann wieder neu Zusammensetzen zieht sich durch die ganze Produktion ... bis ins Studio ...

42.6

B: Wir haben da am Ende der Vorbereitung einen Durchlauf gemacht, der spielt auch eine Rolle, das ist also das Pendant zu dem Durchlauf bei der Aufnahme. Inwieweit ist das jetzt wird das als Teil also – das ist ja auch die Frage: Mache ich dieses Projekt für die CD, oder mache ich das für die Konzerte? Wir kommt das raus ...

U: Darauf glaube ich werde ich nicht weiter eingehen. Für mich ist die Aufnahme in Alpirsbach das Konzert ...

B: Verstehe. Das Konzert habe ich mal erwähnt, aber die spielen eigentlich nicht die Rolle. Ist aber gut, dass man das mal erwähnt. Ja ...

...

44.0

B: Sie haben von einigen Statements gesprochen. Gibt es da noch andere, die auf irgendeinen anderen Aspekt als den besprochenen hinweisen. Es könnte ja noch die Frage der Handverlesenheit – das habe ich jetzt betont – der Vorteil der eigenen Ensembles – ich könnte auch von Nachteilen reden, aber das ist mal ok.

U: ... Die Erzählungen der Sänger handeln ungefähr so: ich war von einem Kollegen angesprochen worden, bewerbe dich doch mal bei dem Bernius, ich bin eingeladen worden und er hat mich erstaunlicher Weise sofort genommen und ich jetzt drei Jahre hier und muss immer ein Jahr im Vorlauf zusagen und so weiter ...

45.1

B: Das heißt das spielt dann – diese Bedingungen, um hier teilzunehmen, die spielen dann auch eine Rolle?

45.4

U: Die Arbeitsweise ...

B: Dazu muss ich stehen, das tue ich ... aber wieweit spielt denn zum Beispiel – wir haben ja jetzt versucht über die Bedingungen von Dirigat zu reden – aber eigentlich, das ist gut, wenn wir das machen. Aber eigentlich müsste man dann auch die Gelegenheit haben, zuzuhören oder zuzusehen. Wie lang werden zum Beispiel, wie lang wird der – alles theoretisch gefragt – der größte der längste Ausschnitt sein aus dem Aufnahmendurchlauf und aus dem Generalprobendurchlauf.

46.2

U: Was ist jetzt sage – ist noch nicht klar. Es wird auf jeden Fall einen längeren geben – eher am Schluss –

B: Bei Credo in Alpirsbach ist ein Unfall passiert, also das et incarnatus beim Credo bitte nicht als Schluss nehmen -aber das sind so Sachen ... (off records ...)

U: Es muss ja auch einen Sinn ergeben. Die Ausschnitte davor aus den Arbeitsphasen ...

B: Das ist klar, aber deswegen die Frage, wieviel kommt ohne Unterbrechung ...

U: Eigentlich hoffe ich sollte es sollte es so sein, dass die Musikanteile immer länger war ...

B: ... d.h. über das was ich davon halte, was wir da so gemacht haben, da habe ich jetzt nichts erzählt. Oder wie mein Eindruck war von dem was wir da erreicht haben. Das ist natürlich jetzt wieder anders als bei der Postproduktion und so ... welche Rolle spielt jetzt die Postproduktion. Klar geht es immer um Zusammensetzen oder um Draufschaun und nicht nur um Loslassen, aber welche Rolle spielt die Postproduktion, was soll die Postproduktion sein.

U: Das ist voll – haben wir jetzt eine Stunde geredet?

S: Ja ...

U: Das muss man jetzt nicht mehr aufnehmen. Dann mache ich das jetzt aus ...

B: Genau ...

U: Für mich ist die Postproduktion eigentlich der Schlussbaustein der Aussage: Ich will so perfekt wie möglich sein ...

B: Perfekt heißt aber eben auch Ausdruckperfektion ... das muss immer klar sein ... Dieses Spagat, das ist das

Schwere ... und bei der CD, ich glaube dass es da immer ein 49 zu 51 zu Gunsten von Technik gibt. Das lässt sich nicht verhindern. ... (geht weg ... Mikro wird abgebaut)

Gespräch mit Frau Starke (der Tonmeisterin):

U: Sie schauen mich an ...

0.1

... wir unterhalten uns genau ...

T: Was sind denn ihre Fragen ...

U: Meine Fragen beziehen sich jetzt eigentlich erst einmal ganz banal auf das, was sie da jetzt eigentlich gemacht haben ... und dann zweitens auf die Person, die Zusammenarbeit mit Frieder Bernius. Es geht ja um einen Film zu dem 50sten Jubiläum seines Chors, auch zu seinem 70sten Geburtstag, so im Nachhinein sozusagen. Und zu der Besonderheit, die ihn als Dirigenten ...

T: ... in der Zusammenarbeit mit ihm ...

U: also sowohl die künstlerische Besonderheit, also worauf legt er besonders wert, und wie ist die Zusammenarbeit mit ihm. Also die Chorleute haben zum Beispiel erzählt, dass er sich immer so akribisch vorbereitet. Also solche Sachen ... Aber auch, den Klang, den er sich vorstellt, und den er auch durchboxt. Wir haben ja gehört, wir können auch mal was kritisieren. Man muss nicht nur loben ...

T: Jetzt hier meinen sie? Oder wo – oder überhaupt.

U: Ja, wenn sie über ihn reden ... alles was er macht, hat Vor- und Nachteile, will ich damit sagen. Also bitte nicht nur loben, ...

T: Die schlimmsten Stellen schneiden sie dann raus.

U: Ja, natürlich ...

T: Nein ... vielleicht erst einmal zu der Situation hier. Wir haben ja jetzt hier gerade den Korrekturschnitt gemacht, oder sind gerade dabei, den zu machen. Da ist es so, dass er sich den Erstschnitt anhört und dann eben Korrekturvorschläge macht. Er kennt sehr viel von dem Material. Also hört das sehr genau an, und kann dann auch schon sagen, welchen Take er wann haben möchte. Und das vergleichen wir dann und prüfen wir dann, ob das wirklich geht, auch vom Tempo und so weiter, solche Sachen werden sehr genau geprüft dann im Korrekturschnitt sozusagen. Dann geht es auch um den zeitlichen Ablauf. Also es geht letzten Endes um den künstlerische um die künstlerische Aussage in Richtung Tempo und wann kommt die nächste Eins, wie soll das genau zusammen passen.

2.8

U: Können wir noch mal einen Gang zurückschalten sozusagen. Darf ich sie bitten, für jemanden, der das noch nie erlebt hat, kurz zu beschreiben, was da passiert, in etwa, jetzt nicht in meinen Worten, das ganze Ding wird mehrfach aufgenommen, die Missa solemnis und dann allen Varianten der Aufnahme werden einzelne Ausschnitte herausgenommen und dann wieder zusammengefügt ... wobei sich, was wir jetzt gerade gesehen haben ... ja gut, ich wills ihnen nicht vorreden.

3.4

T: Wir haben ja im Oktober die Missa Solemnis aufgenommen und da wird dann als erstes, nachdem die aufgenommen ist, also wir haben verschiedene Takes gemacht, die einzelnen Nummern ... ich muss noch mal anfangen.

3.7

Wir haben im Oktober ja die Missa Solemnis mit Frieder Bernius aufgenommen und einerseits haben wir einen Gesamtdurchlauf von dem kompletten Werk, also einen Konzertmitschnitt quasi und haben auch noch einzelne Takes nennt man das von den verschiedenen Nummern gemacht, mal mehr mal weniger. Also es kann sein, dass wir von manchen Stellen drei verschiedene Versionen haben, es kann aber auch mal fünf sein ... also weniger als drei werden es eigentlich kaum sein. D.h. hier wird jetzt ausgesucht oder wurde ausgesucht – und wir haben den Erstschnitt erstellt. Der Erstschnitt ist mal praktisch eine Rohfassung, so dass man mal das ganze Werk mit den sagen wir mal besten Takes hören kann, um dann zu entscheiden, was fehlt jetzt noch, wo wollen wir etwas anders machen, was funktioniert vielleicht nicht an Schnitt, und genau ... diese Fassung hören wir uns jetzt gemeinsam an. Frieder Bernius hat das gesamte Material sich angehört, auch was es eben gibt, auch die Gesamtfassung, und kann eben daraus, und hat dann entschieden, welchen Take er vielleicht lieber an einer bestimmten Stelle haben möchte. Und das wird jetzt im Korrekturschnitt geprüft und eben verwirklicht.

5.1

U: Es geht ja so weit – diese Information glaube ich brauch man auch um dann zu verstehen, was wir da aufgenommen haben, so weit, dass wenn die Aufnahmen verschiedene Geschwindigkeiten hatten, also die Musiker mal schneller mal langsamer waren, man die Geschwindigkeiten anpasst, und wenn sie in der Intonation mal höher und mal tiefer lagen, auch die Intonation anpasst. Also wenn sie das nochmal beschreiben könnten ...

T: Ich weiß nicht, ob sie das so deutlich herausbringen wollen, aber ich kanns gerne sagen, ... Also es ist so,

dass natürlich in so einer Gesamtfassung, wenn das Werk von vorne bis hinten einmal gehört und aufgenommen wurde, dass vielleicht an manchen Stellen die Geschwindigkeiten also die Schnelligkeit das Tempo gegenüber dem, dass man eben eine Nummer rausnimmt, oder sogar einen kleinen Teil rausnimmt, und den dann aufgenommen hat. Das kann passieren – und wenn man jetzt zum Beispiel einen Akkord austauschen will in der Gesamtfassung oder vielleicht einen Takt, dann passt das Tempo eventuell nicht. Und das würde dann bedeuten, dass wir mit Schnitten das Tempo, sagen wir mal die Gesamtfassung ist langsamer, dass wir dann mit Schnitten in diesem einen Takt, den wir einsetzen, das Tempo verlangsamen. Um das eben anzupassen. Und das ist sagen wir mal ... also das wirkt ja sehr auf die Interpretation des Werkes, also das hat sehr viel damit zu tun, wie später das Werk beim Zuhörer ankommt, und deswegen sitzen wir da zusammen und prüfen das dann mal schneller und mal langsamer, je nachdem wie der Interpret in dem Fall Frieder Bernius, das gerne möchte. War das jetzt verständlich ...

7.0

U: Ja, welche Schritte folgen jetzt noch als nächstes?

T: Welche Schritte folgen als nächstes ...?

U: Bis dann die CD fertig ist.

T: Es ist so, dass wir also wir stellen jetzt den Korrekturschnitt her, und wenn der fertig ist, wird der dann nochmal abgehört, und das Ganze gemischt dann im Studio. Das heißt wir erstellen bei der Aufnahme nicht den Klang, den wir später auf der CD hören, sondern der wird dann nachher nochmal im Studio von der Mehrspuraufnahme, die wir haben und die wir geschnitten haben, gemischt. Das ist dann auch noch mal

ein sehr interessanter Arbeitsschritt, weil da natürlich auch verschiedene Gewichtungen der einzelnen Stimmgruppen und die Klangfarben und so weiter herausgestellt werden, oder ein bisschen zurückgenommen werden, also das ist auch ein künstlerischer Aspekt.

7.9

U: Ich bin ja überhaupt nur auf die Idee gekommen, jetzt kommen wir sozusagen auf die Persönlichkeit Bernius, hierher zu kommen, weil gleich in dem ersten Gespräch, das ich mit Herrn Bernius geführt habe in seiner Datsche in der Nähe von Neuruppin in Brandenburg, weil wir auf Glenn Gould kamen. Und er erzählte, dass für ihn das sein Dasein als Dirigent und als Musiker nicht aufhört im Konzert, sondern weitergeht in der Arbeit an der CD – und dass er da eigentlich erst sich seinem Klangideal seinem Ideal der Perfektion annähert. Wie würden sie das beschreiben. Die Zusammenarbeit mit Bernius und dieser besondere Glenn Gould Aspekt ...

9.0

T: Der Glenn Gould Aspekt. Also es ist ja so, dass er ausgezeichnet vorbereitet und akribisch genau alles überlegt, wie er es machen möchte. Dann geht es in die Proben. Da sind wir ja noch nicht dabei. Und dann kommen die Aufnahmen. In den Aufnahmen ist es so, dass wir also dass es ihm lieber und das ist auch musikalisch sinnvoller, dass wir lange Takes machen, also größere Abschnitte hören, sodass die Musik im Fluss bleibt, dass es eben ein großer Zusammenhang. Das ist sozusagen der wichtige Aspekt in der Aufnahme. Es kann schon sein, dass man mal einzelne Abschnitte kleinere Abschnitte macht, aber das ist eigentlich nur im Notfall. Also das Wichtigste und das funktioniert auch. Und wenns dann zur Nachbearbeitung also zum Schnitt

geht, dann sieht es anders aus, dann wird praktisch aus jedem Take der existiert, das Beste herausgeholt, und dann kann es schon mal sein, dass mehrere Schnitte doch zügig aufeinander folgen, um eben das Beste zu verwirklichen, und das heißt letzten Endes wie bei jeder CD, es ist ein Kunstprodukt. Das hier aber eng mit dem Künstler erstellt wird, der hier auch Einfluss nimmt auf das, wie er es dann hören will. Und ich denke auch dadurch, dass er auch viele Aufnahmen gemacht hat, und auch macht, dass das sozusagen auch auf die Arbeit zurückwirkt, weil durch viele Aufnahmen und viele Möglichkeiten die man hat, –dann eben später viele andere Interpretationen – Interpretationen nicht, aber Herangehensweisen möglich sind. Die Zusammenarbeit wollten sie jetzt noch wissen ...

U: Ja, wie muss man sich die vorstellen, geht er dann da hin und sagt, Bo, ich möchte das so und so haben, das Ganze soll wirken wie ein Vulkan, der explodiert, oder, was weiß ich, Konstantin Wecker, der sagt: Ich singe, weil ich ein Lied hab und nicht weils Euch gefällt. Oder geht er so voran, dass er nur technische Angaben macht, in Anführungszeichen, also gibt es Diskussionen darüber, was das Produkt am Ende erzählen soll? Oder wie entsteht so etwas?

11.02

T: Ich muss jetzt mal kurz überlegen, wie ich das am Besten beschreiben kann.

U: Der Hintergrund meiner Frage, vielleicht erleichtert es ihnen das, ist – man hat, wenn man als Außenstehender so eine Probe beobachtet, immer das Gefühl, es wird nur über lauter und leiser, über schneller und langsamer – und „Ihr seid nicht zusammen“ geredet, also über technische Begriffe. Aber dennoch und in dieser Rede irgendwie verpackt, man weiß nicht genau

wie, transportiert sich eine Handschrift. Eine Sichtweise eine Leidenschaft. Und diese Leidenschaft wird nicht mal unbedingt verbalisiert. Wird sie denn hier verbalisiert. Das ist wahnsinnig schwer zu beschreiben, ich weiß, ... was wir jetzt hier gefilmt haben, ist auch wieder in Gänsefüßchen technisch. Aber trotzdem redet ihr miteinander über ganz intime Dinge. Haben sie selbst gesagt – aber wie reden sie denn über diese Intimitäten, obwohl man nur Technisches hört.

12.27

T: Also es ist so, dass wir in der Aufnahme ... also dahinter steht sozusagen seine Überlegungen der Interpretation, die er im Kopf hat, die jetzt mir nicht unbedingt mitteilt, ich melde – ich melde nicht zurück, ich ... nochmal von vorne.

12.44

Also als große Voraussetzung gibt es die Interpretation von Frieder Bernius, wie er sich vorstellt, wie dieses Werk zu klingen hat. Er bereitet sich da entsprechend vor. Und in der Aufnahme kriegt er dann eine Rückmeldung, von mit vom Tonmeister, von der Tonmeisterin, ist das jetzt überzeugend oder nicht. Das kann darin sich äußern, das ist zu schnell, es ist nicht zusammen, also in solchen Terminologien äußert sich das dann. Und so ähnlich ist es dann eigentlich im Schnitt. Natürlich geht es auch um zu hoch und zu tief, und so weiter, aber als wichtigste Voraussetzung ist eben der Fluss der Musik. Und das ist eigentlich unbeschreibbar, wenn man es so will, es ist das dann eben, was wir mit den Schnitten machen, früher später, es ist in gewisser Weise eine technische Ausdrucksweise, die dazu führt, dass das Ganze dann zu Musik wird. Das ist immer wieder ein Wunder.

13.48

U: Schön, dass sie da so lachen. Das habe ich immer wieder in den Interviews zu Bernius, dass ein Moment kommt, wo die Leute lachen.

T: Aber es ist einfach so ... aber ehrlich gesagt, das kommt jetzt hoffentlich nicht ... es ist letzten Endes ein Wunder, wie aus vielen langen Takes durch so doch relativ viele Schnitte dann Musik entsteht. Und das tut es ...

14.12

U: Das ist so ein bisschen Frankensteins Baby ... weil es

T: Dazu gehört natürlich, wir arbeiten ja doch schon länger zusammen ... wir kennen uns gut und dadurch gibt es so eine Verständigungsbasis, die man vielleicht nicht verbalisiert. Wir wissen worüber wir reden und was gibt welchen Ausdruck. Also ich beschreibe quasi das, was ich höre, und eventuell gibt es auch eine Diskussion darüber, ob das jetzt zu früh oder zu spät ist. Der nächste Schlag im Schnitt, sage ich jetzt mal. Oder dass die Intonation doch jetzt nicht optimal ist oder so.

14.58

U: Wie würden sie denn das Klangideal von Herrn Bernius beschreiben. Es gibt ja diesen berühmten Aufsatz von Roland Barthes, wo er über die Rauheit der Stimme philosophiert. Und den französischen oder Schweizer Sänger Panzera mit Fischer-Dieskau vergleicht. Den er als Blasebalg beschreibt. Und Panzera ist so das Rauhe. Wenn man sich Panzera anhört, denkt man, der singt doch gar nicht Schubert. Der singt Panzera, entlang Schubert. Aber es hat so eine Menge Atem. Eine Menge Leben oder so ...

T: Etwas sehr Eigenes ...

U: Etwas sehr Eigenes ... ja . . . Wie würden sie Bernius beschreiben?

15.46

T: Das kann ich jetzt hier nicht sagen. Es ist sehr am oder im Dienste der Musik und des Komponisten, es geht um historische Aufführungspraxis, das heißt die Sänger, also es wird jetzt nicht gewünscht, dass die Sänger besonders viel Vibrato liefern oder so etwas, nur an bestimmten Stellen. Das Klangideal kann man eigentlich als sehr differenziert bezeichnen. So kann man es sagen. Man kann das jetzt nicht im Allgemeinen sagen, er stellt sich einen großen Chor und ein weniger großes Orchester vor, oder sowas, sondern es ist sehr differenziert, entsprechend dem Werk. Also es ist auch ein Ausdrucksmittel.

16.28

U: Wie ist das jetzt bei diesem Beethoven, was zeichnet sich da ab als ... was sind da die Hauptaspekte, auf die geachtet wird.

T: Da sind wir noch nicht so weit fortgeschritten, da sind wir noch relativ am Anfang. Und die Mischung kommt er noch, das kann ich erst dann genau sagen, wie er sich das genau vorstellt. Aber es geht sehr viel um Klang der einzelnen Instrumentengruppen, es geht darum, dass nichts zu sehr aussticht, das ist sehr wichtig, es soll sich gut mischen, und es soll dann vor allem die Musik transportieren.

17.05

U: Mir ist aufgefallen, jetzt im Zuge unserer Filmarbeiten, dass er sehr bezogen auf die Partitur ist. Und bereits beim Studium der Partitur, er sagt ja sogar beim ersten Blick, wenn er das erste Mal die Partitur anschaut, hat er eine Idee im Kopf, und die ist für ihn

besonders wertvoll, behält er im Herzen und verfolgt sie weiter. So ... bis zum Ende. Also er ist nicht jemand, der sich vor einen Chor hinstellt und sagt, so jetzt singt mal. Und was habt ihr anzubieten ... und daraus formt, das wäre das andere Extrem. Das ist er nicht. Ist es hier auch so, dass er mit einer völlig klaren ...

T: Er hat eine sehr klare Vorstellung von dem, was er möchte und er setzt die auch durch, das kann man schon sagen. ER arbeitet auch – wenn man will, kann man sagen – psychologisch mit dem Chor, also wenn man das beobachtet, geht das – das haben sie ja vielleicht gesehen bei den Aufnahmen, er geht sehr auch manchmal an die einzelnen Stimmen ran und näher ran, geht raus aus der Situation – geht näher ran und beschreibt noch mal, was er möchte. ER will da schon, er lässt da nicht locker, und möchte gerne das, was er sich da vorstellt auch da rausholen. Aber ich glaube, das wird jeder von den Chorsängern oder Instrumentalisten jederzeit auch unterschreiben, das ist das sagen wir mal Anstrengende aber auch das Tolle, das ist, was nachher auch dieses tolle Ergebnis ergibt.

18.48

U: Und wie ist das für sie im Vergleich zu anderen Dirigenten, diese akribische Vorbereitung ist die für sie angenehm. Die Chorsänger haben gesagt: Ja. Die haben gesagt, für uns ist das toll, dass da jemand ist, der genau weiß, was er will und was nicht. Also nicht schau ma mal und dann so ... und da fühlen die sich allein gelassen. Für sie – wie ist das für sie?

T: Meine Aufgabe sehe ich darin, dass ich das, was er sich vorstellt, umsetze auf technische Möglichkeiten. Natürlich mit einer gewissen Kritik, die da dahinter steht, vielleicht geht nicht immer alles so wie er jetzt gerade denkt, aber meistens finden wir einen Weg, dass er

denkt, das ist jetzt für alle passend. Also es wird viel diskutiert auch darüber. Er ist in Einzelheiten sehr akribisch vorbereitet, und sehr genau, aber eben das Interessante finde ich, dass in den Aufnahmen, es geht eben um die Musik, es geht um Ganzfassungen, es geht um den Fluss, es geht nicht darum, dass man jetzt in der Aufnahme an jedem Einzelteil feilt ... man feilt schon, aber jetzt nicht in kleinen Abschnitten, sondern es geht immer wieder um den Fluss zu gewinnen, wieder in die Musik einzutreten, das finde ich sehr spannend, weil es ist sehr, wenn man so will, dies sind zwei entgegengesetzte Pole. Und wir bearbeiten dann in der Nachbearbeitung dann vor allem natürlich an dem großen Bogen, natürlich, der darf nie verloren gehen, aber dann doch eben auch sehr auch in den Einzelheiten. Und das ergibt dann eben einerseits auf einer wunderhaften Weise eben einen großen Bogen.

20.33

U: Das merkt man bei den Proben, die wir gefilmt haben, gibt es manchmal so Momente, wo er im positiven Sinne außer sich gerät. Also dieser Druck, auch Zeitdruck, den er sich selber macht, oder tatsächlich hat, und dann plötzlich lässt er los und hhhhhhhh ... und schwimmt förmlich.

T: Und dieses Erlebnis ist ihm sehr wichtig. Das sagt er immer wieder, dass er nicht unterbrochen werden möchte. In Aufnahmen in der Aufnahmesituation, kann man natürlich schon mal machen, wenn etwas ganz wichtig ist, als Tonmeister, aber es ist ihm ganz wichtig, dass wirklich dieser Moment entsteht, mit den anderen Musikern und Sängern.

21.24

U: Können sie es bitte noch einmal so formulieren, dass sie „diesen Moment“ nicht auf meine Frage beziehen.

Weil der Film meine Fragen nicht mit drin hat. Welche Momente gibt es bei ihm.

T: Es gibt Momente – es gibt Momente bei den Aufnahmen, also das ist der Idealfall, dass die Musik wirklich in Fluss gerät, dass die Musik durch sich wirkt. Und wenn diese Momente eintreten, dann wollen wir da eigentlich weiter machen und längere Takes erstellen. Ich kanns nicht sagen ... ich kanns net. Wollen sie das nicht mit einer Frage ...

U: Doch ich kann sie gern etwas fragen, das hat mit Ekstase, mit ...

T: Genau ..

U: Transfiguration zu tun ...

T: Ja. ... Aber für mich als Tonmeister ist das hörbar, ist das spürbar, ich höre ja nur, ich sehe ja nichts, ich sitze im Ü-Wagen meistens und höre was die da drinnen machen und höre sehr genau zu, und es gibt Momente, dann ab diesem Takt läuft's plötzlich. Das kann man nicht beschreiben, das empfinden andere auch so. Der Dirigent zum Beispiel – und das ist dann der Moment, wo eben dann die Musik stattfindet, und wo dann – nennen wir es Ekstase oder Außer-Sich-Treten eintritt.

22.58

U: Wo die Musik selbst in Erscheinung tritt.

T: Genau ... und das ist ja das Ziel. Dass die Musik in Erscheinung tritt, ist das Ziel,

U: Glauben sie ... die Verrücktheit besteht ja, glaube ich, darin, dass man diese Wahnsinns-Perfektion herstellen will, das ist jetzt im Prinzip keine Frage, sondern ich rede vor mich hin, und lasse ihnen hoffentlich genug Platz dann auch zu reden, ... das ist ja nicht unbedingt das Wesentlich einer musikalischen Aufführung, dass sie

perfekt ist, sondern das Wesentliche ist doch möglicher Weise die Kommunikation, dass da etwas einklinkt, es kann ein betrunkenes Blasorchester für eine Mordsgaudi sorgen und ich sage jetzt mal das japanische Blasorchester, das die gleiche Musik spielt, aber perfekt, da sitzen alle Leute da, und sind gelangweilt. Verstehen sie, was ich meine ...

24.06

T: Ja, klar ...

U: ...

T: Das ist ja gerade der Zauber, der bei Frieder Bernius erst entsteht, das ist es ... das ist es. Also es ist so, dass die ... natürlich gibt es einen Unterschied zwischen einem Konzertmitschnitt, der äußerst beeindruckend ist und tolle Musik ist, und nicht alles ist perfekt, das ist wunderbar, das wollen wir – also ich möchte so etwas nach wie vor aufnehmen und haben, aber wenn ich jetzt eine CD mache oder wenn Frieder Bernius macht, dann soll die natürlich möglichst perfekt sein, und trotzdem soll die Musik überkommen. Und dieser Effekt ist einfach gegeben bei den Aufnahmen mit ihm. Muss man sagen. Ich kann das nicht sagen – sie wissen, was ich meine. Ich kann es jetzt nicht vor der Kamera sagen.

25.07

U: Soll ich die Kamera kurz ausschalten – ich glaube, ich weiß nicht ganz genau, was ich meine ... lass uns kurz unterbrechen ...

27.30

T: Wenn ein Konzertmitschnitt stattfindet, also wir einen Konzertmitschnitt oder ich einen Konzertmitschnitt mache, dann möchte er nicht, dass dieser eins zu eins

gesendet wird, oder mit ein paar Korrekturen, das ist immer verbunden mit einer Prüfung, ist da jetzt wirklich alles so, wie ich das haben möchte. Es klappt ja auch nicht immer alles im Live-Geschehen. Und das soll geprüft werden, das ist ihm der schlechtere Fall. Der bessere Fall für ihn ist, aus diesen Aufnahmen mit langen Takes eine relativ kleinteilige CD zu erstellen, die dann aber eben doch durch verschiedene Maßnahmen wie Prüfen des Tempos und Prüfen, wann kommt der nächste Schlag und so weiter, dann eine künstlerische Aussage hat, die dem entspricht, was er sagen möchte. Das ist die Kunst. Es ist sozusagen ein Inanspruchnehmen der technischen Möglichkeiten, um den eigenen Ausdruck festzuhalten.

28.28

U: Und zu optimieren dann ...

T: Und zu optimieren ... ja.

U: Haben wir jetzt über alles gesprochen?

T: Haben sie jetzt den Satz, den sie wollen?

U: Nein, ich meine, ich verfolge auch ein paar fixe Ideen, die dann wegfallen. Haben wir über alles gesprochen, was sie sich aufnotiert haben. Oder sind noch Dinge offen.

T: Eigentlich schon ... Das ist im Wesentlichen das. Das ist sehr schwer zu transportieren ein – jemand zu erzählen, gleich ins Eingemachte zu gehen und so weiter, wie sollen die Leute das verstehen. Das ist schwer, ich stecke da ja voll drin, also ... Man muss praktisch ganz vorne anfangen. Und sagen, o.k. wir machen erst einmal einen Schnitt aus verschiedenen Takes, und dann, wenn das fertig ist, hört sich der Frieder Bernius das an und prüft, ist das wirklich das, was ich sagen möchte. Darum geht es ja. Und dann wird korrigiert, entweder sage ich,

hier ist die Intonation nicht gut, hier fehlt etwas, oder was auch immer, und so kommen wir dann zum Zweitschnitt, wo eben noch korrigiert wird oder eben noch optimiert wird. Und das findet dann, dieser gleiche Prozess, findet dann auch noch in der Mischung statt. Wir mischen noch einmal von dieser Mehrspuraufnahme alles sozusagen neu, mit der entsprechenden Klangvorstellung, und da fällt uns vielleicht auf, dass es hier noch nicht optimal zusammen ist oder da eine Intonationsschwankung drinnen ist, also es wird immer weiter optimiert. Und das ist ein work in progress, es ist nicht nie das Perfekteste, was man jetzt kriegen kann, vielleicht, aber wir nähern uns dem an. Verstehen sie, was ich meine, also es ist immer so, wir sind fertig mit der Mischung und dann heißt es, na gut, also, das ist eben das was wir erreichen können, an bestimmten Stellen gibt es vielleicht noch ein bisschen Nachbearbeitungsbedarf gäbe es, man ist noch nicht ganz zufrieden, aber das ist eben jetzt das bestmögliche Ergebnis.

30.55

U: Ruft er dann an um 23.57 Uhr und sagt, Frau Starke, ich habe es nochmal angehört, in Takt 237 hört man die Oboe nicht.

T: Nein.

U: Wir müssen nochmal, es geht nicht ...

T: Nein, das ist ein sehr respektvoller Umgang. Wir respektieren uns gegenseitig, und da wird in der Mischung gemacht, was geht, aber dann ist es auch erledigt. Also es ist dann nicht so, dass man dem ewig nachtrauert und sagt, da muss jetzt nochmals mehr, sondern es ist einfach ...

U: Wie lang saßten sie an so einer Missa zum Beispiel.
In Tagen insgesamt.

T: 70 Minuten Endzeit, ungefähr eine Woche Erstschnitt,
und dann wird nochmal 2 bis 3 Tage korrigiert. Und eine
Woche gemischt. Und dann ist es wohl fertig.

U: Dankeschön.

Gespräch mit Frieder Bernius am Klavier

12.44.17

U: Ich laufe ...

45.10

B: (fängt an zu spielen) Die Partitur wird auch immer
mitgezeigt? D.h. die läuft immer mit und ich kann zum
Beispiel (deutet in die Partitur) da (hin zeigen) – ich
kann natürlich nicht hinweisen, wenn ich spiele, aber das
– die Stelle – und dann wird die sichtbar. Wenn ich so
sage: DA! Soll ich noch weiter ...

U: Die ist voll im Bild.

B: Ist gut? (macht sich locker) ... Dann fang ich an ...
Also jetzt geht es um die Frage, wie stellt ein Dirigent
den Erstkontakt zu einem Werk her? Wenn er ein
bisschen Erfahrung hat, und wenn er das öfter gemacht
hat, dann kann er sollte er eine Partitur so lesen können
wie er ein Buch liest. Das passiert mir immer in der S-
Bahn, dass ich das mache, und dass mich die Leute dann
fragen, äh! – Verstehen sie das? Können sie das lesen? –
und dann sage ich: Ja, ich kann es lesen. Also natürlich
nicht alles, ich kann nicht sofort alle Bläserpartien
verstehen, die meistens transponiert sind. D.h. die nicht
auf demselben Ton stehen, wie zum Beispiel Holzbläser,
die Flöten und Oboen stehen im selben Ton wie die
Streicher, aber nicht die Klarinetten. Die sind

transponiert sozusagen, die stehen in einer anderen Tonhöhe. Und das muss ich erst im Laufe der Zeit verstehen, und da brauche ich Zeit, aber ich kann es dann lesen. Aber das nützt für das ... oder sagen wir so: Ein Dirigent hat ein Problem. Er hört den Klang zum ersten Mal, wenn er ein Orchester oder einen Chor in der Probe hört. Diese große Diskrepanz zwischen dem Lesen der Partitur und dem ersten Hören in der Probe, die muss der Dirigent versuchen zu überbrücken. Und meine Meinung ist, ein Dirigent, der das nicht macht, oder nicht kann, das was er dirigiert, auf dem Klavier zu spielen, ja, das ist für mich eine schwierige Angelegenheit. Ich meine, er müsste auf dem Klavier das genauso spielen können, das betrifft jetzt nicht virtuose schnelle Passagen, die kann man sich dann auch vereinfachen, aber es betrifft einfach die Frage der Harmonik zum Beispiel, also hier im Kyrie, am Ende Takt 8, da geht es ganz normal Kadenzharmonie und plötzlich geht es (spielt) – das kann man zwar lesen, und man denkt, ja, das ist etwas Besonderes, aber erfahren kann man es nur, wenn man es spielt. (spielt) Nicht, der Anfang, das ist normal, das ist ... das ist D-Dur, das ist ein Anruf, (spielt) eine ganz normale wie sagt man D-Dur Kadenz. Aber man bekommt dann auch erst mit der Zeit raus, ja wie ist der Anfang gedacht, warum ist das (singt) und dann weiß man, wenn man was vom 18ten Jahrhundert verstanden hat, dass das von dem Text des Wortes **KY**rie her kommt. Aha – und dann fragt man sich dann wieso (spielt) – machen das alle so, aber dann kommt auf die nächste Eins (spielt) eine Bestätigung der Pauken und der Trompeten. Und das ist schon mal eine Besonderheit, dass es nicht nur einfach Kyrie heißt, sondern dass die Pauken das später bringen, und die Frage ist für den Interpreten, ja ... muss das lauter sein, muss das mehr – noch lauter sein, als die anderen, oder geht es sogar zurück (spielt), denn Beethoven schreibt, es geht zurück

(spielt) ... aber was die Pauke da machen soll, das schreibt er nicht, er schreibt genauso forte, und ich erlaube mir dann in die Noten zu schreiben ... das muss noch lauter sein. Es muss noch eine Bestätigung sein. Das ist das, was ich aus den Noten aber auch herauslesen kann. Das muss ich nicht unbedingt (am Klavier) spielen. Und herauslesen kann ich dann zum Beispiel auch dass die Bläser, ja – die Bläser haben die Harmonie, D-Dur, die Streicher haben nur: (spielt) und die Bläser haben: (spielt) die sogenannte Terz und die Quint, die erst den Dreiklang ausmacht. Wenn wir das dann nachher schauen, nach dem großen Vorspiel, kommt der Chor dazu, im Takt 21, und was hat der Chor? Der hat die Terz, aber er hat nicht die Quint. Das heißt, da muss ich also irgendwie schauen, das Orchester spielt nach wie vor D-Dur, diesmal spielen auch die Streicher D-Dur (spielt), aber der Chor hat nur in einer Stimme ein Fis, (spielt), kann ich alles durch das Hören - Verzeihung, das kann ich alles durch das Sehen in der Partitur verstehen, aber ich muss das irgendwie zur Kenntnis bringen, ich kann in der Probe nicht allen sagen, ihr müsst hier lauter singen, aber so einfach ist das nicht, eine tiefe Terz und so, ich muss also darauf achten, dass die Balance zwischen Chor und Orchester, das Gleichgewicht dieses Dreiklangs, dass das nachher bei der Probe hörbar wird. Und das kann ich nur, wenn ich mir erst einmal einen Blick in die Partitur gestatte. Aber immer ergreifen oder begreifen kann ich das nur, wenn ich die Partitur spiele. Also ich – es geht dann los nach dieser Kadenz im Anfang geht das los. Das da ... (spielt) und so weiter, über diese Harmonie haben wir schon gesprochen, ... so eine harmonische Veränderung oder Bereicherung bedeutet immer einen Einfluss auf das Tempo zu haben, d.h. je mehr harmonische Veränderungen sind, desto mehr muss sich der Interpret Zeit lassen. Und es gibt noch eine Stelle, die ganz

besonders wichtig ist, harmonisch, das ist diese hier: (spielt) ... man sozusagen sagen, immer beim Lesen, wenn es etwas alteriert ist, d.h. wenn ein Kreuz kommt oder tief alteriert ist, wenn ein b geschrieben ist, dann wird es besonders interessant, und das kann man durch das Lesen verstehen, im Kopf, aber den Klang kann man nur nachvollziehen, indem man es spielt. ... so, was war das jetzt? (lacht) War viel zu viel, stimmt es – viel zu lang. Zu ausführlich, ...

52.40

U: Macht aber nix – was ich mir wünschen würde, ist, dass sie es mal im Zusammenhang spielen ...

B: Ja, das Ganze also ... (spielt die Passage im Zusammenhang ...) ah, jetzt habe ich mich verspielt, das ist halt immer schlecht. Jetzt mache ich es nochmal ... man sieht halt, die schöne Stelle, auf die es ... da muss ich halt blättern, also gut ... ich mach es nochmal: (spielt die gleiche Passage im Zusammenhang ...)

54.21

... und so habe ich schon ein ganz anderes Verhältnis zu dem, wie ich das dirigieren will. Als wenn ich es nur lesen würde. Ich habe verstanden, wie sich das Crescendo sich zu dieser genannten harmonischen Veränderung verhält. (spielt) Das ist der Höhepunkt des Crescendos ... so, und das muss ich als Dirigent genauso herausholen, wie ich danach wieder Tempo zurückhalte (spielt) ... und ich habe verstanden, dass diese Nachklänge, wo nur Bläser und Pauke spielen, dass das ... warum das pianissimo ist. (singt und spielt) als größtmöglicher Kontrast zu dem folgenden Einsatz des Chores. Wichtig ist noch, dass das Motiv vom Anfang, (spielt) das baut sich immer auf, im Vorspiel machen das die Bläser, jetzt ist das das Solo vor dem Tutti, immer wieder unterbrochen wieder, solo, immer noch der

Anfang des Motivs, wieder unterbrochen, Entschuldigung, war nichts, (setzt neu an) immer noch vom Tutti unterbrochen, und jetzt geht es erst los, wenn der Alt kommt mit dem Thema, ... ich hoffe, dass sie mir das schneiden, weil das hat keinen Sinn, ich muss halt reden und ... spielen und das alles ... ich mach da noch mal weiter ... (Neuansatz – spielt und redet) Am Anfang ist nur das Motiv von den Soli, unterbrochen vom Chor, und erst jetzt geht mit dem Alt das Thema los, das wird dann vom Chor übernommen. Eine wichtige Frage spielen die Sforzati, man sieht das, aber man muss es ausprobieren, was heißt das, warum steht hier sforzato, das heißt eine starke Betonung. Warum ist sie gerade hier? Dann kommt sie wieder her ... Das muss man alles ausprobieren, jetzt habe ich eine Stelle im Tenor, eine chromatische Stelle, der hat großen Einfluss auf das Tempo, das muss man ausprobieren. ... und so weiter ... Das war die Stelle ...

U: Ja, nehmen wir noch eine andere ...

57.27

58.09

B: Jetzt nehmen wir den – das Gratias im Gloria uns vor. Und ja, man sieht beim Lesen, das Thema ist in der Klarinette. (spielt) aber erst wenn wir – und wir sehen auch, dass es durch die Stimmen wandert, nicht wahr, am Anfang die Klarinette, dann die zweite Fagott, (spielt) aber erst, wenn wir uns das erspielen, wie dieses Thema immer wieder eine andere harmonische Begleitung hat. (war es das jetzt schon ... ich mache jetzt da weiter) Also, der Anfang war diese harmonische Begleitung, (spielt) jetzt kommt es im Fagott, und jetzt kommt das Thema im Ganzen in der Klarinette, und da merken wir, dass es im zweiten Takt plötzlich eine ganz andere Harmonik hat, wie in dem bisherigen Vorspiel, (spielt)

und jetzt macht nach diesen vier Takten der Tenor mit dem ersten Gratiar-Einsatz weiter. (spielt) Und man sieht, es dieselbe Harmonie, (spielt) jetzt kommt der Alt, aber eine andere Harmonie, (spielt) Sopran ... und gefolgt von dem Bass. Man denkt eigentlich der Tenor singt das (spielt und singt) – und der Sopran singt genau dasselbe, aber die Harmonie ist anders. Und das muss man erspielen. (spielt) Das ist der Tenor ... und das ist der Sopran. Genauso der Bass, (spielt) das wird dann vom Chor übernommen und weitergeführt, (spielt) also das Spielen auf dem Klavier ist vor allem für das Verständnis der harmonischen Zusammenhänge sehr wichtig. Dann kommt, das was mit dem Crescendo und der Entwicklung der Phrasen zusammenhängt. Man kann das nicht nur lesen. Das war ein anderer Abschnitt ...
Noch einen ?

U: Nein, ich glaube, das genügt ...

B: Ehrlich ... sie wollen zu wenig von mir ... Heute ist der Tag der ...