Heimat BACH

Ein Essay von Uli Aumüller

Dokumentation Fassung 15 (26.01.2011)

Heimat BACH

Ein Essay von Uli Aumüller

Mitwirkende ……. 07

Vorbemerkung ……. 08

Zur visuellen Gestaltung ……. 10

Anmerkung zur Drehbuchskizze ……... 12

Anmerkung zum Schnittbuch ….……... 13

Vorgespräche

Vorgespräche mit Peter Schleuning

1. Gespräch …….. 14

2. Gespräch …….. 34

3. Gespräch …….. 51

Vorgespräch mit Kuno Lorenz …….. 74

Vorgespräch mit Stephan Mai & Raphael Alpermann... 109

Vorgespräch mit Wen-Sinn Yang …….. 147

Vorgespräch mit Jürg Stenzl …….. 177

Vorgespräch mit Nikolaus Bacht …… 219

Vorgespräch mit Martin Schläpfer …… 251

Drehbuchskizze

1. Kapitel …….. 273

2. Kapitel …….. 280

3. Kapitel ……..…….. 286

4. Kapitel ……..…….. 287

5. Kapitel ……..…….. 292

6. Kapitel ……..…….. 297

7. Kapitel ……..…….. 301

8. Kapitel ……..…….. 302

9. Kapitel ……..…….. 307

10. Kapitel ……..……..…….. 310

11. Kapitel ……..……..…….. 314

12. Kapitel ……..……..…….. 318

13. Kapitel ……..……..…….. 319

14. Kapitel ……..……..…….. 320

Abschriften Dreh im Bluescreen-Studio

7. – 9. April 2010

1. Kapitel …….. 321

2. Kapitel …….. 338

3. Kapitel ……...…….. 356

4. Kapitel ……...…….. 357

5. Kapitel ……...…….. 370

6. Kapitel ……...…….. 384

7. Kapitel ……...…….. 397

8. Kapitel ……...…….. 398

9. Kapitel ……...…….. 412

10. Kapitel ……...……...…….. 424

11. Kapitel ……...……...…….. 434

12. Kapitel ……...……...…….. 445

13. Kapitel ……...……...…….. 446

14. Kapitel ……...……...…….. 456

Schnittbuch 1. Fassung

0. Kapitel (Vorwort)…….. 457

1. Kapitel …….. 461

2. Kapitel (Variante 01)……..……...…….. 465

2. Kapitel (Variante 02)……..……...…….. 467

3. Kapitel (Musik)……..……...…….. 473

4. Kapitel ……..……...…….. 474

5. Kapitel (gestrichen)……..……...…….. 478

6. Kapitel ……..……...…….. 481

7. Kapitel (Musik)...……..……...…….. 485

8. Kapitel ……..……...…….. 486

9. Kapitel ……..……...…….. 491

10. Kapitel ……..……...…….. 494

11. Kapitel ……..……...…….. 498

12. Kapitel (Musik)……..……...…….. 502

13. Kapitel ……..……...…….. 503

14. Kapitel (Musik)……..……...…….. 506

Schnittbuch 7. Fassung (Rohschnitt)

1. Kapitel (Vormals Kapitel 00)…….. **507**

Erste Bachbilder

2. Kapitel (Vormals Kapitel 01)…….. **512**

Rätselhafte Zusammenhänge

3. Kapitel ……..……...…….. **515**

Die Kunst der Fuge, Contrapunctus II

4. Kapitel (Vormals Kapitel 02 Variante 01)…...…….. **516**

Bach & Gottfried Wilhelm Leibniz

5. Kapitel (Vormals Kapitel 04)…….……...…….. **519**

Wie wir Bach hören

6. Kapitel ……..……...…….. **523**

Sprache in der Musik

7. Kapitel ……..……...…….. **526**

Fuge aus der Cellosuite Nr. 5, c-moll

8. Kapitel ……..……...…….. **527**

Die Auflösung des Subjektes

9. Kapitel ……..……...…….. **531**

Der 5. Evangelist

10. Kapitel (Vormals Teil von Kapitel 10)……...…….. **534**

Der Tanz in der Kunst der Fuge

11. Kapitel (Vormals Kapitel 10)**……..……..** **535**

Biographisches

12. Kapitel (Vormals Kapitel 11)**……..……..** **537**

Die Ausformung des Subjektes

13. Kapitel (Vormals Kapitel 12)**……..……..** **540**

Chromatische Fantasie (Ausschnitt)

14. Kapitel (Vormals Kapitel 13)**……..……..** **541**

Das Bild des Schillernden

Finale (Vormals Kapitel 14)**……** **544**

Die Kunst der Fuge – Contrapunctus IX

Besetzung/Rolltitel…….. **545**

Mitwirkende:

Raphael Alpermann, Cembalo (Berlin)

Nikolaus Bacht, Hörforscher (Berlin)

Kuno Lorenz, Philosoph (Saarbrücken)

Stephan Mai, Geiger (Berlin)

Martin Schläpfer, Choreograph (Düsseldorf)

Peter Schleuning, Musikwissenschaftler (Oldenburg)

Jürg Stenzl, Musikhistoriker (Salzburg)

Wen-Sinn Yang, Cellist (München)

Uli Aumüller, Regie (Berlin)

Vorbemerkung (zur Drehbuchskizze)

Anlass für diesen Film ist die Kölner MusikTriennale, die im Jahr 2010 das Thema „Heimat“ gewählt hat. Der Film stellt sich der Frage, warum das Werk und die Person Johann Sebastian Bachs, die Geschichten und Mythen, die über ihn kursieren, immer noch unseren Begriff des „musikalischen Zuhause“ bevölkern. Wie kommt es zustande, dass seit nunmehr fast 300 Jahren Bach als der Übervater oder die Muttermilch zumindest der deutschen Musikkultur gelten darf, mit einer Ausstrahlung weit über die deutschen Grenzen hinaus?

Der Film setzt sich aus insgesamt 14 Szenen oder Kapiteln zusammen – 4 musikalischen Darbietungen (3 Soli und 1 Stück für ein 20-köpfiges Kammerensemble) und 10 Essays in Gesprächsform für zwei, drei oder vier Mitwirkende. Diese Gespräche wurden mit einem sehr aufwendigen Verfahren vorbereitet und komponiert, greifen immer wieder neue Aspekte zum Thema „Heimat BACH“ auf, verknüpfen sie mit bereits Gesagtem – es gibt konzentrierte, ernsthafte Passagen, die sich mit scherzhafteren, anekdotischen ablösen. Irgendwann wird klar: diese Gespräche sind selbst gestaltet wie ein Stück Musik – frei nach dem Goethe-Wort, dass ein Streichquartett vergleichbar mit einem geistreichen Diskurs 4er vernünftiger Leute sei. Wenn ein Streichquartett wie ein Diskurs sein kann, behauptet dieses Essay, dann kann ein Diskurs auch wie ein Streichquartett sein – oder wie ein Bach´sche Fuge.

Die 14 Kapitel des Filmes „Heimat BACH“ sind in der Drehbuchskizze wie folgt überschrieben (die Musikteile **hervorgehoben**):

* **1. Kapitel**: Bach und die Zahlenmystik – Die Bedeutung der Zahl 14

* **2. Kapitel**: Was alles im Innersten zusammenhält – Bach und die Monadologie

* **3. Kapitel:** Ein Contrapunctus aus der „Kunst der Fuge“ (Cembalo)

* **4. Kapitel**: Was hören wir, wenn wir Bach hören – über die Nichtwahrnehmung des Kontrapunktes im Hier und Jetzt.

* **5. Kapitel**: Bach als Zeichen – Wie Bach im Film eingesetzt wird und nicht nur dort – am Beispiel der Filme von Jean-Luc Godard.

* **6. Kapitel**: Bach und die Sprache – die deutsche und auch die sächsische.

*** 7. Kapitel:** Fugato aus der 5. Cello-Suite – gespielt von Wen-Sinn Yang

* **8. Kapitel**: Bach als Repräsentant eines „verlorenen Paradieses“ – einer „himmlischen Demokratie“ – und als Rauschmittel

* **9. Kapitel**: Bach als der 5. Evangelist

* **10. Kapitel**: Bach und der Tanz – am Beispiel einer getanzten Version der „Kunst der Fuge“

* **11. Kapitel** Bach und der Sex – der Sex und der Tod – Der Furor eines Mannes, der 23 Kinder zeugte

* **12. Kapitel**: Ein Satz aus einer frühen Toccata – (Cembalo)

* **13. Kapitel**: Schlussfuge für 4 Stimmen

* **14. Kapitel**: Fuge IX aus der Kunst der Fuge (Akademie für Alte Musik Berlin – Fassung für Kammerensemble)

Die Überschriften haben sich im Schnittbuch (also dem Buch, auf dessen Grundlage der Rohschnitt dieses Filmes erfolgte) leicht geändert – vgl. Schnittbuch 7. Fassung S. 507ff. oder im Inhaltsverzeichnis.)

Zur visuellen Gestaltung

Die meisten Bach-Filme, die in letzter Zeit hergestellt wurden, zeigen Musiker auf irgendwelchen Konzertpodien, die mehr oder weniger mit Bach zu tun haben oder auch nicht, und deren Architektur dem Zuhören seiner Musik mal mehr und mal weniger im Wege steht. Und man sieht irgendwelche Spezialisten, Interpreten, Dirigenten, die in redend ihren Wohnzimmern sitzen, oder Studios und Musikhochschulen, oder vor Kirchen und Stadtsilhouetten, die entweder rein gar nichts mit Bach zu tun haben, und deswegen nur stören, weil sie nichts zur Sache beitragen, oder im Gegenteil, die Aufmerksamkeit auf sich lenken, als wären die Gedanken der „Talking Heads“ nur Gequatsche und die Bilder die eigentliche Aussage.

Bach hat ja nun keine Opern geschrieben – und das hat sicherlich einen guten Grund: Seine Musik bedarf keiner zusätzlichen Bilder, der Illustration auf einer Bühne. Alle Bilder sind in seiner Musik schon enthalten. Bach bedarf also einer visuellen Umgebung, die dazu beiträgt, das Zuhören zu unterstützen. Gefragt sind Bilder, die interessant und schön sind – die das Auge zum Verweilen einladen – die sich aber nicht in den Vordergrund drängen, sondern die sagen: Ich bin nur ein Medium, ein Hilfsmittel für etwas, das auf einer ganz anderen Ebene erzählt wird. Das klingt paradox, aber gefragt sind sozusagen durchsichtige Bilder. Ich glaube, dass man sich mit dieser Idee, die Bilder des Filmes nicht in den Vordergrund zu schieben, sondern bescheiden, asketisch und sozusagen „durchsichtig“ zu agieren, durchaus in der Nähe der Bach´schen Denkungsart befindet. Man konzentriert sich auf weniges, und macht dieses dafür umso schöner. Weniger ist mehr!

Aus den dargelegten Gründen wurden alle Szenen dieses Filmes in einem Bluescreen-Studio gedreht. Auf der Bühne dieses Studios sitzen die Diskutanten in den immer gleichen zwei oder drei oder vier

Sesseln – ansonsten gibt es keine Dekorationen. Genauso werden auch die Musiker ohne Dekor aufgenommen. Die Bilder, die wir dennoch im Hintergrund einblenden, die wir in dem folgenden Drehbuch jeweils kurz skizzieren, sind von daher nur als dezente Hilfe gedacht, das Verfolgen der Gespräche zu unterstützen, zu zeigen, worüber geredet wird, also etwa die Noten, die Ornamente in den Partituren, Bachs Handschrift, und solche Bilder, die sich direkt aus den Gesprächen ableiten lassen. Es geht keineswegs um eine Bebilderung. Bachs Musik muss nicht bebildert werden, es reicht, wenn man ihr zuhört – genau aus diesem Grund hat dieser filmische Essay die hier geschilderte Form gewählt. Diese Form konsequent durchzuhalten wird mit einigem technischen Aufwand verbunden sein, den der Zuschauer nicht bemerken wird und nicht bemerken soll.

Anmerkung zur „Drehbuchskizze“

Gleichwohl in diesem Drehbuch die Dialoge (offen gelassen ist nur der 10. Dialog in Kapitel 13) wortwörtlich ausgeführt sind, handelt es sich bei dem Essay „Heimat BACH“ um einen Dokumentarfilm, einen inszenierten Dokumentarfilm zwar, aber um einen Dokumentarfilm. Das Drehbuch schreibt den Darstellern nichts vor. Die Darsteller stellen auch niemand anderen dar als sich selbst. Also sind es eher Mitwirkende, als Darsteller. Das Drehbuch wurde zuvor geschrieben, um einen möglichen Verlauf des Gespräches zu skizzieren, quasi als Leitfaden für die Mitwirkenden, als eine Orientierungshilfe auch, denn es ist die Erfahrung des Regisseurs (und Autoren des Drehbuchs), dass bei musikalischen Themen die Gespräche gerne vom Spitzchen auf das Knöpfchen ausufern, und man am Ende gar nicht mehr weiß, was eigentlich das Thema war, über das man reden wollte. Um das zu verhindern, und um eine möglichst konzentrierte Dichte des Filmes herzustellen, gibt es ein Drehbuch. Den Film, der am Ende dabei herauskommen wird, kann man sich in etwa so wie im Drehbuch beschrieben vorstellen, denn das Drehbuch basiert auf Ausschnitten aus den ausführlichen Vorgesprächen mit den Mitwirkenden. D.h. die Mitwirkenden haben in den Vorgesprächen auf ähnliche Fragestellungen ähnliche Antworten gegeben, so dass damit zu rechnen ist, dass sie ebenso ähnliche Antworten geben werden, wenn beim Dreh wieder ähnliche Fragen auftauchen. Aber viele der Übergänge innerhalb der Szenen des Drehbuches, auch die spontanen Interaktionen zwischen den Gesprächsteilnehmern sind frei erfunden, können also beim Dreh des Filmes einen völlig anderen Verlauf nehmen. Insofern sollte man sich den endgültigen Film anders vorstellen, als er im Drehbuch steht. Dies sollte man wissen, bevor man sich an die Lektüre dieses Drehbuchs macht.

Berlin, 28. Januar 2010

Anmerkung zum Schnittbuch (1. und 5. Fassung)

Die Gespräche, die während der Drehtage vom 7. bis zum 9. April 2010 im Bluescreenstudio CQuadrat in Berlin tatsächlich aufgezeichnet wurden, weichen von der Drehbuchskizze erwartungsgemäß teilweise erheblich ab, verblieben aber stets in dem vorgegebenen skizzierten Rahmen. Die meisten der Gespräche wurden drei bis viermal wiederholt, bis die für alle Beteiligten gelungenste Version entstand. Genauso wie die Vorgespräche wurden alle Varianten sorgfältig protokolliert, um aus ihnen die jeweils beste Fassung zusammenzufügen. Zunächst eine 1te Fassung nur auf Basis der Protokolle (Schnittbuch 1. Fassung), die dann im Zusammenwirken und Abgleich mit dem Bildmaterial noch einmal verändert wurde. Die bislang letzte 5. Fassung ist deshalb erheblich kürzer als die 1. Fassung, auch wurde die Reihenfolge der Kapitel noch einmal neu geordnet.

Abgeleitet von der mehrmals angesprochenen Bildassoziation der „schillernden“ Oberfläche eines Sees, sie sich je nach Tageslicht verändert, oder nach der Position des Betrachters, ist es nunmehr die Absicht, die Gestaltung der Bildhintergründe, abgesehen von Fotographien der Bachschen Handschrift und Graphiken aus seinen Partituren, ausschließlich mit solchen gegenständlichen, und dennoch gleichzeitig abstrakten Wasseroberflächen zu gestalten. Auf die ebenfalls angesprochene Assoziation mit Hochalpenmassiven werde ich allerdings verzichten, obwohl ich Bilder von „abstrakten“ Felsformationen für einen Versuch wert erachte.

Berlin, 10. Mai 2010

1. Gespräch mit Peter Schleuning

U: Ich hatte ja beschrieben, wie ich mir den Film mit seinen 14 Teilen ungefähr vorstelle. Die Zahlenspielerei ist aus dem kleinen Bändchen von Herrn Eggebrecht, das mir Herr Mattner empfohlen hatte, entnommen, hatte ich glaube ich auch geschrieben, dass ich diese Zahlenmystik nicht überbewerte. Also auch da gibt es ganz abgefahrene … Leute …

S: Ich weiß ich weiß … mit den Bildern in der Kunst der Fuge.

U: Damit wollte ich beginnen. Ja, den Spaß wollte ich mir nicht entgehen lassen, oder besser gesagt mit einen Spaß sozusagen beginnen.

S: Ja, das ist gut.

U: Ist es denn ein Spaß mit den 14 Blumen.

S: Das ist sicher kein Spaß. Also mit der Zahl 14 ist wirklich was los. Also einmal, dass Bach gewartet hat, bis er das 14. Mitglied wurde in der Sozietät für musikalische Wissenschaften und dann gibt es tatsächlich Themen auch in der Kunst der Fuge, die 14 Töne lang sind. Nun ist das kein großes Kunststück, den Namen BACH zu 14 zusammenzuzählen, wenn man diese Gematrie oder wie man das nennt, wenn man die so versteht, dass A=1 ist B=2 ist und so weiter. Da gibt es aber jetzt in letzter Zeit Forschungen drüber, die nun wieder besagen, dass das Verbreitetste diese Methode gewesen ist, A gleich 3 B gleich 6 und so weiter, also im Grunde muss man wohl zumindest die Zahl 14 als „Irgendwas“ annehmen bei weiter gehenden Interpretationen und Analysen in der Art, also dass man von irgendwelchen größeren Stücken die Mittelachse nimmt und dann vorn und hinten die Töne zählt und dann möglicher Weise noch auf einen goldenen Schnitt kommt, das ist alles vollkommen unklar.

U: Es ist unklar. Ich versuche mir immer vorzustellen, wenn Bach tatsächlich mit solchen Zahlen gearbeitet hat, dann müsste er sich ja wirklich Pläne gemacht haben … oder …

S: Ja, das müsste er gemacht haben. Also dass mit Zahlen gearbeitet worden ist in der Zeit, das ist bekannt. Man weiß nicht in welchem Umfang, und wie das von Statten gegangen ist, aber es gibt in der Zeit diese sogenannte *ars inveniendi* – die Erfindekunst, die gilt auch für die Dichtung, die beispielsweise so vor sich gehen kann, dass man beliebige Buchstabenfolgen sich aussucht oder auswürfelt, und danach Gedichte schreibt. Also meinetwegen die ersten Buchstaben einer Zeile, die folgen diesem System und mit Zahlen ist auch was gewesen. Ich finde das insofern bezeichnend oder auch für die Folge interessant, man ist offensichtlich beim Erfinden nicht unbedingt wie in späteren Zeiten davon ausgegangen, dass einem irgendwas einfällt oder dass man aus dem Schwung der Stimmung und der Begeisterung einen Einfall kriegt, sondern man hat offensichtlich eher rational nach Methoden gearbeitet, die einen bestimmten Grundplan oder eine Grundvoraussetzung ergeben, von denen aus man weiter gearbeitet hat. Also Beispielsweise der Anfang von den Inventionen, das ist ja kein Einfall (singt) – das wäre unmöglich, dass Schumann oder Haydn oder so jemand so etwas als Thema erfunden hätten, sondern das ist offensichtlich eine Gestalt, die den Anfängern etwas über die Tonleitern und die Dreiklänge sagen soll. Das ist kein Einfall im späteren Sinn, ich schöpfe aus mir heraus, je nachdem wie meine Stimmung, überhaupt das Wort „Stimmung“ ist für die Zeit als Erfindungsgrundlage ganz ungeeignet. Insofern ist vielleicht auch die Vorstellung übertrieben, dass man auch mit Zahlen arbeitete gar nicht so abwegig.

U: Speziell nun auf die 14 Blumen, die in diesen Ornamenten enthalten sind, welchen Zusammenhang gibt es zwischen den Blumen

und der Kunst der Fuge. Oder ist das nur ein Ornament. Kann ja auch sein.

S: Nein, das ist sicher kein Ornament. Es gibt von dem Sohn Wilhelm Friedemann den schönen Satz: Mein Vater war kein Narr, er hat nur in einem einzigen Werk, nämlich der Kunst der Fuge, seinen Namen dargestellt. Also die Folge B A C H die nun in ganz vielen Stücken vorkommen kann, die etwas chromatisch komponiert und eine Halbtonfolge nach oben rücken, die gibt es natürlich bei Bach und anderen Komponisten ganz häufig, aber in der Kunst der Fuge ist B A C H sehr deutlich in der sogenannten Schlussfuge angemerkt, so dass man auch wirklich davon ausgehen kann, das ist Absicht, sein Name. Und die Zahl 14, wenn man sie so interpretiert, als zahlensymbolische Darstellung des Namens B A C H, dürfte schon mit Absicht bei den Blumenornamenten eingegeben sein. In der Kunst der Fuge.

U: Ist das nur die Zahl oder sind die Blumen die Auswahl der Sorten?

S: Das ist unbekannt. Darum müsste sich mal ein Botaniker kümmern, also ich habe mal mit einem Botaniker über die Bäumchen gesprochen und die Bäumchen sind nicht unbedingt mitteleuropäisch die da vorkommen. Also es gibt mit Sicherheit von Bach eine Anweisung, welche Blumen und welche Bäumchen dargestellt werden sollten. Das ist aber sicher eine Absicht und die Absicht ist bisher noch unklar. Das ist noch ein Geheimnis, aber das ist ganz ausgeschlossen, dass der Stecher beliebig irgendwas gemalt hat. Das glaube ich nie. Das ist so viel Absicht in der Kunst der Fuge, dass man die für Bach einmalige künstlerische Ausgestaltung niemals ein Zufall sein kann. Oder dass erlaubt hat, dass der Stecher … der hat doch nicht dem Stecher gesagt, machen Sie mal ein paar Blümchen, und dann hat der Blümchen gemalt egal welche. Viel zu weit geht natürlich die Interpretation, die es auch gegeben hat, dass man die Beeren an den Beerensträuchern durchzählt und dann irgendwie auf das Hohelied Salomonis Vers soundso kommt.

U: Das wäre jetzt in der kabbalistischen Tradition, geht, glaube ich, alles zurück auf diesen einen Bibelvers: „Alles in der Welt ist Zahl oder so ähnlich?

S: Ja ja – Zahl, Maß und Ordnung.

U: Maß und Ordnung. Also letzten Endes geht es um den salomonischen Tempel, aber das ist eben ausgeweitet auf das gesamte Universum. Meinen sie dass die Zahlen bei Bach nur eine Erfindungshilfe waren.

S: Das ist einerseits eine Erfindungshilfe und auf der anderen Seite ist es eine Symbolik. Bei BACH ist es ja nun überdeutlich, dass kriegen nun nur die Deutschen mit – die anderen haben ja kein B, die anderen Nationen, das ist nun eine sehr deutsche Symbolik, nein das mit Sicherheit ist Erfindungshilfe und Symbol zugleich.

Also es ist ja eine Herausforderung beispielsweise, das Material B A C H zu nehmen, und da drüber eine Fuge zu schreiben, weil man da von vorn herein darauf angewiesen ist, mit dieser krummen Tonfolge so kurz sie auch ist, einen kleinen harmonischen Luftsprung zu machen. Das ist ja nicht wie (singt) … sondern (singt) – da weiß man gleich, da kommt man von der Grundtonart mit einem Sprung weg, in eine Nebentonart.

U: Und das könnte Bach herausgefordert haben. War der so gestrickt?

S: Der war so gestrickt.

U: Je schwieriger die Aufgabe, desto …

S: Ja, da werden wir ja noch drauf kommen. Das ist offensichtlich auch eine Faszination für die nachfolgenden Kompositionsmeister gewesen, aber es hat auch irgendwas wohl zu tun mit der Popularität unter Kennern in der Folgezeit – in der Folgezeit wohl gemerkt, dass es immer schwer ist und dass es immer schwere Arbeit ist, wie

komponiert wird. Das fordert einen Vergleich mit einer Figur wie Telemann heraus. Telemann war ja zu Bachs Zeiten populärer, und ist nach meiner Kenntnis von seiner kompositorischen Fähigkeit auf der gleichen Höhe wie Bach. Telemann ist aber unmittelbar nach seinen Tod aber eigentlich auch schon vorher im öffentlichen Bewusstsein untergegangen. Das ist ein Phänomen, worüber man lang sprechen müsste, ich will man anfangen von den Gattungen her, die die beiden bedient haben. Beispielsweise hat Telemann viel mehr Lieder geschrieben, er hat viel mehr Kammermusik geschrieben. Nun sind das aber Gattungen, die in der Folgezeit ganz oben an waren. Lieder und Kammermusik – was aber Telemann weniger geschrieben hat. Und was Bachs Spezialität gewesen ist, das ist einmal der Choral, da kommt das Thema Protestantismus und die geographischen Kreise, wo Bach aufgenommen worden ist, ganz schwer. zum Tragen – Choral, Orgelmusik, und zwar wohl gemerkt Orgelmusik mit schwersten Pedaleinsätzen – also unter traditionellen Organisten ist es ja immer so, immer noch so, dass die sagen, englische, französische italienische Orgelmusik, das ist ja ohne Pedalgebrauch – und da ist Bach doch ziemlich einmalig in der Zeit, was den Pedalgebrauch betrifft. Und vor allen Dingen Fuge. Das war auch nicht Telemanns Feld. Der konnte zwar prima Fugen schreiben, aber es war nicht seine Spezialdisziplin, weil der ja teilweise jedenfalls dieser aufklärerischen Maxime folgte: Fugen und Kanons – und Kanons sind ja nun auch Bachs Feld – Fugen und Kanons sind zu schwierig, sogar einmal mit diese Äußerung, die Stimmen haben keine Freiheit, weil immer die eine der anderen folgen muss. Das wird so wie eine Zusammenfassung, wenn man es jetzt übertreibt, wie eine Zusammenfassung des Unterschiedes zwischen Feudalismus und dem aufstrebenden Bürgertum. Im Bürgertum soll nicht der eine dem anderen nämlich dem Fürsten folgen, oder bezeichnender Weise dem Dux, wie man in den Fugen man so sagt, von der vorausgehenden Stimme, sondern die Stimmen müssen frei sein, das wird auch immer wieder in der Zeit gesagt, die

Stimmen müssen frei sein, sie müssen natürlich fließen, sie dürfen keinem Zwang folgen. Und das ist ja nun im Kanon wirklich so.

U: Ja, aber dafür sind sie gleichberechtigt, die Stimmen.

S: Das haben die Leute nicht gesehen. Dass die Fuge im Spiegel der musikalischen Gattungen vorausgesetzt sie ist kontrapunktisch komponiert eine der freiesten Formen ist, und dass sie sowohl von der Stimmführung als auch von der Tonartfolge wesentlich ungebundener ist als ein Sonatensatz, der ja immer dann irgendwann traditioneller Weise in die fünfte Stufe gehen muss, das haben die Leute nicht verstanden. Da gilt die Frage Kontrapunkt und eine Hauptidee muss immerzu vorkommen, aber was dazwischen passiert, also was sozusagen der freie Geist in Bachs Fugen ist, das ist später dann nur noch von den Kennern gesehen worden, das ließ sich in der Öffentlichkeit nicht mehr verkaufen.

U: Also so etwas was der Stephan Mai zum Beispiel gesagt hat in den Äußerungen zu der „Kunst der Fuge“, die ich ihnen auch geschickt habe, diese Aufzeichnung, deren Aufführung im doppelten Sinne, das hat ja auch eine theatrale Komponente gehabt: „Die Kunst der Fuge zu spielen sei eine himmlische Demokratie“ – so etwas ist zu Bachs Zeiten und von Bach selber unausdenklich nehme ich mal an?

S: Na, na, das weiß ich nicht. Es ist ja nun sehr auffällig, man kennt über Bachs politische Gedanken ganz wenig. Man weiß aber, dass er mit der Obrigkeit immer Streit hatte. Und niemals wäre Bach auf den Gedanken gekommen, sich irgendeinem Fürsten zu widersetzen oder so was, aber er hat sich immer geärgert über die Obrigkeit und was er nun gehalten hat von den aufstrebenden demokratischen Gedanken der Zeit, die mit Sicherheit auch sein Sohn Philipp Emanuel Bach hatte, der ja nicht um sonst dann von König Friedrich weggegangen ist in die freie Hansestadt Hamburg, weil er es da in Berlin nicht mehr aushalten konnte. Das ist unbekannt. Aber die musikalische Technik

und die Anforderung daran, dass die Stimmen in einem vier oder mehrstimmigen Satz gleichberechtigt neben einander herlaufen sollen, während die andere Methode also Liedmelodie mit harmonischer Begleitung wie man es häufig in den einfacheren Lieder, die ja Bach auch zum Teil geschrieben hat, die ist ihm offensichtlich als Kompositionsprinzip recht fremd gewesen, und diese Vorstellung der Gleichberechtigung der Stimmen, ob er die als Symbol oder als Parallele gesehen hat zu gesellschaftlichen Verhältnissen, das kann man nur ahnen, das weiß man nicht. Aber auszuschließen ist es nicht, weil es ja doch bezeichnend, dass Leute wie Mozart und Beethoven, die doch große Verehrer von Bach gewesen sind, in ihrer weiteren Karriere sich dann auf die Fugen gestürzt haben ist. Und diese Anforderung der gleichberechtigten Stimmen zum Teil viel höher geschätzt haben, als das was man Homophonie nennt, also meinetwegen Melodie mit harmonischer Begleitung, das konnten die auch. Aber es ist ja sehr auffallend, dass diese Anforderung an polyphone Arbeit gerade die beiden, die doch sehr für republikanische Ideen gerade gestanden haben, am Schluss viel mehr fasziniert hat, als der Sonatensatz.

U: Gab es denn 1750 schon republikanische Ideen. Also ich meine Hansestädte klar, die waren mit bürgerlichen Räten ausgestattet und regiert worden.

S: Die taten das schon immer – und das dauert ja nicht mehr (allzu lange) – in England so wie so – und alle kannten das, was in England los ist. Und in Deutschland sind wir ziemlich knapp vor dem Sturm und Drang, dem jungen Schiller und den Sturm und Drang Dichtern, und das ist ja nun eine ausgesprochen antifeudalistische und auch auf republikanische Ideen ausgerichtete Bewegung gewesen. Also gerade die frühen Stürmer und Dränger hatten überraschender Weise zum Teil auch etwas für Bach übrig. Das bringt einen auf den Gedanken, um noch einmal auf Telemann zu kommen, wie ist denn die

Bachbegeisterung eigentlich weitergelaufen? Telemann ist eine Erfindung des 20. Jahrhunderts. Entdeckung Erfindung des 20. Jahrhundert. Das hat Telemann aber nicht sehr viel genutzt und seinem Überleben, genauso wie Philipp Emanuel Bach, es gibt zwar alles auf CD, aber mit den öffentlichen Aufführungen und der Beliebtheit beim Publikum ist es nicht weit her. Telemann ist zwar immer noch wie damals schon als Massenproduzent für die Privatmusik der große König, aber die Bach´schen Passionen sind nicht ohne weiteres zu ersetzen durch die Telemann´schen, obwohl die auch toll sind. Es hat nach Bachs Tod eine ganz starke norddeutsche Weitertradition gegeben für Bachs Musik, dass es in Mitteldeutschland gewesen ist, das wundert nicht sehr, weil er ja auch dort gearbeitet hat, aber ein Zentrum der Bachbegeisterung in Norddeutschland ist Preußen gewesen, speziell Berlin. Das hat einmal zu tun damit, dass Bach nun ein aufrechter Protestant war, das ist halt Norddeutschland, aber es hat auch damit zu tun, dass über Friedrich den Großen, der ja im Unterschied zur landläufigen Meinung offensichtlich ein Bewunderer von Bach gewesen ist, und eben auch durch Philipp Emanuel Bach die Figur von Bach und seiner Musik immer einen Wert behalten haben, zwar unter Kennern, aber das macht ja nichts, also der Bach ist natürlich nie im öffentlichen Konzert in der Zeit vorgekommen, und es ist auch außer in ein paar Kirchen nicht viel von ihm an Vokalmusik aufgeführt worden, aber Leute wie Philipp Emanuel Bach und der Kantor Dohles und auch der ganze Berliner Raum, war immer ein Zentrum der Bachbegeisterung, und es hat in Berlin schon sehr frühzeitig Privatzirkel, die man später Salons nannte, gegeben, die echte Bachfans waren, Bachanhänger, auch damals noch mit dem Sohn Philipp Emanuel Bach. Interessant ist, dass unter diesen Zirkeln vor allen Dingen die jüdischen Zirkel hervorgeragt sind, was einen selbstverständlich direkt auf die Familie Mendelssohn hinführt, Zelters Singakademie, von Fasch gegründet, hat sich ja sehr viel mit Bach beschäftigt, auch sehr viel mit den Vokalwerken, und ein anderes

Zentrum ist merkwürdiger Weise Wien gewesen, in Wien hat es Bachzirkel gegeben, und auch wie in Norddeutschland Leute, die Sammlungen Alter Musik mit sehr viel Bach hatten. Und einer dieser Zirkel wurde selbstverständlich geleitet von einem Mitglied des Mendelssohn-Umkreises, die berühmte Frau Pereira, die Tante von Fanny Hensel und Felix Mendelssohn-Bartholdy, die in Wien einen sehr berühmten Bachzirkel gehabt hat, und die Bachsammler, und Sammler alter Musik sind auch diejenigen gewesen, von denen unter anderem Mozart aber auch Beethoven und Schubert sehr viel von dieser Musik gekannt und geerbt haben und sich auch sehr viel damit beschäftigt haben.

U: Sie meinen in Berlin mit einem Schwerpunkt der jüdischen Gemeinde – aber in Wien jetzt nicht eine protestantische Minderheit …

S: Nein, nein, das waren die Katholiken, die haben sich da schon mit Bach beschäftigt, also das ist jetzt nicht meine Meinung, sondern da gibt es Arbeiten darüber, dass offensichtlich die jüdische Gemeinde in Berlin ziemlich ausschlaggebend gewesen ist für die Bachtradition.

U: Gibt es da irgendwelche Hinweise, was die nun an Bach fasziniert hat – gerade das Judentum? Ich würde jetzt mal vermuten, dass es die aufgeklärten Juden waren, die so und so wie Mendelssohn dann auch Tendenz entwickelten, zum Protestantismus überzutreten.

S: Ja genau, also ich nehme an, also jedenfalls bei den Mendelssohns war es ja so, dass der Übertritt zum Protestantismus als Voraussetzung und Begleiterscheinung die Begeisterung für Bach hatte. Das war selbstverständlich der protestantische Erstkantor sozusagen, der zweite Luther, auf musikalischem Gebiet ist unser Führer, in musikalischer Hinsicht beim Übertritt zum Protestantismus. Das ist eine Selbstverständlichkeit gewesen und in Preußen ist der Nährboden für Bach besonders stark gewesen, weil es später ja den König

Wilhelm III gab, auch ein Erzprotestant, der sich sehr viel um Gottesdienstordnungen gekümmert, sehr viel durchgesetzt hat gegen Widerstand wegen Neuordnung des Gottesdienstes, und für den war natürlich ein Glücksfall Felix Mendelssohn-Bartholdy – es war ja zunächst so, dass im wesentlichen die Klaviermusik von Bach und die Orgelmusik unter den Kennern berühmt war, und mit der Vokalmusik war es immer etwas schwierig, wenn auch Zelter mit der Singakademie in Berlin da schon was aufgeführt hat, aber eben der große Durchbruch 1829 von den Geschwistern Mendelssohn mit der Matthäus-Passion, ist für eine musikalische und geistliche Politik, wie Friedrich Wilhelm III sie geführt, überhaupt das Zentrum selbstverständlich war das ganze Königshaus bei der Uraufführung da in Berlin. Und immer wieder. Also der Zusammenhang sagen wir mal in politischer Hinsicht, ist was die Bachtradition in Preußen betrifft, ganz offensichtlich. Und Beethoven beispielsweise was ja weitgehend unbekannt ist, hat sich nicht etwa nur um die Klaviermusik von Bach gekümmert, die ja im Erstdruck ab dem frühen 19. Jahrhundert zugänglich war, wenn nicht schon vorher in vielen Handschriften vertrieben überall wurden. Sondern Beethoven hat sich auch schon im Kontakt mit diesen Sammlern alter Noten aber eben auch im Kontakt mit dem Haus Breitkopf in Leipzig darum gekümmert, möglichst viel Vokalmusik von Bach kennenzulernen und auch von Philipp Emanuel Bach kennenzulernen. Das wird häufig übersehen, weil man immer denkt, nur die Fugen, die Klavierfugen wären für Beethoven so eindrucksvoll gewesen, der hat sich offensichtlich um alles Mögliche Andere gekümmert. Bisher ist noch nicht bekannt geworden, ob Beethoven beispielsweise die Matthäus-Passion gekannt hat. Er konnte sie kennen. Also man konnte sich die in Handschrift kaufen, man konnte sich die ansehen in irgendwelchen Sammlungen. Natürlich ohne den Gedanken daran, dass man die mal aufführt, weil das alles viel zu schwer und kompliziert und wer sollte das bezahlen. Das war ja auch schon der Zelter, der Lehrer Felix Mendelssohn-

Bartholdy, der hat ja Mendelssohn gewarnt, dass würde niemals gut gehen, kein Mensch will dieses krause Zeug hören. Und da hat er Unrecht behalten.

U: Es ist mit Erfolg aufgeführt worden.

S: Das ist mit einem unglaublichen Erfolg aufgeführt worden. Also die Wiederaufführung der Matthäus-Passion, da gibt es ja sehr ausführliche Darstellungen, wie die vorgegangen sind mit einem wahnsinnigen Reklamerummel schon vorher in Gang gekommen. Da gab es in Berlin heute würde man sagen Musikwissenschaftler, Adolf Bernhard Marx, auch wieder mal ein Freund von Felix Mendelssohn-Bartholdy und seiner Schwester, der hat unheimlich die Werbetrommel gerührt und diese erste Aufführung und dann auch die folgenden auch in anderen Städten in Norddeutschland, haben so etwas von Furore gemacht und sind in den Zeitschriften so hoch gerühmt worden und es war immer die Rede davon, was für eine Weihe dort vor sich gegangen ist. Auf die Gründe für die Weihe, da können wir noch kommen. Also zum Beispiel Fanny Hensel hat geschrieben, es wäre derartig lautlos gewesen bei den Aufführungen, dass man also eine Feder hätte fallen lassen können, es wäre auch kaum Beifall da gewesen. Felix Mendelssohn hat gesagt, jedes Haus, in dem Bach‘sche Musik aufführt wird, wird zur Kirche. Bezeichnend Robert Schumann hat gesagt, wenn man Musik von Bach sieht und hört, merkt man erst, was für ein Lump man ist. Und immer am 21. März, da war nämlich – das ist sehr interessant, weil das heute gar nicht mehr denkbar ist, es ist zugleich der Geburtstag von Johann Sebastian Bach und Jean Paul. Da wurde im Hause Schumann ein kleiner Altar aufgebaut mit den beiden Bildern und dann hat man andächtig davor gestanden, von Jean Paul vorgelesen und Musik von Johann Sebastian Bach aufgeführt. Interessant ist dabei, dass im Unterschied zu späteren Eindrücken, was der Wert von Bach nämlich alle diese deutschen Werte: Arbeit, Disziplin, Mühe, Ordnung und so

weiter. Das haben die auch gedacht. Aber für Schumann, der Vergleich zu Jean Paul, der ist insofern ja sehr interessant, weil Schumann an Bach offensichtlich ganz besonders hoch auch das Krause gesehen hat. Das Durcheinander. Also wenn man solche Stücke wie die chromatische Fantasie nimmt, oder manche Arien oder so etwas, hat man ja den Eindruck, wenn man das heute hört, es hat mit Ordnung Disziplin und Zahlen und so weiter überhaupt nichts zu tun, das ist einfach nur ein wüstes Gehämmer und Durcheinander …

U: Die ganze Form der Fuge kann man ja auch beschreiben als ein Atmen von Ordnung und Unordnung.

S: Ja, …

U: Hin und her …

S: Ja, die Nazis haben ja die Bach‘schen Fugen als endlose … als Vergleichsobjekte für diese endlosen und ziellosen germanischen Fadenornamente. Die haben nicht die Ordnung gesehen, als erstes …

U: Sondern, dass es kein Ende findet.

S: Sondern, dass es kein Ende findet und deshalb waren sie auch so begeistert von dieser Legende von Philipp Emanuel Bach, dass Bach sozusagen in den Stiefeln gestorben ist, dass der seine Kunst der Fuge irgendwie in die ferne Welt senden wollte und dabei gestorben ist. Da hat ihm Gott die Feder aus der Hand genommen. Stimmt ja alles nicht. Weiß man heute. Aber diese Vorstellung gerade der Fugen als ein verknotetes Bandgeflecht ist ja nun das Gegenteil von dem, was viele Leute von Bach immer denken, das ist alles nach Maß, Ordnung, Zahl und nach mathematischen Gesetzen aufgebaut. Was es zum großen Teil sicher überhaupt nicht ist. Also gerade in der Kunst der Fuge gibt es so viele Stücke, die sich irgendwelchen Ordnungsvorstellungen völlig entziehen. Das ist jedenfalls nur eine Seite.

U: Jean Paul, das Krause.

S: Das Krause, ja.

Was man damals Humor nannte. Das ist ja was anderes gewesen als heute der Humor. Der Humor ist der sprunghafte Witz. Also Witz im alten Sinn, geistreiche Sprünge, Unzusammenhängendes, Brüche. So hat man Bach offensichtlich in der Zeit jedenfalls Schumann hat ihn offensichtlich auch so gesehen.

U: Aber ein großer Teil der Bevölkerung – oder der Konzertgänger als den Altar. Bach als Altar. Als der fünfte Evangelist …

S: Als Evangelist, als Gott der Musik, als Prediger, Fanny Hensel: „Bach ist der größte Prediger“, das ist offensichtlich die verbreitete Meinung gewesen, und diese religiöse Weihe, die – ja, wie soll man sagen – Bach angedichtet wurde, das – also sie wurde insofern Bach angedichtet über die Popularisatoren in den Printmedien würde man heute sagen, das ist schon richtig. Aber also Bach ist offensichtlich bevor irgendjemand was von dem an geistlicher Musik gehört hat, dem ist ein solcher Nimbus vorausgegangen und auch geschaffen worden, dass es wahrscheinlich relativ unerheblich ist, wie diese Anstrengungen, die Matthäus-Passion zu hören auf die Zuhörer als Anstrengung gewirkt hat. Das ist sicher so gewesen, wie ein langer Gottesdienst. Da haben die Zeitgenossen schon richtig gelegen. Die Matthäus-Passion beispielsweise ist ja etwas, was auch formal vollkommen aus der Zeit rausschlägt. Also man ist entweder, was kurze Stücke betrifft, an Unterhaltungsmusik gewöhnt oder an Lieder. Und was größere Stücke gewöhnt ist man an Symphonien oder große Sonaten oder so etwas. Wenn man jetzt die sogenannte E-Musik hörte. Aber dass da ungefähr 50 kleine Stückchen hintereinander folgen, ist für die Gattungswelt der Zeit im frühen 19. Jahrhundert vollkommen unbekannt und gehörig. Und es ist ja auch, wenn man heute in die Matthäus-Passion geht, doch sehr anstrengend. Das bis zum Ende wie man damals sagte, auszuharren. Und von daher halt der Nimbus – das ist ja heute auch nicht anders …

U: Wie lange dauert sie insgesamt 2 ½ Stunden … oder so … so wie die h-moll Messe.

S: Wenn sie gekürzt ist, ja. Eigentlich dauert sie 3 ½ Stunden.

U: 3 ½ - also gekürzt heißt *da capo* Arien fehlen …

S: Stücke raus, *da capos* weg. Es ist ein sehr langes Stück, das muss man wirklich sagen. Und das konnte ein normaler E-Musik-Hörer der Zeit nur über den Nimbus toll finden und er musste aber auch halbwegs gläubig protestantisch sein, um die Voraussetzungen dazu zu haben. Und wie gesagt die Uraufführung – also was heißt Uraufführung, also die Neuaufführung, die ja angeblich 100 Jahre nach der Uraufführung stattgefunden hat, offenbar ist aber die Matthäus-Passion aber schon 1727 nicht 1729 uraufgeführt worden – die hat das ist eine derartige Erfolgsgeschichte im Bildungsbürgertum im nördlichen Deutschland. Die südlichen Aufführungen sind ja etwas später gewesen und durch Promotion und öffentliche Reklame so unterstützt und vorbereitet worden, dass es für die Zeit eine echte Sensation gewesen. Also demgegenüber ist die 9. Symphonie ein Knirps. Denn die ist ein paar Mal aufgeführt worden und dann lange lange nicht mehr. Also das geht in die Richtung, die schon seit dem frühen 19. Jahrhundert angestoßen wurde, mit Sicherheit auch unter politischen Gesichtspunkten: Überfremdung, Modekunst als Gegenbegriffe und Gegentatsachen.

U: Bach als der Fels in der Brandung der welschen Flachheit.

S: Als der Fels in der Brandung und vor allen Dingen der deutsche Fels in der Brandung.

U: Ja, das meinte.

S: Sehr antifranzösisch.

U: Deutsche Tiefe – deutsche Gründlichkeit.

S: Das fing schon an mit der Biographie von Forkel, Johann Nikolaus Forkel 1802 – der letzte Satz heißt: Und dieser Mann war ein Deutscher. Sein stolzes Vaterland sei auch seiner werth – mit TH. Und da geht das los mit diesen dem herausklauben alles dessen was in der Vergangenheit deutsch und groß ist und als Vorbild dienen kann gegen das anbrandende Fremde, also eine Parallelfigur ist selbstverständlich Dürer, neben dem auch lange Zeit niemand an deutschen älteren Malern überhaupt sein Haupt hat erheben können. Neben Bach natürlich auch nicht, siehe Telemann. Vollkommen vergessen. Dann diese seltsame Meinung, die aber immer gegolten hat: die Gotik ist eine deutsche Erfindung. Das ist ja schon Goethe, dessen Namen im Übrigen eventuell etwas mit Goten zu tun hat. Ja, der zu Ende Bau des Kölner Doms. Fällt ja in die Zeit. Alle vollkommen begeistert. Mendelssohn, Schumann: Wunderbar, endlich wird dies Symbol deutscher Gotik zu Ende geführt, wir sammeln Geld, Bausteine und so weiter. Also die deutsche Größe an ihren zentralen Beispielen werden da aufgebaut und bilden einen Teil dessen, was sich damals sagen wir mal vor mit und nach den Freiheitskriegen an deutsche Identität hergestellt hat.

U: Was eine seltsame Mischung eigentlich ist, nicht wahr. Gotik – weiß man, ist eher französischen Ursprungs. Dürer Renaissance – später noch als Gotik und dann Bach.

S: Ja. Die Zeitunterschiede machen nichts.

U: Was sie vorhin sagten, ein völlig beliebiges Zusammenstellen …

S: Ja, Hauptsache Größe und Fleiß. Und kunstvolle Darstellung mit viel Arbeit. Ob jetzt die Sachen nur 80 Jahre alt sind oder 300 oder 500 Jahre ist dabei egal. Man muss ja davon ausgehen, dass auch gesucht wurde. Also es gibt schon in späteren Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts eben diese Vorstellung, die ja auch Schinkel und andere Leute aus der Berliner Architektenszene aufgegriffen haben, aber das

war auch schon in England so, dass die Gotik der Baustil ist des Nordens. Also es gibt ja von Klopstock dieses berühmte Gedicht: „Hügel und Hain“, damit ist gemeint, der Hügel ist der Parnass, der Musensitz, da haben wir bisher immer unsere Beispiele hergeholt von der griechischen Antike. Aber wir haben den Hain. Den Bardenhain, die deutsche Eiche und so weiter. Und da ist im nördlichen Europa sehr stark gesucht worden, wen haben wir denn. Und das Interessante bei der ganzen dem ganzen Aufbau von Beispielen ist, dass das öffentliche Bewusstsein dabei geblieben ist. Also die Entdeckung des 20. Jahrhunderts, was Musik und Künstler betrifft, haben darauf wenig Einfluss gehabt. Also das 20. Jahrhundert hat beispielsweise Telemann wiederentdeckt, als Musiker, schon ein bisschen früher aber sehr stark im 20ten Jahrhundert das Gespräch und in Aufführungen Schütz zum Beispiel. Beides ausgezeichnete Komponisten, aber der Einfluss des 20. Jahrhunderts, aufstrebendes großes Bürgertum, ist ja heute noch, ist ja nicht möglich, dass das verwischt worden wäre, aber dass das ein bisschen pluralistisch geworden wäre, das bedeutende Leute an die Seite gedrängt werden, zum Beispiel Philipp Emanuel Bach – chancenlos.

U: Dass neben Bach ein anderer Gott auftaucht.

S: Sein Sohn zum Beispiel. Ohne Chancen.

U: Inwiefern hat – ich meine, wenn man jetzt Bach als diesen 5. Evangelisten bezeichnet. Also diesen Titel. Dann wäre das ja eigentlich ein Autor. Die Evangelisten waren Autoren, die haben Bücher geschrieben. Bach hat auch sehr viele Texte geschrieben – oder mitgeschrieben, in Auftrag gegeben. Sicherlich redigiert, also er hat denke ich mal nicht alles so genommen wie es von seinen Autoren kam. Er hat es verändert, angepasst …

S: Er hat auch mit den Autoren zusammengearbeitet, der berühmte Pikander und er, die haben richtig zusammengearbeitet.

U: Ja , also das, was da vertont wurde, war alles andere als ein Telefonbuch. Das sage ich jetzt etwas provokant. Aber ich glaube das was gerade auch in den Oratorien vertont wurde, und natürlich in den Kantaten, das wurde bei weitem nicht in dem Maße rezipiert wie die Musik. Ich würde sogar so weit gehen, dass man es eher als krudes barockes Zeug sozusagen hinnahm, aber nicht las. Oder hörte.

S: Das ist ja bezeichnend, dass die Sprache von Pikander und den anderen Textdichtern immer schon als im Grunde vollkommen unmöglich gegolten hat. Auch in der Matthäus-Passion die Arientexte sind ja vom heutigen Geschmack her zum Teil schwer erträglich. Das ist für alle diese Kunstwerke aus der Zeit immer wieder gedacht worden, selbstverständlich liest kaum noch irgendjemand Romane aus der Zeit mit diesem Deutsch. Der berühmte Grimmelshausen, der ja nun ganz toll ist aus dem Jahrhundert davor, auch chancenlos. Aber die Musik ist das Wichtige. Man kann vielleicht, wenn man ein interessierter Hörer ist, noch ab und zu mal eine Parallele eine inhaltliche zwischen einem dieser komischen Wörter von Pikander und dem, was Bach daraus musikalisch gemacht hat, aber die Musik ist die Hauptsache, die Texte sind Nebensache.

U: Aber dabei gibt es einen engen Bezug zwischen Text und Musik …

S: Immerzu, unentwegt.

U: Und man könnte ja daher sagen, gut wenn man die Sprache nicht versteht des Textes, oder damit solche Schwierigkeiten sich in diese Gedanken- und Gefühlswelt einzufinden der barocken Dichtung, dann müsste ja die Musik genauso schwer verständlich sein. Logischer Weise.

S: Ja, das ist ein Gedanke, den ich immer habe und den ich auch im Unterricht an einem noch extremeren Beispiel immer den Studenten vorgeschlagen habe, als Gedanken. Nämlich dass heutzutage außer ein paar Spezialisten niemand mehr die Schreibschrift der Zeit lesen kann.

Der Inhalt ist kraus. Die Schrift ist noch krauser. Und man muss zumindest mal den Gedanken überprüfen, ob das wirklich so ist, dass Musik die Zeiten und Räume überdauert und überwindet, und ob nicht der Prozentsatz an der damaligen Sprache und Schrift, den man nicht versteht, in die Nähe kommt zu dem Prozentsatz, den man irgendwelcher blinden Flecken im Bewusstsein heute auch nicht mehr versteht. Also es ist mit Sicherheit so, dass man beispielsweise nicht mit dem Gedanken zufrieden wäre, dass Bach sich erst Pikanders Text angeguckt hat, mal geschaut hat, welche Worte eignen sich für meine Einfälle. Der ist niemals nach der Stimmung des Textes gegangen. Der hat gesagt, Sünden, Peitschenhiebe – was kommt noch vor: Weinen. Das sind drei Worte, die eignen sich ganz ausgezeichnet. Jetzt muss mal sehen, ob man dazu in Moll in der und der Taktart eine Melodie erfinden kann, die außerdem noch gut klingt. Also dieser Gedankengang des rationalen Vorgehens beim Textkomponieren, der sicher eine der Hauptarbeitsmittel von Bach und anderen gewesen ist, zum Beispiel auch um schnell voranzukommen, der ist sicher manchen Leuten heute fremd, und bestimmt sicher auch den Prozentsatz, den man heute nicht mehr versteht. Die Leute mussten ja schnell arbeiten damals. Die durften nicht auf ihre Einfälle und Stimmungen warten, das Zeug musste bis zum nächsten Sonntag fertig, Text angucken, nochmal mit Pikander sprechen, hier die Zeile, da fehlt mir irgendein Wort, was sich gut musizieren lässt – und dann wird die Sache schnell in Gang gesetzt. Dazu muss man ein rationales Verfahren haben, eine Methode muss man haben, um zu komponieren, und man darf nicht auf Eingebungen warten.

U: Und vor allen Dingen gab es auch eine Menge an liturgischen Notwendigkeiten und Besetzungszwänge. Der und der war krank und konnte nicht ersetzt werden, also spielen wir diesmal ohne Gambe.

S: Was für mich eine vollkommen unabhängig von irgendwelchen Genie- und sonstigen Vorstellungen was für mich ein vollkommenes

Rätsel ist, na es gibt viele andere Rätsel, die aber in Praktische gehen und das sind Dinge, für die ich Bach sehr bewundere. Das eine, das hat mit Bewunderung für Bach gar nichts zu tun. Das ist die Frage, die bis ins frühe 19. Jahrhundert geht. Es gibt bis ins frühe 19. Jahrhundert auch in der Eroica zum Beispiel, obwohl die nun sehr kompliziert ist, es gibt nirgends in den Noten Taktzahlen. Das ist bisher unbekannt, wie geprobt wurde. Es konnte nicht immer alles gut gehen. Es musste Schmisse geben und Durcheinander. Haben die immer alles wieder von Vorne angefangen. Man konnte ja diesen ganzen Musikern nicht sagen, wir fangen alle Seite drei oben an, weil die Seiten ja je Instrument immer ganz anders waren. Das andere, was mich stutzig macht, und was aber nicht nur für Bach gilt, sondern sicher auch für Telemann, also, worauf sie gerade anspielen. Also nächsten Sonntag ist folgende Predigt dran. Folgender Bibeltext, da muss jetzt schnell gedichtet werden. Mein Trompeter ist krank. Wir haben nur zwei und nicht drei Oboen. Wir haben dafür aber einen glänzenden Flötisten …

U: Der gerade in der Stadt weilt.

S: Der gerade in der Stadt weilt, vielleicht der berühmte Buffardin oder vielleicht auch mal Herr Quantz, der ja Schüler von Buffardin war, das muss jetzt für diese Gelegenheit eingerichtet werden. So, jetzt muss gesagt werden, da es um irgendeine Pracht geht, um eine Lobpreisung Gottes was weiß ich Ostern oder sonst irgendwas, wir brauchen eine prächtige Ouvertüre, und jetzt hat Pikander vier Arien vorgesehen mit den Rezitativen. Rezitative, die schmieren wir irgendwie so hin, das geht alles sehr schnell. Aber wir haben keine Zeit neue Arien zu machen. Zu dem Text passt das, zu dem Text passt das und so weiter. Das muss aber alles auch noch transponiert werden und so weiter. Meine Überlegung ist, die aber für spätere Komponisten vollkommen unnötig ist, wie hat, 1. Bachs Notenschrank ausgesehen? Und wie hat der Notenschrank in Bach´s

Kopf ausgesehen. Der musste ja von diesen vielen vielen Kantaten, die er geschrieben hat, vielleicht auch Konzerten, die hat er ja auch in den Kantaten noch irgendwie verwendet, der musste ja ein Computergedächtnis ohnegleichen haben, um zu sagen, beispielsweise, dieses Versmaß, das Pikander geschrieben hat, passt zu der Arie. Oder er hatte eine Arie vorher schon im Kopf und hat zu Pikander gesagt, ich brauche das Versmaß, mach mal was dazu, das muss aber mit dem Lobpreis auf Gott zu tun haben. Dann wende ich die Arie vielleicht von Moll nach Dur oder sonst irgendwas. Also diese Arbeitsweise spricht ja auch dafür, das muss rational vor sich gehen. Es muss eine klare Ordnung im Arbeitsablauf bestehen. Ja Beethoven hatte das nicht nötig. Der hat seine opus Zahlen gehabt – und das waren nicht sehr viele. Wenn um 1806 komponiert hat, da war er ungefähr bei opus 60 – das lässt sich ja überblicken. Außerdem lag das Zeug geordnet da und bei Bach riesen Stapel von Partituren und Stimmensätzen – und was weiß ich …

U: Modulen …

S: Jetzt machen wir eine Pause – weil jetzt gehe ich mir Kaffee holen und und und …

2. Gespräch mit Peter Schleuning

S: Also mir sind noch zwei Sachen eingefallen.

U: Zuerst sie.

S: Es ist so, dass Bach auch an seinem Ruf mitgearbeitet hat. Kein anderer Mensch der Zeit wäre auf den Gedanken gekommen und dich glaube auch der späteren Zeit kaum so etwas zu schreiben wie eine Familiengenealogie. Er hat ja dieses Manuskript geschrieben, die musikalische Familie Bach, wo also von den Uranfängen diesem legendären Veit Bach im 16. Jahrhundert, der bezeichnender Weise aus Religionsgründen aus Ungarn nach Thüringen gereist, damit er seine protestantische Religion behalten konnte, von dem an bis zu den Söhnen von Bach, das ist ja schon sehr auffallend, dass er sich und seine Familie etwas abheben wollte vom Normalen.

U: Ist das so etwas wie ein Märtyrer, der vertrieben wird aus Ungarn.

S: Ja, genau, so wurde das immer aufgefasst. Und ich glaube, dass über den Veit Bach gar nichts bekannt ist. Sondern dass man den aus dieser Familiengenealogie kennt, bin ich aber nicht ganz sicher, ob der in der Forschung schon wieder aufgetrieben worden ist. Dann ist sehr auffallend, dass Bach im Unterschied zu Telemann, der ja der König der Popularisation gewesen ist und der Öffentlichkeit, im Unterschied zu Telemann fast nicht veröffentlicht, also hat drucken lassen, bis auf Stücke oder Sammlungen, vor allen Dingen in den späteren Jahren, die offensichtlich gedacht sind als Exempel für wichtige Gattungen und meisterhaftes Komponieren. Das hat bis zum Lebensende immer mehr zugenommen. Da hat er auch zum Teil frühere Arbeiten sich noch mal vorgenommen und die verändert und fertig gemacht, dann kommt dazu, dass eben Philipp Emanuel Bach diese Geschichte erfunden hat …

U: Mit dem Fragment …

S: Mit dem Fragment, dass Bach über der Kunst der Fuge gestorben ist, und dann außerdem einem Schüler auf dem Totenbett den Schlusschoral diktiert hat, den sogenannten, was alles nicht stimmt. Also hat Philipp Emanuel Bach von seinem Vater verbal oder nur mental schon diese Vorstellung und weiter entwickelt, dass Bach der größte aller Komponisten ist. Also eine Art Raffael oder Michelangelo der Kompositionskunst – und hat damit auch die bis dahin im öffentlich Wertverständnis nicht sehr hoch angesiedelte Komponistengesellschaft in dem Sinn verändert, dass jetzt ein Heros da ist, der auf die Hochstufe wie anderer Künste wie Dichtung, Plastik und Malerei gehoben werden kann. Das ist sicher ganz wichtig. Dazu kommt noch, was ja für den öffentlichen Nimbus eines Künstlers immer sehr förderlich ist, dass Bach Rätsel aufgibt. Das Rätsel der Kunst der Fuge, das ist ja bekannt, das hält sich bis heute, trotz aller gegenteiliger Meinungen. Das ist ein ähnliches Rätsel wie das dass Beethoven umgibt: wie kann ein Tauber noch komponieren? Wobei vollkommen unerheblich ist, dass man inzwischen weiß, dass Beethoven niemals taub war, der war immer ganz furchtbar schwerhörig und wurde immer schwerhöriger, taub war der aber nie. Und das hat offensichtlich dem Bachbild sehr geholfen, dieses Geheimnis zu erhalten, war auch wie bei Michelangelo, was die großen Künstler zu noch größeren Künstlern macht.

U: Dass nicht angegeben wird, wie es besetzt, dass es mittendrin abbricht, genau wie dieser Rätselkanon auch, dass man da …

S: Wie bei dem Musikalischem Opfer, dass Bach sich noch immer nicht klar ist, ob Bach sich da eine bestimmte Reihenfolge vorgestellt hat oder ob er gedacht hat, nach Belieben aufeinander folgend. Das Rätsel der Brandenburgischen Konzerte, das besteht ja weiterhin auch in der ernsthaften Bachforschung. Noch niemand kann sich vorstellen, 1. wann die Stücke komponiert sind – und man hat also das Glück,

zumindest zu wissen, dass er sie 1721 abgeschickt hat. Aber was davor los war, ist ein bleibendes Wort- und Forschungsgefecht. Und noch viel rätselhafter ist, dass Bach offensichtlich schon etwa 1705 zwischen 1705 und 1710 alles konnte. Es gibt bei Bach offensichtlich nicht das, was man später bei Komponisten wie Mozart oder auch bei Beethoven kennt. Es gibt keinen Fortschritt. Was der ungefähr um 1710 oder auch schon ein Stückchen davor, *actus tragicus*, das sind schon derartig meisterhafte Stücke, das dritte Brandenburgische Konzert, das könnte schon 1715 entstanden sein, das ist ein so unglaublich gutes und kompliziertes Stück, das man offensichtlich davon ausgehen kann, dass Bach ab einem bestimmten Zeitpunkt alles konnte und hinterher nach Gelegenheit Status Auftrag seine Fähigkeiten mal so und mal so eingesetzt hat, wenn man mal absieht von diesem Wahnsinns Unternehmen der Kunst der Fuge und den späten Kanons, da hat noch mal einen neuen Schwung gehabt, noch mal etwas anderes zu machen und etwas noch schwierigeres, aber das macht es auch so furchtbar schwer bei manchen Stücken, wo es keine Daten gibt, auszumachen, von wann die ungefähr seien könnten. Etwa Brandenburgische Konzerte. Vollkommen ungeklärt. Und offenbar scheint mir das auch unklärbar. Also es gibt zu manchen von den Brandenburgischen Konzerten sieben Meinungen, wann sie entstanden sein könnten. Und das hebt ihn auch aus der Zunft der anderen Komponisten doch weit hinaus, wenn man das vergleicht mit Wagner oder Schumann oder anderen Komponisten, auch Beethoven. D.h. ihr Spätwerk. Der war spät genauso gut wie früh. Das ist wirklich sehr merkwürdig. Also da ist es wirklich eine Ausnahmeerscheinung.

U: Diese Rätselhaftigkeit also zum Beispiel der Kunst der Fuge besteht darin dass nicht festgelegt wird, mit welchen Instrumenten das eigentlich gespielt werden soll?

S: Nein, das ist geklärt. Das ist Klaviermusik. Das ist einwandfrei Klaviermusik, das ist so. Das ist nicht einfach nur meine Meinung,

sondern das ist seit Jahrzehnten der Forschungsstand. Also dass die Kunst der Fuge auf vier unterschiedlichen nicht Linien, sondern Systemen aufgezeichnet ist, das ist eine alte Tradition, kontrapunktische Tastenkunst, das gibt es auch schon bei Froberger und anderen Komponisten, Frescobaldi, das zeigt den kontrapunktischen Stimmenverlauf viel besser, als wenn man solch komplizierte Klaviermusik in der sogenannten italienischen Partitur, also das ist das Zweiliniensystem, was man sonst hat, von der Klaviermusik kennt, als wenn man das da so durcheinander aufschreibt. Das ist üblich. Außerdem lässt sich die Kunst der Fuge einwandfrei spielen auf dem Klavier. Mit Ausnahmen. Aber die Ausnahmen gibt es auch bei dem wohltemperierten Klavier, da gibt es auch Griffe, die kann man nur im Bass und dann in Akkord spielen. Nein, das ist klar. Was jetzt nichts dagegen sagt, dass man die Kunst der Fuge im Ensemble aufführt heutzutage oder mit Saxophonquartett oder was weiß ich wie man das sonst machen kann – mit Streichquartett. Man hört die unterschiedlichsten Sachen mit Bläserensemble oder gemischt, das hat damit nichts zu tun. Es wäre bloß ganz nett, wenn im Programmheft steht, dass es eigentlich ein Klavierstück ist und dass man es jetzt anders macht. Das ist ja erlaubt. Und die sogenannte Uraufführung des ganzen Stückes als Gesamtheit 1927 von dem Gräser arrangiert in der Thomaskirche, das war ja auch als Ensemblestück gemacht. Und dagegen gibt es überhaupt nichts einzuwenden. Es geht bloß darum, was ein weiteres Rätsel ist, 1927 hat man Stück von vorn bis hinten durchgespielt. Was heißt hinten – wie man sich das so vorstellte. Mit diesen rätselhaften heraushängenden Tönen bei der sogenannten Schlussfuge. Was ja absoluter Unsinn ist. Ich habe das neulich schon wieder gehört. Ich habe gedacht, ich bin gespannt wie das machen. Und es war auch wieder so, dass hinten die Töne raushingen. Was aber bloß ein Kompositionskonzept ist – der hat da einfach nicht weiter geschrieben und dann kommt der Schlusschoral. Der angeblich auf dem Totenbett

diktierte. Das ist ebenso rätselhaft. Selbstverständlich hat man die Kunst der Fuge niemals im Konzert gespielt. Vielleicht sind gegen Ende des 19. Jahrhunderts mal im Konzert das eine von den Fugen gespielt worden. Aber wie man sich die Zielrichtung seiner Gewaltkomposition von eineinhalb Stunden Länge in Bachs Kopf vorstellen soll, das ist unklar. Also es ist möglich, dass wir vielleicht mal ich weiß nicht ein wohlmeinender Gönner ihm viel Geld gegeben hat, dass er vielleicht mal die Nummer eins bis fünfzehn durchgespielt hat, aber eine Gesamtaufführung ist mit Sicherheit nicht angestrebt worden. Sondern die Gesamtaufführung, die hat beim Lesen stattgefunden. Und sonst Einzelstücke.

U: Sie meinen, das ist ein Exempel, das man studieren kann und sich daran ergötzen, an dem Studium – und sich daran inspirieren und so weiter. Ich wollte noch zurück kommen auf dieses Element der Projektion, das wir ja vorhin auch schon hatten. Also das Weihevolle oder wir hatten gesagt: Wie groß ist der Anteil dessen an seiner Musik genauso an den Texten den wir nicht verstehen, oder der auch bei der Wiederentdeckung Anfang des 19. Jahrhunderts nicht verstanden wurde und dann durch etwas anderes ersetzt wurde. Was mit dem, was in Bachs Kopf vorging und in seinen Intentionen möglicher Weise lag, gar nichts mehr zu tun hat. Und inwiefern suchte sich das späte 18. Und das frühe 19. Jahrhundert einen Heroen für etwas, für das sich Bach nun aus einer Reihe von Faktoren besonders eignete. Das ist ja die Frage.

S: Das ist mit Sicherheit so. Wenn man es zugespitzt sagt, könnte man sagen, die Franzosen hatten Napoleon, wir haben Bach. Das ist jetzt ein bisschen roh der, Vergleich, aber man muss doch davon ausgehen, …

U: Stimmt, da hätten wir erst noch den Varus holen –

S: Ja, den Varus.

U: Der ja kein Deutscher war …

S: Es gibt ja schon im 18. Jahrhundert – da ist jetzt eine sehr interessante Arbeit darüber geschrieben worden im Fach Kunstgeschichte über …

U: Also eben nicht *Varus* – sondern *Herrmann*.

S: Über den *Herrmann* – Mythos in der Kunstgeschichte. Das geht schon ganz früh los aber schwillt gewaltig an im 18. Jahrhundert, als Arminius *Herrmann* als den deutschen Helden der Frühzeit, der die Fremden besiegt. Also um noch mal zu dem Punkt zurück zu kommen, wo sie gerade eben darauf anspielten. Das ist ja nun eine bekannte Tatsache, dass das deutsche Bürgertum, insofern es republikanisch gesinnt gewesen ist wie der Turnvater Jahnn und andere, dass bei denen nach dem Pariser Frieden, also Wiener Frieden und dann den Metternich‘schen Gesetzen und der ganzen Reaktionspolitik auch in Preußen, dass da so im Vormärz ein gewisser Dämmer herrschte, zumindest in Deutschland aber auch in Österreich. Und dass das Bürgertum versuchte in diesem Dunkel und in dieser Immobilität, die eben da aufgedrückt worden ist, sich seine Identität und auch seine Zukunftsmöglichkeiten zu schaffen im Kopf, seine Zukunftsmöglichkeiten zu schaffen, und da sind sicher diese Personen und diese Ereignisse und diese Stilrichtungen ein Teil von Ersatzgestalten, die für den Moment aber vor allen Dingen auch in Zukunft, siehe Forkel, „Sei stolz auf ihn, Vaterland, aber sei auch seiner werth“, die deutsche Größe Zukunft aus seiner Vergangenheit projizieren. Das ist sicher so. Also man muss ja bedenken, ich glaube der Endausbau des Kölner Domes muss ungefähr um die Jahrhundertmitte fertig geworden sein, 1850 fing die alte Bachausgabe an, sämtliche Werke Bachs im Neudruck erscheinen zu lassen. Händel kommt etwas später, Telemann kommt gar nicht. Der kommt erst im 20. Jahrhundert und zwar auch sehr spät im 20. Jahrhundert mit Gesamtausgaben. Überhaupt ist die Betrachtung der chronologischen

Folge der Gesamtausgaben von den großen Meistern eine ganz besonders interessante Geschichte, weil man da sieht wie die Öffentlichkeit und die Gesellschaft für wen die Geld ausgibt. Und wo sie große Unternehmungen macht, von denen man von vornherein schon weiß, das wird Jahrzehnte dauern. Die Anfänger werden das nicht mehr erleben. Also dieser Zukunftsschwung durch die großen Meister geht eben im frühen 19. Jahrhundert los, überdauert den Vormärz und setzt sich dann interessanter Weise im deutschen Kaiserreich 1873 vehement fort, da ist die Vorstellung, jetzt ist der Zukunftsraum erfüllt, und jetzt werden die Leute wirklich richtig geehrt. Das ist bei Dürer zum Beispiel auch sehr stark – plötzlich wird ganz viel eingekauft, es gibt Dürerausgaben, Dürerbiographien ohne Zahl, und ich meine auch die Goetheausgabe die ging irgendwann Mitte des Jahrhunderts los. Haydn, sehr interessant. Haydn ist ja nach seinem Tod praktisch nur noch bekannt geworden durch die beiden großen Oratorien und im Zug dessen, was ich sagte, hat es in Leipzig und in Berlin erfolgreiche Bestrebungen gegeben und zwar durch Einzelpersonen oder Verlage das ins öffentliche Bewusstsein wieder zu rücken, was man dann später oder in der Zeit schon die drei großen Klassiker nannte. Wobei Beethoven, wenn man schon dieses komische Wort Klassik betrachtet damit überhaupt nichts zu tun hat, weil der zu seinen Lebzeiten immer als Romantiker gegolten hat, siehe dieses ganze Durcheinander Humor Sprunghaftigkeit. Das hat mit Haydn und Mozart nun wirklich nicht sehr viel zu tun. Aber es wurde beispielsweise in Leipzig oder in Berlin, das weiß ich nicht mehr ganz genau, da wurde klar gemacht, jedes Jahr alle Beethovensymphonien, jedes Jahr so und so viele Haydn-Symphonien, die vollkommen unbekannt waren zu der Zeit und Mozart-Symphonien. Also das große Symphoniekonzert hat erzogen für die drei großen deutschen Klassiker. Das ging nicht nur durch einzelne Aufführungen, sondern das war ein richtiges Popularisationsprogramm, das durchgeführt wurde, und zwar mit großem Erfolg. Also Vater Haydn, das ist doch

interessant, wie diese Leute da bestimmt wurden. Was also Bach sagen wir mal der erste, der fünfte Evangelist, es gibt ja immer dann solche, wie sagte Rudi Dutschke, „Charaktermasken“, die dann für bestimmte Personen gelten und bestimmte Charakterzüge ihnen aufgedrückt werden, die sich in der Öffentlichkeit gut machen. Nicht also immer der Götterliebling für Mozart, dem alles so leicht fällt. Was ja nun der reine Unfug ist, es gibt ein riesiges Buch, wo Mozarts ganze Skizzen und unvollständige und gestrichene Werkversuche vorkommen. Der hat sich auch zum Teil gequält. Haydn war immer der Papa. Der immer so einen gemütlichen Humor hat, was auch im Grunde eine Unverschämtheit ist, aber das hat immer sehr gegolten. Und Beethoven immer so ein Gemisch von Titan, Naturkind und was weiß ich was es da alles für Epitheta gibt, die Beethoven angehängt worden sind. Aber die drei …

U: Wurde Bach auch angehängt. Ich meine Goethe hat das gemacht, als den Vulkan, den Anfang der h-moll-Messe hat er als einen Vulkan beschrieben oder als einen Nachklang des Urknalls, in heutigen Wörtern ausgedrückt.

S: Wenn ich Beethoven höre, man denkt, das Haus fällt ein. Wenn das nun alle, 9. Symphonie, wenn das nun alle Völker auf der Erde singen würden, dann würde der ewige Frieden ausbrechen und so weiter. Es gehört zu dieser Popularisation ganz offensichtlich eine Vereinfachung auf einzelne handgreifliche Charaktere, so sehr sie auch den Einzelheiten der Komposition widersprechen mögen, und das ist bis heute so geblieben.

U: Dieses Phänomen lässt sich aber datieren. Es ist vor Bach keinem Komponisten diese Glorifizierung und Deifizierung zu Teil geworden.

S: Also mit Sicherheit sind Ausnahmen Palestrina, dem Abgott der katholischen Kirchenmusik, bei dem ja auch die Legende ist, der hätte nun also das vatikanische Konzil umgesetzt. In Deutschland Schütz,

der *Princeps musicorum*. Aber das ist schnell verblasst mit Schütz, den kannte dann niemand mehr. Aber für das 17. Jahrhundert war Schütz der Allergrösste, zu Recht. Aber das ist so wie bei Philipp Emanuel Bach und Telemann. Das war sofort vorbei, das wollte niemand mehr hören und aufführen. Ich glaube nicht, so sehr offensichtlich Bach Schütz geschätzt hat, ich kann mich nicht erinnern, also in seiner Notenbibliothek ist Schütz gewesen. Aber ich glaube nicht, dass er jemals ein Stück von Schütz aufgeführt hat. Aber wenn ich mich täusche, ist es selten gewesen. Und – Aber das hat eben nie gehalten. Palestrina hat immer gehalten. Palestrina hat bis heute gehalten. Der ist unbefragt, der ist jetzt im katholischen Raum der absolute Abgott Palestrina. Im protestantischen Raum gibt es dann erst Bach.

U: Inwiefern prägt er denn den Protestantismus? Was meinen sie? Also durch seine Texte haben wir gesagt, nein.

S: Nein, durch die Texte kann er den Protestantismus überhaupt nicht prägen. Also ganz primitiv gesagt, hat er den Niedergang der protestantischen Kirchenmusik überdauert. Also zu Zeiten der Aufklärung ist es ja mit der protestantischen Kirchenmusik also die Aufklärung ist ja eine sehr deutsche, wenn nicht norddeutsche Erscheinung. Zur allgemeinen Klage der Zeitgenossen ist – oder mancher Zeitgenossen ist ja die Kirchenmusik überhaupt Musik in der Kirche sehr den Bach runtergegangen, hat an Bedeutung verloren. Die Aufklärer haben den Sinn der Musik für die Gläubigkeit nicht mehr eingesehen. Weil das eben rational ohne weiteres nicht begründ- und erfassbar ist. Und die hatten ja nichts im Kopf mit Erschütterung und seelischer unklarer Bewegungen. Das sollte ja möglichst alles hinterfragbar und erklärbar sein. Und dazu hat Bach sicher, die Aufführung von Bach sicher einen Beitrag geleistet, dass diese Tradition der protestantischen Kirchenmusik nicht untergegangen ist.

Da hatte man ein Faustpfand, auf das man sich immer berufen konnte und das hat dann im frühen 19. Jahrhundert ja auch Wirkung gezeigt.

U: Also wäre es dann so, dass die – hatten wir ja vorhin auch schon – die Bach angedichtete Rationalität. Also zu sagen, Kunst der Fuge sei Architektur, alles Logos, alles Plan, alles Maß – das wäre das geeignete Opfer für das Bedürfnis der Aufklärung nach einer rational erklärbaren Musik.

S: Das haben die Aufklärer noch nicht so gesehen. Also, was man auch heute immer wieder hört, Bach das ist ja – das ist auch im Schrifttum …

U: Die Himmelskathedrale.

S: Himmelskathedrale, das ist Mathematik in Musik. Was nun der reine Unfug ist, aber es ist immer wieder so gesagt worden und gesehen worden. Hat natürlich auch viele Leute abgeschreckt. Also ich hatte einen Schulfreund, das ist jetzt die Gegenseite, dessen Mutter mir mal sagte, weil ich schon als Jugendlicher zugleich ein begeisterter Anhänger von Bach und Charlie Parker war, wir hören alles, aber nicht Bach. Das hat mich damals sehr überrascht, und hat mich auch bis heute immer wieder verfolgt, dass es diese Meinung in der Bevölkerung – das waren bildungsmässig sehr einfache Leute gibt, wir hören alles, aber Bach ist Kopfkunst. Das ist uns zu kompliziert. Ob sie jetzt so viel Bach gehört haben, das ist unbekannt. Aber die Meinung über die Mathematik in Musik ist offensichtlich Bach voraus gegangen und hat sofort den Laden dicht gemacht. Ja, um noch mal auf den Punkt zu kommen, wie war das – Bach und die geistliche Musik oder wie war die Frage.

U: Inwiefern hat Bach den Protestantismus geprägt. Also ich meine der Hintergrund, das hatte ich glaube ich auch geschrieben oder das steht in meiner Skizze, wie dieser ganze Film ablaufen könnte – das

Phänomen dass Bach Hören als Gottesdienst verstanden wird, das ist *common sense* …

S: Ja.

U: Und gleichzeitig das Phänomen, dass Bach oder die Interpretation, die Idee, dass Bach den Gottesdienst abgelöst haben könnte. Also bereits die Anlage der h-moll-Messe ist zwar eine Messe, also solches Gottesdienst, aber ersetzt die Liturgie, folgt ihr zwar aber ersetzt sie auch. Man kann diese Messe nicht mehr im Rahmen einer Messe aufführen. Weil das selbst für damalige Verhältnisse den Rahmen gesprengt hätte. Das heißt, es wandert eine Konzertaufführung wandert in die Kirche. Damals wird erstmals in der Kirche musikalische Liturgie aufgeführt, aber eigentlich ist das etwas Säkulares, das sich den Raum der Kirche leiht. Und ihm dadurch eigentlich überführt in den bürgerlichen Konzertsaal.

S: Klar, das hätte Friedrich II. sehr gefallen. Der war ja nun gegen die Prediger und gegen die langen Predigten – und es gibt ja die Vermutung, dass die h-moll-Messe komponiert worden ist, oder fertig gestellt worden ist gegen Ende von Bachs Leben für die Einweihung der Hedwigskathedrale in Berlin. Die ja gebaut worden ist, weil die Preußen hatten Schlesien erobert und da waren so viele Katholiken, da musste man irgendwas für die tun, da hat man dann die Hedwigskathedrale erbaut für die Katholiken. Das ist dann alles nicht fertig geworden wegen des Siebenjährigen Krieges, aber das hätte gut gepasst. Also um auf die Frage zu kommen, meiner Ansicht nach gibt es da zwei Seiten. Das Luthertum ist ja geprägt durch eine Interpretation – eine möglichst selbstständige – ich spreche jetzt nicht vom Pietismus. Eine möglichst selbstständige eigenverantwortliche Interpretation des Bibeltextes. Das ist ja eine der wesentlichen Elemente im Luthertum. Und wenn das jetzt im Unterschied zu vorangehender Musik wenn das jetzt auch noch in der Musik gemacht

wird, ist es ja ein doppeltes Luthertum. Das ist sicher der eine Witz bei der ganzen Angelegenheit – und dann kommt dazu …

U: Wie meinen sie doppelt …

S: Luther mal zwei …

U: Interpretation der Texte die er vertont hat und dann noch mal die musikalische Interpretation wird drauf gesetzt, deswegen hoch zwei.

S: Ja hoch zwei so meinte ich das. Und dann kommt noch dazu, was ja in der katholischen Kirche ja immer sehr mager war. Im späteren Blick mager. Die Orgelkunst. Das hat ja nun ganz entscheidend was zu tun mit dem Gottesdienst zum Eingange und zum Ausgange und dann die Choralbegleitung. Da hat ja nun Bach im Unterschied zu anderen Zeitgenossen gewaltige Leistungen vollbracht. Und wenn auf der einen Seite sieht, die Textexegese in Musik ist die eine Sache.

Die andere Sache ist, durch diese gewaltigen Orgelkompositionen zum Abschluss zumindest die Seele noch mal richtig zu kneten. Damit man diesen Gottesdienst und seine Interpretation nicht vergisst. Das ist sicher ein anderer Teil, da muss man die Orgelmusik von Bach nicht unterschätzen. Die ist ja schon sehr früh, ganz früh in seinen Jugendkompositionen hat die ja so unglaubliche harmonische Wendungen, da möchte ich jetzt nicht auf Einzelheiten kommen, weil sich das niemand vorstellen kann, der von Harmonielehre keine Ahnung hat. Aber es gibt schon in der Frühzeit harmonische Wendungen und Zusammenhänge, die für seine Zeit unglaublich gewesen sind und mit Sicherheit das hervorgerufen hat, Erschütterung, Beben der Seele, seelische Öffnung zu Gott hin, tiefe Betroffenheit. Das ist sicher ein Hauptinteresse von Bach gewesen auch was Choralbearbeitungen betrifft. Und ja ganz einfach gesagt, es ist so, dass der Protestantismus ganz flapsig gesagt durch Bach einen Werbeträger hatte. Wen haben sie denn sonst gehabt? Den jeweilige Pastor, gut, der kann ja nun besonders gut gewesen sein, aber sie

hatten keine Maler, also die protestantischen Kirchen, nicht die calvinistischen, aber auch die protestantischen Kirchen sind nun nicht gerade durch einen Augenschmaus ausgezeichnet.

U: Durch die Wortbezogenheit auch nicht gewollt.

S: In der katholischen Kirche ist das prima. Da sieht man golden Gott und Silber und Engel und so weiter. Das ist in der protestantischen Kirche, das ist ziemlich mager, mit Absicht. Aber man hat große Musik und eben Bach als Zugpferd. Auch dass die Leute in die Kirche kommen. Die kommen ja zum Teil in den Gottesdienst, wenn sie wissen, da wird eine Bachkantate aufgeführt. Die würden dann vielleicht sonst gar nicht hingehen. Aber der Bachfreund sagt, na gut die Predigt nehme ich auch hin, aber dann kommt die Bachkantate. So lange sitze ich noch. Das ist hier vielleicht ganz wichtig. Und da hat wenn man das jetzt anachronistisch sagt, da hat Bach viel für seine Kirche getan. Ob schon zu seinen Lebzeiten so gewesen ist? Doch, das ist offensichtlich so gewesen. Denn seine Anstellung in Leipzig 1723 ist ja vorausgegangen ein Widerspruch im Stadtrat. Da gab es zwei Parteien. Sie haben ja nicht ohne Grund den berühmten Telemann zunächst mal haben wollen, der dann aber wieder frecher Weise abgesagt hat, was den Leipziger Rat sehr enttäuscht hat, aber sie wollten offensichtlich einen berühmten Musiker haben, der da eine tolle Musik macht. Und Telemann hat abgesagt, weil er in Hamburg bessere Chancen hatte und ihm das sicher auch lieber war in der freien Reichsstadt zu sein, als in Sachsen. Und der nächste, der durfte nicht, von seinem Fürsten her. Und dann kam Bach als dritter. Und den hat man auch gewählt, weil man sich davon versprach, dass er große Musik aufführt. Und es gibt Forschungen und Vermutungen, dass die frühen auch bei Telemann, vorher schon, dass die frühen großen Passionsaufführungen, das gilt vor allen Dingen für Hamburg, weil in Hamburg gab es vier Vertonungen von verschiedenen Komponisten vom gleichen Passionstext. Und die wurden interessanter Weise in

Bürgerhäusern aufgeführt, damit man die vergleichen kann. Und in Leipzig gibt es für Aufführungen der großen Bach‘schen Passionen ganz offensichtlich bürgerliche Unterstützung mit Geld, weil das Zeug zu teuer für die Kirche war. Das kann man sich ja vorstellen, die Matthäus-Passion mit zwei Chören und tausenden von Instrumenten, da musste man gute Solisten haben, also diese Art von Musik hat offenbar einen großen Teil des begüterten Bürgertums an die Kirche gebunden. Und das hat sich für Bach ja auch prima ausgezahlt, weil diese ganzen Reichen Adligen und auch Kaufleute, die hatten bei ihm dann später ja auch Kantaten, weltliche – die sogenannten weltlichen Kantaten bestellt. Und ihm Geld eingebracht mit Pikander als Mittelsmann. Das war der Schnelle. Pikander war der Schnelle. Das war der Hans Dampf in allen Gassen, der war Steuereintreiber und kreiste immer durchs Land und hat die Getränkesteuer eingetrieben.

U: Ach, das wusste ich gar nicht. Ein dichtender Steuereintreiber.

S: Der war im Nebenberuf Dichter und im Hauptberuf war er beim Zoll. Und hat die Bier- und Getränkesteuer, da war er Vorsitzender – und hat natürlich auf Grund dessen um Leipzig herum immerzu ist der auf den Dörfern und in den Kleinstädten gewesen und hat alle Leute gekannt. Der wusste alles. Siehe Bauernkantate und so weiter. Und das war offensichtlich von Anfang an – seit 1723/ 1724 das war Bachs Verbindungsmann zur Öffentlichkeit, der hat die Aufträge offenbar eingetrieben oder sie sind an ihn herangetreten, herangetragen worden. Und Bach und Pikander waren offensichtlich in dieser Hinsicht das Erfolgsduo. Der Pikander war ein blitzartig schneller Dichter. Der kannte alle Leute, der kannte sich mit der Sprache der Leute und auch den sozialen Dingen aus, also der Text von der Bauernkantate verrät ja eine unheimlich genaue Kenntnis von den Zuständen auf diesem Dorf. Da auf dem Rittergut von Herrn von Dieskau. Ja, die saßen da zusammen und haben Bier und Wein getrunken und das schnell besprochen. Und Bach war ja dann wenn er wohl einen Text hatte, der

sich gebrauchen auch sehr schnell. Siehe mit dem sogenannten Parodieverfahren und seiner Kopfbibliothek konnte er das alles schnell gewährleisten. Und Bach war offensichtlich in Leipzig und im Kreis Leipzig die Berühmtheit. Aber eben obwohl man in letzter Zeit rausgekriegt hat, die haben selbst in Bayern Bachkantaten zu der Zeit aufgeführt. Da ist was gefunden worden. Aber er war nicht die internationale Berühmtheit wie Telemann. Telemann war erstens studiert und war viel im Ausland. Und Bach der saß da immer in Mitteldeutschland und in Leipzig, der ist mal als Jugendlicher nach Lüneburg gekommen, da ist er mal irgendwann zur Bewerbung in Hamburg gewesen, und dann war er auch mal in Berlin, vielleicht mehrfach, auch früher zu der Zeit der Brandenburgischen Konzerte, aber er hat ja immer treu und brav wie man heute sagen würde, gesessen und ich glaube, dass das auch irgendetwas an Sympathie für ihn stützt.

U: Ich wollte gerade fragen – hätte Bach eine Oper komponieren können. So wie Telemann.

S: Von den Fähigkeiten her schon.

U: Ahja – aber von sich aus das Interesse dazu hat er nicht entwickelt.

S: Nein, der hat das offensichtlich nicht gehabt. Er hat ja sicher viele Opern in Dresden gesehen. Er war ja da Hofkomponist in Dresden, wenn auch außer Haus. Da hat er sicher viel gesehen. In Leipzig gab es ja auch eine Oper, bis zu einem gewissen Ende, da gab es ja eine stehende Oper, und dann gab es diese Wanderbühnen. Der hat das sicher alles gekannt. Und er war auch nicht gegen moderne Musik, der hat ja das *stabat mater* von *Pergolesi* in deutscher Erstaufführung, was man von Bach nie denken würde, der hat das ausgerechnet dieses dreistimmige merkwürdige Stück, also tolles Stück, was ja nun vollkommen gegen Bachs Stil ist, das hatte er in Leipzig uraufgeführt mit einem deutschen Text. Hat es sich aber nicht verdenken können,

eine vierte Stimme dazu zu komponieren. Also er konnte das offenbar nicht aushalten, dass da kein vierstimmiger Satz ist. Da hat er noch eine Bratschenstimme dazu komponiert. Aber hat sich offenbar sehr gut ausgekannt mit dem was damals modern war. Mit ist das unklar. Wenn jetzt zum Beispiel der König von Polen, sprich der Kurfürst von Sachsen sein offizieller Dienstherr später, ich glaube seit 1734/1737 – wenn der ihn beauftragt hätte, hier ist ein Operntext, komponieren sie eine Oper für mich. Gut, der hatte jetzt den berühmten Hasse als Opernkomponisten. Aber man muss sich das mal vorstellen. Der hätte jetzt gesagt, Herr Bach, ich habe hier einen Text von Metastasio und ich beauftrage sie zu meinem Geburtstag diese Festoper zu komponieren. Und es wäre also in Aussicht gestanden ein unglaubliches Honorar. Ein Sonderhonorar. Der kriegte ja kein Monatssalär da für seinen Posten. Der war bloß verpflichtet zu hohen Feiertagen was zu schreiben und ist dann auch nach Dresden gefahren und hat da Orgel gespielt. Allgemeine Begeisterung der große Bach kommt, wunderbar, da hören wir endlich mal vernünftig Orgelspiel. Ja, das ist also diese Vorstellung, dass Bach so fromm war, dass er es abgelehnt hätte eine Oper zu schreiben, ..

U: Opern standen im Ruf oberflächlich zu sein … oberflächlich oder klebt am Fürst, Telemann hat in Hamburg das ohne Auftrag, ich meine, das war ja eher eine GmbH …

S: Ja, das war eine bürgerliche Oper, das ist ja was anderes. Aber eine Hofoper zu schreiben, das ist was anderes. Das ist klar. Also diese Vorstellung hängt ja auch damit zusammen, der ist zu fromm, um eine Oper zu schreiben. Ich glaube, dass er das wohl wirklich nicht wollte. Aber bei welcher Gelegenheit? Es muss ja auch Gelegenheiten geben. Er hatte jede Woche eine Gelegenheit eine Kantate zu schreiben. Oder wenn er faul war, eine fremde aufzuführen. Aber …

U: Er hat es streckenweise in die Passionen mit hineingearbeitet. Die haben ja auch sehr viele theatrale Elemente.

S: Das ist ganz klar, aus seinen Passionsarien hätte er ganz prächtig Opernarien machen können, mit ein bisschen Umtextierung, Parodie. Damit hängt ja auch zusammen, wo wir bei der ganzen Weihe und Mythos und Protestantismus und Bach als fünfter Apostel – ist – hängt diese alte Meinung zusammen, was jetzt die Parodie – also die Umtextungsarbeit betrifft, Bach hätte immer nur von weltlich zu geistlich parodiert. Aber nie umgekehrt. Weil ihm das Gegenteil von geistig zu weltlich zu profan gewesen wäre und die Heiligkeit verletzt hätte. Nun stimmt das aber nicht. Es gibt durchaus Fälle, wo es umgekehrt funktioniert. Also wo zum Beispiel ich glaube Bachwerkeverzeichnis 37 oder so – da gibt es fünf Fassungen, und die heißen geistlich weltlich geistlich weltlich geistlich so ungefähr. Und das wäre auch ganz verrückt bei der Arbeitsweise, wenn Bach sich an so etwas gehalten hätte. Es gab offensichtlich weniger Gelegenheit es umgekehrt zu machen. Das glaube ich sicher. Wenn man so viel Kantaten und Oratorien schreibt, wenn man ungefähr 300 geistliche Arien na ja gut – die Gelegenheit weltliche Kantaten zu schreiben ist wesentlich kleiner. Da ist also diese Richtung praktisch schon vorgegeben. Aber es gibt auch umgekehrte Fälle. Da war er nicht so zimperlich, das wäre ja auch verrückt gewesen. Also wenn er Geld verdienen kann, macht er es auch umgekehrt. Das ist doch sonnenklar. Oder wenn er das schnell haben muss und er gerade für das Rittergut so und so von Herrn Flemming da hat er irgendwas geschrieben – nein, das war kein Rittergut, wenn es halt ganz schnell gehen musste für seine Kantate am Sonntag, hat er da auch mal eine Arie hergenommen, das ist doch ganz klar.

Ja, fragen sie weiter.

U: Ich mache jetzt gerade mal ein bisschen Verschnaufpause.

S: Ja, das ist gut.

3. Gespräch mit Peter Schleuning

U: Genau denn mal liegt bei einem F noch einen andere Note darunter, also man braucht immer ein frei stehendes F. (Stöhnen)…

S: Schöne Gedanken an diesen Film.

U: Ja, …

S: Ja, zwei Sachen wollte ich noch sagen. Vorhin war doch die Rede davon, dass Bach da immerzu im mitteldeutschen Raum, speziell in Leipzig gesessen hat und nicht recht herausgekommen ist. Möglich ist es, das ist auch eine Faszination für einen bestimmten Teil der deutschen Bevölkerung an Bach ist, dass er immer am Ort geblieben ist und sich da redlich genährt hat. Wenn man jetzt den Unterschied etwa nimmt zu Händel, der Weltmann, der Internationalist, der nun auch was populäre Melodik Volkschorcharakter großen Aufbruch und so weiter ja weit überlegen ist, ist es durchaus möglich, dass diese Art von weltmännischem Verhalten über die deutschen Grenzen hinaus, das Geld verdienen im Ausland, dann auch noch mit Hofoper, Nähe zum Hof, dass das Unterschiede sind, die für eine bestimmte und vielleicht auch die deutsch-protestantische Bevölkerung eine Faszination ausüben, dass da jemand immer treu im Dienst ist, nicht ausbricht, nicht ins fremde Ausland geht, sondern immer wenn auch in kleinen Orten oder auch mal in großen Orten wie Leipzig immer bei der Stange bleibt. Und wenn auch bedrängt, es durchhält und da sein Brot verdient. Ich könnte mir gut vorstellen, dass das beispielsweise auch eben in der Zeit im Vormärz, wo ja die Beweglichkeit sehr klein war, und auch dieses eingezwängt sein der Situation für die Wertschätzung von Bach sehr viel ausgemacht hat, in dem Sinn, das war auch einer von uns. Es gibt da einen sehr bezeichnenden Irrtum von Fanny Hensel, die ihren Bruder einmal schreibt, sie hätte jetzt den

berühmten Brief von Bach der damals in der Schumann´schen Zeitschrift veröffentlich wurde gelesen, und es wäre ja auch gar kein Wunder damals wäre das auch schon so gewesen wie heute, man muss den ganzen ausländischen Moden nachlaufen, könnte nicht mehr einfach deutsch sein, sondern müsste sich nach der Regel der Ausländer strecken. Nun steht in dem Brief was völlig anderes. In dem Brief steht an den Leipziger Rat, es wäre ja gar kein Wunder, dass die Musiker, die in der Thomaskirche spielen, dass die nicht so gut wären, wie andere, weil die nicht genug Geld kriegen. Man sähe an den Dresdner Hofmusikern, die können französischen Stil, italienischen polnischen Stil perfekt nachspielen, das könnte von schlecht bezahlten Leuten aber nicht erwarten. Das ist ein Missverständnis, was offensichtlich im Sinn der Überfremdung was ja nicht nur bei den deutschen Musikern sondern auch bei anderen Bevölkerungsgruppen geherrscht hat, die Vorstellung der Einschnürung, der Überfremdung, der ausländischen Moden, die wir armen Deutschen immerzu annehmen müssen und aushalten müssen, das hat sich seit der Bachzeit und übrigens auch schon früher, durch den deutschen Geist gezogen, und hat zu solchen vollkommen unsinnigen Missverständnissen geführt. Der Bruder hat auch nichts Gegenteiliges dazu gesagt.Das zweite, was ich sagen wollte: Es gibt ein Buch von Kolneder, das ist glaube ich so etwa 1960 entstanden – und dieser Musikforscher hat den wahnsinnigen Versuch gemacht, es ist ein vierbändiges Buch über die Kunst der Fuge – und da hat er in dem einen Band den Versuch unternommen, sämtliche öffentlichen Aufführungen der Kunst der Fuge zu dokumentieren. Seit 1900 bis 60 – nun ist es kein Wunder, ein großer Erfolg, die sogenannte Leipziger Uraufführung 1927, aber siehe da, danach nimmt es ab. Und siehe ebenfalls da, ab 33 steigen die Aufführungszahlen sprunghaft an. Die Nazis haben Bach selbstverständlich noch mal besonders hoch geschätzt, nach diesen Traditionen ist das ja kein Wunder, dass eben der deutsche Held eben im Kampf gegen das Ausland und mit

selbstständigen Gedanken und so weiter Fugen großartig, dass der nun noch mal hoch kommt. Es bezieht sich aber diese Aufführungshäufungen in der Nazi-Zeit im wesentlich auf Instrumentalmusik, was einen ja nicht wundern kann, was sollten die Nazis mit der Matthäus-Passion und irgendwelchen geistlichen Kantaten, da ist nicht viel passiert. Aber die Instrumentalmusik und die Popularität der Instrumentalmusik ist – man muss es doch wohl sagen – ein wenn man es so sagen will, ein wesentliches Verdienst der Nazis. Bachs Instrumentalmusik ist ständig aufgeführt worden – und dieser Kalauer KdF – Kunst der Fuge wurde aufgeführt bei KdF Kraft durch Freude – das ist zwar ein Kalauer, aber trotzdem ist es so gewesen, dass auch an der Front unter den Soldaten, da ist nicht nur Lale Anderson und Johannes Heesters, sondern da sind auch Kammermusikensembles aufgetreten und haben Bach´sche Kammermusik gespielt, und davon bin ich persönlich ganz wesentlich betroffen, weil meine Eltern haben erzählt, dass sie davor mit Bach nichts anfangen konnten und den auch gar nicht kannten. Aber dann immer in Leipzig, wo sie damals wohnten im Gewandhaus und auch in der Thomaskirche Bachsche Musik gehört haben, vor allen Dingen Konzerte und Kammermusik, und da hätten sie erst einen Sinn für Bach bekommen. Und das hat auf mich sofort ausgestrahlt, weil ich glaube ich habe seitdem ich 5 war Klavierunterricht gekriegt und es ging es sofort mit Bach los. Inventionen und alles was man – da kamen die ersten Langspielplatten, da gab es die Brandenburgischen Konzerte und auch mal ein Stückchen Messe oder so was. Das ist ein ziemlich direkter Zusammenhang zwischen einer sehr zugespitzten politischen Ideologie und auf der anderen Seite der Meister Verehrung und der Gattungsauswahl. Diese Herrschaftsmeinung der Nazis zu den großen deutschen Künstlern zeigt etwa auch am folgenden Beispiel: Es hat seit der Kestenberg-Reform also Mitte der 1920er Jahre, da hat es neue Methoden der Schulmusikausbildung gegeben, die unter anderem auch den Inhalt hatten, man gibt den Schülern den

Vordersatz, also die erste Hälfte der Melodie eines berühmten Komponisten, und die Schüler sollen den Rest komponieren. Und dann wird das verglichen und zwar nicht mit der Absicht, der hat es besser gemacht. Sondern was kann man aus diesem Vordersatz mit eigener Erfindung alles machen. Und die Nazis haben das sofort verboten, weil das ein Eingriff in die geistige Höhe der großen Meister ist und nur die Individualität auf eine falsche Weise gegenüber den großen Vorbildern ausführen will. Ja, das waren die beiden Sachen, die ich sagen will.

U: Dieser Stephan Mai hat erzählt, so eine Anekdote am Rande, dass die erste Plattenaufnahme der Matthäus-Passion im Gewandhaus stattfand, 1941/1942 – da müssen aber schon kurz danach die Bombardierungen eingesetzt haben. Und diese Plattenaufnahme entstand aber im Auftrag der EMI – *His masters voice*. In London. Da tobte bereits der Krieg und trotzdem fand in Deutschland in Auftrag von EMI im Gewandhaus eine Schallplattenaufnahme der Matthäus-Passion statt.

S: Ohne das Mendelssohn-Denkmal.

U: Das ist doch absurd.Die Frage die ich noch hatte: Diese Verbindung, die sie hergestellt hatten zu der Ruinenbegeisterung im 18ten Jahrhundert. Wenn ich das richtig zusammenkriege, korrigieren sie mich, das ist sozusagen die Frage. Bach als ein Komponist in oder im Bezug auf den *stilo antico* ist sozusagen ein Vertreter der gleichen Begeisterung für das Alte, für das Antike auf Grund seines Rückbezugs auf diese Alte Musik. Also deswegen gibt es eine Vergleichbarkeit der ersten Ausgrabungen in Pompeij mit der – also als Bezug auf die Antike, wo man etwas wieder ausgraben will, was man also die ich sage mal als die natürlichere Kultur bezeichnet hatte und dem was Bach mit seinem Rückbezug auf den *stile antico* tat.

S: Ich wollte nur zuerst etwas sagen. Ich habe auch immer *stile ántico* gesagt, weil es alle Musikkenner sagen. Ich habe neulich einen Vortrag gehalten, das ist schon sehr lang her, da war ein Italiener im Publikum, die haben zu mir gesagt, hinterher, der Vortrag war wunderbar, aber es heißt ganz einfach *stile antíco* – ich weiß alle meinen Bekannten sagen vornehm *stile ántico* – und es heißt offenbar *stile antíco*, das ist so wie mit *Cafetería* und *Cafetéria* – so heißt es: *Cafetéria*, habe ich auch erst neulich erst gelernt. Bach war ab würde ich mal sagen Mitte der dreißiger Jahre das was man nennen kann einen praktischen Musikforscher. Und da war er sicher in seiner Umgebung vielleicht nicht der einzige, aber der tätigste nämlich als Sammler alter Noten. Palestrina und folgende hat er gesammelt hat er gekannt hat er zum Teil auch aufgeführt. Er hat auch Palestrina aufgeführt. Und eben dieser *stile antico – antico* ist nicht die Antike, sondern es ist alles, was alt und groß ist. Und ob das jetzt 200 Jahre her sind, wie bei Palestrina oder noch ein bisschen kürzer oder ob die Antike Rom ist, das ist pro Kunst egal. Das heißt trotzdem *Antico*. Und sagen wir mal so: Wenn ein Bach ein interessierter Mensch war, und das war er sicher, so hat er, da er ja auf dem Gebiet der Musik sich mit Altertümern beschäftigte, so muss er, da er durch Vermittlung seines Kunst begeisterten Sohnes sicher auch etwas zu tun hatte mit bildender Kunst, das hing ja hier – es gab ja in Leipzig unter seinen Gönnern große Bildergalerien mit allen möglichen antiken Dingen und so, so wird er sich wohl damit beschäftigt haben und wohl mit Interesse damit beschäftigt haben, dass gegen Ende seines Lebens Herculaneum und Pompeij und Pestum ausgegraben wurden und auch bildlich dokumentiert wurden. Überhaupt die Griechenmode, siehe Winkelmann, hat sich in der Zeit gewaltig und auch mit politischer Wendung gegen den Feudalismus ausgebreitet, was was zu tun hat mit der Vorstellung von Demokratie, von Reinheit, man hat ja damals gedacht, die antiken Tempel und Statuen wäre eben so graue farblose Steinmonster gewesen, wie man sie wiedergefunden hat, obwohl man

ja heute weiß, dass die ganz bunt bemalt waren und alle möglichen kleinen Federbüsche hatten. In der Zeitschrift von Sozietät für die musikalische Wissenschaften, also Mitzler´schen Sozietät, wo Bach dann eben als 14tes Mitglied eingetreten ist 1747, da waren ja neben allen möglichen Zeitungsmeldungen, die auch bekannt waren, da waren ja Berichte darin über diese Ausgrabungen und über griechisch römischen Säulenordnungen und wie die aufgebaut sind, nach welchen Zahlenverhältnissen – also wenn Bach kein ganz dummer Mensch gewesen ist, wird er da Verbindungen hergestellt haben zwischen seiner eigenen Tätigkeit als Interessent und auch praktischer Anwender von musikalischer Antike und dem, was in der Zeit ohnehin schon in Mode war, aber jetzt durch die äußeren Grabungen noch befördert wurde, nämlich das Interesse für die bauliche Antike und auch die Statuenkunst. Und in der Zeit als er der Hofkompositeur des Dresdner Hofes war, genau an der gleichen Zeit, saß auch Winkelmann in Dresden und hat sich da für die Antikensammlungen, die die Fürsten alle in riesigen Mengen aufbauten, auch Friedrich II. damit beschäftigt und auch wenn die sich nicht getroffen haben, muss er am Dresdner Hof doch mitbekommen, dass der Fürst, der König von Polen, und eben auch sein Gefolgsmann Winkelmann einen ganz hohes Interesse mit sehr großen praktischen Anteilungen an griechischer römischer Antike hatte – also da sind mit Sicherheit Zusammenhänge da – und ich nehme an, dass ein immer wieder unterschätzter Verbindungsmann zwischen allen diesen Bereichen und Personen eben sein Sohn Philipp Emanuel Bach gewesen ist, der ab 1741 dort als Hofcembalist angestellt war..

U: Bei Friedrich dem Großen.

S: Bei Friedrich dem Großen – also nicht in Dresden, sondern in Potsdam. Genau. Die Verbindung ist so, dass Winkelmann also der König von Preußen hat genau wie der König von Polen ,also der Kurfürst von Sachsen, Antikensammlungen angelegt. Was auch mal

wieder dieses interessante und nicht mit einem Schlag und einer Primitivlogik zu betrachtende Wechselspiel zwischen Bürgertum und Adel belegt, weil es ist zwar die Rede davon, dass das Bürgertum sich so für die Antike siehe Winkelmann interessierte, weil da drinnen auch was Antifeudalistisches Einfachkeit, Natürlichkeit, große Vorbilder Republik und so weiter drin steckt. Aber die Leute, die dafür Geld ausgaben, und die Sammlungen machten, das waren die Könige. Und da gingen die Bürger hin, und guckten sich voll Staunen diese großartigen Antiken an und überlegten sich wie Winkelmann, wie soll man die restaurieren, kann man die wieder zusammenführen, und so weiter. Ist ja mit der Kunst der Fuge alles Mögliche zu denken. Wie man auch die Restaurierungstätigkeiten von Philipp Emanuel Bach an der Kunst der Fuge, das ist ja auch so eine Methode, wie Winkelmann sie mit den antiken Statuen hatte, wenn irgendwas nicht fertig ist, oder ein Arm abgebrochen ist, was macht man damit, dann muss man irgendwas anderes daransetzen, damit es wieder natürlich aussieht – und so. Das hat der Philipp Emanuel Bach mit der Kunst der Fuge auch ganz ähnlich hergestellt. Also man wird davon ausgehen müssen, dass Bach spätestens in Dresden, wenn nicht bei seinen reichen Bürgerfreunden antike Statuen ansah, vielleicht auch bewunderte, und sicherlich eine Parallele herstellte zwischen diesen Tätigkeiten und Interessen und seinen eigenen Interessen für den *stile antico – antico* deshalb so spät, Palestrina, weil man hätte durchaus wenn man irgendwo in ein Kloster gegangen wäre oder sonst irgendwohin noch viel ältere Musik finden können. Bloß mit der Musik sagen wir mal vor 1500 also vor Josquin konnte niemand etwas anfangen. Erstens konnten die Leute die Musikschrift nicht lesen. Das ist erst im 19. Jahrhundert losgegangen, dass man die Mensuralnotation lesen konnte, und vor allem mit dieser Art von Harmonik, die ja keine Dreiklangsharmonik ist, daran konnte niemand Geschmack finden. Daran kann auch heute nur ein ganz kleiner Prozentsatz der gebildeten Bevölkerung Geschmack finden, auch diese wunderbare Musik von

Perotin. Die wird ja jetzt langsam wieder beliebter, was um es jetzt nicht falsch zu sagen, was sicherlich auch etwas zu tun mit so was wie *Folk*-Szene, dass man ausländische Klänge sehr viel mehr liebt und aufführt, auch mit der Spiritualität, die jetzt in weiten Teilen auch der Jugendlichen aufkommt, ist die mittelalterliche Musik ja wieder sehr viel hoffähiger geworden und wirkt nicht mehr so fremdartig und unsinnig, wie das noch vor kurzem der Fall war.

U: Da gibt es diese ganz merkwürdige Mittelalterbegeisterung in dieser *Gothic*-Bewegung.

S: Bei uns hat mal einer eine Examensarbeit geschrieben, eine ganz – einer der klügsten Studenten, die bei uns waren, der war Rockmusiker und *Gothic*. Und total begeistert von Bach und allem, was ihm vor die Flinte kam, der wusste immer alles und so weiter. Und hat sich bei meinem Kollegen Weinfeld, der Mittelalterspezialist ist, auch ganz viel mit mittelalterlicher Musik beschäftigt. Der hat eine Examenesarbeit geschrieben, was die immer in diesen mittelalterlichen wie heißt das denn mittelalterlich *spectaculum*, was die da immer aufführen. Der hat mal eine große Befragung gemacht, bei mehrere solchen Märkten, was die Leute eigentlich – die hatten keine Ahnung, die wussten nichts. Die haben immer so ein bisschen was gemacht, was so ein bisschen gälisch klang und mal mit Quintparalleln ein bisschen hier und da herumgearbeitet und irgendwelchen angeblich alten Instrumenten, aber die Begeisterung ist groß. Alle Leute gehen auf diese Märkte und gucken sich das an, wenn die Leute mit ihren Zipfelmützen da auf irgendwelchen Fiedeln spielen, das gilt als mittelalterlich und gotisch.

U: Na, das ist eher romantisch oder Neo-neo-neo-romantisch.

S: Ja, auch wenn das Hilliard-Ensemble singt. Das kommt ja fast in die Nähe in der allgemeinen Auffassung von irgendwelcher experimenteller Neuer Musik. Da wird das sicher mit verglichen.

Fremde Klänge schön sinnlich schwebend kein Dominantseptakkorde – das geht immer so weiter.

U: Die Rückwendung Bachs zu diesen älteren Vorbildern, war die in einer ähnlichen Weise aufgeladen wie die Rückwendung in der Ausgrabung von der alten Architektur.

S: Nein überhaupt nicht.

U: Mit Winkelmann – von dem stammt diese Formel.

S: Edle Einfalt Stille Größe.

U: Genau – galt das für die Musik Palestrinas gegenüber genauso.

S: Ja.

U: Das hatte auch edle Einfalt und stille Größe.

S: Wenn man sie kannte. Das Interessante ist ja, dass es – es gab ja in England schon sehr früh im 18. Jahrhundert diese *Society for Ancient Music*, die haben sich damit beschäftigt, die haben auch alte Musik aufgeführt, natürlich alte englische Musik ganz viel, aber eben auch Palestrina und so etwas. Auch in Frankreich gab so eine *societé* – in Deutschland war diese sagen wir ruhig mal Begeisterung Bachs für die ältere Musik, das war ja auch ältere deutsche Musik, der was weiß ich Froberger, Schütz, der hat das alles gekannt, da gibt es eine direkte Nachfolge nicht. Das ist erst losgegangen mit Aufführungen von Palestrina, Händel und älterer deutscher Kunst etwa 1880/1890. Einer der Protagonisten für diese Kunst war Johann Friedrich Reichart, der war ja vorher preußischer Hofkapellmeister. Der hat Konzertreihen angefangen für alte Musik. Was man später altklassisch nannte. Da ist es Deutschland losgegangen – aber es ist eben wie auch schon die Bach´sche Musik nicht über Zirkel rausgegangen, und hat im 19. Jahrhundert als eine echte Nachfolge, wo man sich vorstellen konnte im Unterschied zu Bach´scher Musik, jetzt wird mal eine Palestrina

Messe aufgeführt. Oder wir führen was von Froberger auf, in dem Sinn keine Nachfolge gefunden. Das ist alles 20. Jahrhundert. Palestrina in der katholischen Kirche immer. Aber jetzt so als gesamtdeutsche Massenbewegung, das hat nicht stattgefunden.

Nein, nein, da ist Bach, wie auch in seinem Kompositionsstil sicher so ein einsam ist zu tragisch gesagt, aber ein außergewöhnlicher Knobler. Und also genauso kompliziert wie er komponiert hat, hat er sich auch mit der alten Musik beschäftigt, die hatten zwar in der Notenbibliothek von der Gesellschaft, hatten die auch alte Noten. Er hatte ja da seinen Schüler Mitzler – der die Gesellschaft gegründet hat und da eine große Bibliothek angelegt hat. Und auch in seiner eigenen Notenbibliothek bei Bach da war offensichtlich auch in der Art etwas vorhanden. Aber es ist zum Beispiel nicht bekannt, Mozart hat selbstverständlich gekannt die Messen und die sonstige Vokalkunst der ganzen altitalienischen Reihe Palestrina abwärts. Aber der hat jetzt keine Palestrina-Noten gesammelt. Der hatte die Kompositionstradition von seinem Vater und den Salzburger Kirchen. Die hatte der im Kopf und hat sie auch angewendet, der brauchte um eine Fuge zu schreiben in einer Messe nicht Bach gekannt zu haben, das hat er später kennengelernt. Das war eine durchgehende Tradition. Aber so richtige Spezialisten die wie Bach sich richtig in diesen alten Stil eingearbeitet haben, und den auch befolgt haben, das hat es leider nicht gegeben. Also Beethoven hat selbstverständlich auch Palestrina gekannt, den kannten ja alle.

U: Was vielleicht auch seinen Ruhm mit begründete, weil er diese historische Tiefe hatte in seiner Musik.

S: In der h-moll-Messe sind ganz viel von diesen Sachen adaptiert. Klar. Auch dieser ganze Kanonkram, das hat er alles von älteren Komponisten, die solch komplizierten Kanons schrieben. Das war in der Zeit gar nicht möglich. Zwar haben die auch Kanons geschrieben, aber nicht dies komplizierte Zeug.

U: Wo gerade das Stichwort Tiefe fällt. Kann man das an Bach´scher Musik eigentlich fest machen? Es wird immer wieder behauptet, es hätte eine solche Tiefe – oder was „Andras Schiff“ in dieser Radiosendung, die ich von ihm gehört hatte, auch formulierte. Also 6 Jahre lang arbeitet er daran, und entdeckt immer noch etwas. Oder jetzt habe ich angefangen zu lesen – hatte ich bestellt, es gib ein Buch einer Enquist, einer niederländischen Autorin, „Kontrapunkt“ heißt das, ist ein Roman, und beschäftigt sich mit den Goldbergvariationen – parallelisiert die Goldbergvariationen mit der Trauerarbeit einer Frau, die ihre Tochter verloren hat – und geht nun Variation für Variation von der Geburt dieser Tochter – also Mutter-Kind-Verhältnis im Bauch – da sind sozusagen beide Wesenheiten zusammen, und mit der Geburt gibt es einen Einschnitt, und dann entwickeln sich zwei verschiedene Linien. Und diese abhängige Unabhängigkeit, die immer unabhängiger wird, dieses Nacherzählen des Größerwerdens der Tochter, das wird nun parallelisiert mit der Entwicklung der Unabhängigkeit der Stimmen in den Goldbergvariationen. Das hebt ja die Musik auf eine ganz andere Ebene. Des Archetypischen zum Beispiel.

S: Dass ich damit nichts anfangen kann ist kein Wunder. Mir fallen dazu zwei andere Sachen ein. Mit wenigen Ausnahmen wie der Bauern- und Cafe-Kantate und so etwas, es ist sehr schwer, dass es schwer ist, Musik zu beschreiben, ist ja nun eine allgemein bekannte Tatsache. Und es fallen einem da immer Hilfsbegriffe ein, was ja auch die Instrumental- und Gesangslehrer benutzen, Bilderparallelen, Gleichnisse um Musik zu beschreiben, oder um einen anzuleiten, es so und so zu machen. Stellen sie sich den Ton auf einer geraden Linie vor oder stellen sie sich vor, sie atmen ihre Nase ist im Bauch – und was es da alles gibt. Und man könnte sagen: Bach´s Musik ist immer ernst. Das wäre jetzt zum Beispiel für ein großes Oratorium oder gar eine Oper von Händel zu sagen, ernst ist flach, großartig, aufreißend irgend so etwas – und im Unterschied dazu ist die Musik von Telemann ja

doch in vielen vielen Punkten, was ja auch ihr großer Reiz ist und was den Zeitgenossen auch so gefallen hat, sie ist immer angenehm und unterhaltend und zum Teil auch lustig. Ist ja auch kein Wunder dass Telemann begeistert war von den polnischen Volksmusikanten und davon auch ganz viel in seinem Stil übernommen hat. Dieses Hüpfende und Krumme und so weiter, das hat ja viel benutzt. Das ist Bach vollkommen fremd. Das ist immer ernst und arbeitsam. Es gibt um von diesem allgemeinen Begriff aus mehr auf das Konkrete zu kommen jetzt eignet sich das aber sehr schwer für jemanden der jetzt diesen Klang nicht hört, es gibt Untersuchungen zu Bach´scher Musik, dass er nämlich im Unterschied zu anderen Komponisten eine bestimmte Bevorzugung für einen bestimmten Klang hatte, nämlich das, was die Musiktheoretiker die Subdominante nennen. Das ist ein Klang, ich spiele das mal eben, also wenn man üblicher Weise meinetwegen C-moll spielt (Klavier) wäre die Subdominante dieser Klang (Klavier) wo es dann üblicher Weise weitergeht (Klavier) – oder in Dur (Klavier) – also das ist ein Klang, der sagen wir mal man stellt sich ja unter Klangfolgen sehr etwas Räumliches vor. Das ist eine leider nicht sehr verfolgte – das ist gar keine Parallelbezeichnung, sondern es ist etwas, was in der Phantasie beim Hören vor sich geht. Es gibt ja viele Leute, die beim –nein, eigentlich wenige, aber es gibt die Leute, die bei Klangfolgen oder Tonarten innerlich Farben sehen. Aber praktisch alle haben räumliche Vorstellungen. Das ist schon deshalb üblich, weil die neuere Musik hat ja etwas in die Zukunft Weisendes, durch Dominanten (singt) da weiß man, da kommt hinterher (– singt) das ist da. Rechts üblicher Weise. Man nennt immer – so sind ja auch die Noten geschrieben, dass es immer nach rechts geht, nach vorne. Und zu dem hat man ja eine Vorstellung Schmalheit oder Höhe von räumlichen Vorstellungen, die können auch mal heller und dunkler sein. Aber jedenfalls Klangfolgen zum Beispiel, wenn sie überraschend sind, blitzen ja plötzlich auf und in diesem breiten oder schmalen Band von räumlichen Vorstellungen, die mit der Musik

ablaufen, ist dieser Klang vor allen Dingen, wenn er in Moll, etwas besonders nach unten Gehendes. Dominanten und *Tonica* die machen immer fffuit – und die Subdominanten, die verharren in der Tiefe und machen so ein dickes Fass nach unten auf. Und dieser Klang, der selbstverständlich in jeder Musik der Zeit vorgekommen ist, Subdominanten gab es immer. Das ist klar. Bloß die haben mit anderen Tonarten gewechselt. Das ist nicht unbedingt der bevorzugte Klang. Der kommt so in einer Schlusswendung immer mal vor – und so – aber es gibt offensichtlich einen Hang von Bach, diesen Klang sehr prononciert zu verwenden und auf ihm zu verweilen. Noch mal auf die Frage zurückzukommen: Tiefe? Das hab ich jetzt mit dieser Raumvorstellung angesprochen. Also räumliche Tiefe. Aber gemeint ist ja offensichtlich eine mehr geistige Tiefe. Die habe ich jetzt ein bisschen pragmatisch praktisch wenn man so will primitiv auf irgendwas Musiktheoretisches bezogen. Also erst einmal, dann vielleicht bestimmte harmonische Wendungen, die das hervorrufen, was man als Tiefe versteht, oder auch Schwergewicht. Schwergewicht Tiefe – was sagten die …. ja die französische Musik. Ganz typisch, das wird gesagt, der französischen fehlt die deutsche Tiefe. Mendelssohn als Juden sagt Wagner, dem fehlt auch dieser deutsche Tiefsinn. Dieser Tiefgang. Das sind ja alles diese Begriffe, die eine bestimmte Art , das ist ja auch der Begriff des deutschen Volkes, dem Volk der Dichter und Denker, das ist ja damit auch gemeint. Dass ein bestimmter Tiefgang da sein soll. Oder auch da ist. Und wenn man das jetzt auf Bach´s Musik bezieht, fallen mir ein: Es geht ja nicht nur um Ordnung, Arbeit und Gründlichkeit bei dem Begriff der Tiefe. Sondern es geht ja um etwas, was ganz tief in die Seele eindringt, und nicht nur so wie das französische oberflächlich, da wird viel geredet, das Vorurteil gegenüber Franzosen in Deutschland ohnehin, immer dieses Gequatsche, da wird immerzu geredet, und das hat ja gar keinen Tiefgang und keinen Sinn, das ist nur so ein Geplapper – oberflächlicher Kram.

U: Die Rede ist von den letzten Dingen. Also Bach wird unterstellt, dass seine Musik von den letzten Dingen handelt. Von dem Sterben und dem Tod, und Schöpfung und Bestimmung, und Sünde und Erlösung. Und deswegen auch die …

S: Das ist ja von Bach nicht nur ein – Bonmot ist ja nun frech, das zu sagen, aber es ist ja die Bach´sche Handbibel, die sogenannte Karlow-Bibel vor Jahrzehnten aufgefunden worden mit Bachs Randbemerkungen. Und da steht bei einem Vers aus dem alten Testament hat Bach an den Rand geschrieben: Jede gut klingende Musik ist Gott wohlgefällig.Ein Gebet an Gott. Und man kann wohl mit Sicherheit annehmen, im Unterschied zu anderen Komponisten, dass dieser Auftrag, das ist ja nun sehr Luther, dieser Auftrag, Gott hat mich begabt mit bestimmten hochstehenden Fähigkeiten, denn dass er der Größte war, wird ihm wohl klar gewesen sein, dass er da in vieler Beziehung alle anderen übertrifft. Und ich muss das, was ich tue, und das ist ja doch sehr religiös, wenn nicht sogar lutherisch, alles was ich tue, da muss ich mich besonders anstrengen, um Gott wohlgefällig zu sein – und jede Note, die ich schreibe ist im Grunde eine Gabe an Gott. Das ist sicher im Bewusstsein von Bach dagewesen und wird auch – deshalb komme ich noch mal drauf – über bestimmte technische Fähigkeiten etwas ausgelöst haben, was in der Musik vorhanden ist, und das ist nicht nur eine Kunstfertigkeit und eine Anstrengung, die in der Musik zu hören, sondern es scheint auch für viele, die die Musik hören (wozu ich nicht gehöre) immer mit zu schwingen, diese ganze Anstrengung ist in einem höheren Dienst tätig der alles umfasst. Das wird ja immer gesagt, Bach umfasst alles – ist die Seele der Musik, aus der Musik spricht alles, das Universum, das ganze Leben, alles ist in Bach vereint. „Alles ist in Bach“, ist ein berühmtes Zitat. Viel mehr kann ich dazu nicht sagen, weil diese innere Bewegung, die damit gemeint ist..... (verstummt).Es gibt auch immer diese schöne Fragen, wer ist denn der größte Komponist. Es fragen auch seltener Weise auch mal Studenten. Und da gibt es dann

immer eine bestimmte Klientel, die sagt, das wird wohl Bach sein. Das ist der allergrößte, der hat alles gekonnt, und hat für alle Menschen geschrieben, die ganze Menschheit ist in seiner Musik zusammengefasst. Dazu kann ich nie wirklich etwas sagen, weil ich kann nur sagen, meine Gefühle bei Musik sind pro Komponist andere, aber genauso stark. Ob das Beethoven oder Schumann oder sonst irgenjemand ist. Selbst bei Wagner habe ich hin und wieder mal solche großen Gefühle, die sind allerdings nur sehr selten.

U: Ich hatte das ja ursprünglich vor, einen Regisseur, wie heißt er doch jetzt gleich, es fällt mir der Name nicht mehr ein, der arbeitet in Ludwigsburg. Der hat eine Bebilderung der H-Moll-Messe gemacht, auf einer DVD. Ein seltsames Werk, diese Bebilderung. Aber es ist so typisch. Also ich hätte ihn gerne eingeladen, aber er hat sich nicht bereit gefunden. Für mich wäre er als Paradebeispiel aller Rezeptionsstandards gegolten , die Bach gegenüber so versammelt wurden im Laufe der Jahre und Jahrhunderte.

S: „Kunst der Fuge getanzt“ habe ich auch gesehen.

U: Diese DVD – also dieser Film wie heißt er denn? – fängt mit einem Urknall an, also H-Moll-Messe - Urknall, dann diese Splitter, also Planetenpartikel entpuppen sich als Noten, die sich zusammenballen dann zu Planeten, man ist selbst auf einem Raumschiff und fliegt auf einen dieser Planeten und landet nun zufälliger Weise in Erfurt, oder wo ist er geboren, weiß ich nicht …

S: Eisenach.

U: … und zwar … Eisenach, genau. Eisenach rekonstruiert auf Grund der alten Pläne. Und dieses Raumschiff fliegt zu einem Haus, wo nun gerade das Bach´sche Kind – also Bach als Kind geboren wurde.

S: Lämmerhirt – die Mutter.

U: Also damit hat man die Parallelisierung von großer Geburt – Schöpfung - und kleiner Geburt – Bach als Baby in eine Geschichte gepackt, und das ganze instrumentalisiert musikalisiert mit dem Eröffnungschoral der H-Moll-Messe. Also dem Kyrie.

S: Also was mir noch dazu einfällt, ist folgendes: Mein Beruf ist ja sowohl Musiker als auch Musikwissenschaftler. Und das, womit ich mein Geld verdient habe und jetzt als Lehrbeauftragter immer noch verdiene, das ist Universitätsunterricht für künftige Musiklehrer. Im Studium habe ich fast ausschließlich gelernt musikalische Analyse obs um Bach oder sonst irgendwas ging. Das heißt also dieser ganze Kram wie ist eine Fuge aufgebaut, wie verlaufen die Stimmen, wie ist die Harmoniefolge, wie passen die einzelnen zusammen, wie sind die Dimensionen zusammen zueinander und so weiter, was löst das Thema, wie was hat das für historische Voraussetzungen und so weiter. Aber seit ich unterrichte, und das ist schon sehr lang, bin ich ja mit Leuten zusammen, wie diese Leute im künftigen Musikunterricht sich dann hoffentlich auch verhalten, denen durch diese Tätigkeit ein Gefühl für Musik ausgetrieben wird. Da ist das natürlich für einen Profimusiker oder ein Musiklehrer, die muss das auch können. Aber man kann auf keinen Fall über musikalische Analysen eine Nähe zu einem bestimmten Musikstück hervorbringen, es sei denn die Leute, die man unterrichtet sind schon hoch spezialisiert und können sich sozusagen über die Analyse-Tätigeit hinwegsetzen und ihre Gefühle behalten. Das ist aber sehr selten. kMan müsste eigentlich zweigleisig fahren, was ich im Laufe meines Lebens gelernt habe – und mir gelingt das glänzend. Ich kann die Kunst der Fuge hören, und mich immer noch auf unterschiedlichste Weise daran erfreuen oder sie bewundern, und kann dabei aber auch hören, oh, das ist ja der Übergang nach *cis-moll*. Aber ich muss ja, wenn ich irgendjemand eine bestimmte Musik, der nicht spezialisiert ist, beibringen will oder nahebringen will, ich muss ja erst mal damit umgehen, oder will auch erst mal damit umgehen, ehe vielleicht später zu was analytischem

komme, mit den Gefühlen, die ausgelöst werden. Weil nur da drüber ist es ja möglich, irgend jemand für fremdartige Musik zu erwärmen. Und normalen Musikstudenten ist die Kunst der Fuge ganz fremdartig. Außer den drei Leuten, die das vorher schon in der Schule oder Privatunterricht hatten , oder weil sie eben Bach nett finden. D.h. also das erste was ich immer gemacht habe, ist mal rauszukriegen, was ist – nehmen wir als Beispiel mal „Die Kunst der Fuge“, es kann auch die *„Eroica“* sein oder sonst irgendwas – was findet eigentlich in diesen Leuten statt. Kann man damit umgehen. Kann man damit Unterricht machen. Können die später damit Unterricht machen. Das Wesentlich was sich immer abspielt, sind Bilder und theatralische Szenen. Phantasieszenen. Oder auch Bilder. Stehende Bilder, Herbststurm oder sonst etwas. Und über diese Bilder ist es ganz deutlich etwa im Unterschied zu Beethoven, nehmen wir mal die Symphonien von Beethoven. Wie ja Beethoven sagte, das ist mein eigentliches Feld. Sind bei Bach und die Bilder und die Szenen, die sich abspielen, selbstverständlich muss man sagen, vollkommen anders als bei der Beethoven-Symphonie. Das ist ja auch kein Wunder. Aber die Bilder, die sich darstellen, zeigen genau in diese Richtung der sogenannten „Tiefe“. Auf diesem Weg kann man vielleicht diesem Problem näher kommen, indem wenigstens beschreiben kann, was vielleicht im allgemeinen Sprachgebrauch mit Tiefe gemeint ist. Es kommt sehr häufig vor – nehmen wir mal an – es ist irgendeines der schwergewichtigeren Präludien aus „Der Kunst Fuge“ oder einer – ach nein Quatsch, aus dem Wohltemperierten Klavier oder eine von den dicken Fugen da heraus, es kommen immer irgendwelche Bilder vor von Herbstlandschaft, von Philosophen, von ich meine jetzt die schwergewichtigen Dinger. Es gibt ja auch ganz andere, wo die Leute plötzlich irgendwelche Harlekine tanzen sehen.Aber jedenfalls ist sind sehr häufig eben statische Bilder. Es kommen nicht wie bei Beethoven irgendwelche Entwicklungen vor, wo am Schluss der eine den anderen ermordert oder umarmt und küsst. Oder was weiß ich, was man sich

da vorstellen kann. Sondern die Musik wird mehr empfunden als eher entwicklungslos – was sie sicher nicht ist, wenn man das feiner betrachtet. Aber die Grundbilder, die ganz ganz oft vorkommen, sind Himmelserscheinungen, was sehr interessant in Bezug auf Tiefe ist, oder Gläubigkeit – Himmelserscheinungen kommen vor, oder sehr schwergewichtige Landschaften mit Ernst, oder denkende Menschen, vielleicht auch mal ein Lastschiff, das über einen Kanal schwimmt oder so etwas. Also die Bildvorstellungen zu den sagen wir mal größeren Stücken, nicht die chromatische Phantasie, die ist ja so verrückt, da fällt einem gleich was anderes ein. Die größeren Bilder sind immer so wie Rembrandt. Ist immer so. Haben wir vergessen, was ein Deutscher ist, gehört aber im 19. Jahrhundert dazu, Rembrandt, natürlich.

U: Ja, der wurde auch germanisiert. Der Rembrandt.

S:Der wurde schwer (bricht ab) … das ist ja eigentlich ein deutsches Volk. Und sonst mit der Tiefe. Ich weiß, dass das immer gesagt wird. Das da eine besondere Tiefe ist. Aber das setzt voraus, dass die spezifisch Bachisch ist, die Tiefe. Die sonst nicht so vorkommt. Ich weiß nicht, damit kann ich ganz wenig anfangen. Also, da hätten wir doch auch noch Schumann und Wagner aufzubieten, geschweige denn von dem netten Schubert, der ja nun eine schreckliche Tiefe zum Teil hat, und der saß auch bei Herrn Kiesewetter, und hat mit ihm die Bach´schen Noten angeguckt. Also dass der Kiesewetter hatte so eine Sammlung und auch eine Konzertreihe für alte Musik da in Wien. Nein, sonst mit Tiefe weiß ich nicht. Also da könnte ich mir nur vorstellen, weil Musik so eine merkwürdige Gummikunst ist, dass man andere Künste zur Hilfe nimmt. Um sich mal vorzustellen, was mit Tiefe gemeint ist. Bei Bildern ist es ja sehr einfach mit Tiefe. Das ist primitiv. Die Bilder haben eine Tiefe oder nicht, das ist aber nicht primitiv. Entweder sie sind so gemalt, dass sie eine wirkliche Tiefe haben, und dann kann man sehen, ob es praktischer ist als Tiefe, ob

das auch eine andere Tiefe zum Inhalt hat, wovon ich überzeugt bin. Bei Romanen und so..... (bricht ab)

U: Ich meine, es kommen bei Bach immer an allerorten diese Choraltexte oder Choralmelodien dann vor, aber das ist auch schon wieder so eine Geheimgeschichte, weil wer kennt mittlerweile die Choralmelodien, und bei wem klappen beim Hören einer solchen Melodie dann die Texte auf, die in der Liturgie ihren Zusammenhang und Sinn haben.

S: Ja, aber das ist ein Bachschen Verfahren, was bei anderen Komponisten selten ist. Von wegen Tiefe. Gemeint ist damit ja auch eine geistige Tiefe. Zitate, gibt ja viele – also um noch einmal auf den Anfang zurückzukommen von dem gesamten Gespräch. Es gibt ja eine Kantate von Bach, die heißt: „Dies sind die heiligen 10 Gebote“. Und in dem Vorspiel, das man damals nannte *Sinfonía*, ich hoffe nicht, dass man das auch noch *Sinfónia* ausspricht, das ist ein Stück Instrumentalmusik, und da spielt die Trompete den Choral hinein. Und zwar in 10 Abschnitten.Dass das kein Zufall ist, ist ja nun ganz offensichtlich. Erstens zählt niemand mit, das kann niemand wissen. Außerdem muss man noch den Choral kennen. Dies sind die heiligen 10 Gebot. Jetzt muss man davon ausgehen selbstverständlich die Zeitgenossen genau die Choralmelodie kannten, die wussten ah, sieh mal an. Das ist also die eine Methode, vielleicht von Tiefe, nämlich die geistige Tiefe, dass man mitdenkt. Das andere, das es 10 Einsätze sind, das kann niemand merken, das merkt heute der Musikwissenschaftler, der die Noten anguckt, der sagt, Donnerwetter, das sind ja 10 Einsätze. Das ist aber ganz offensichtlich zu Gottes Ehre gemacht. Das kann nur Gott merken. Es gibt ja immer diesen berühmten Vergleich mit diesen Handwerkerzeichen in den gotischen Domen, die ja nun irgendwo oben sind, wo es niemand sehen kann. Also mit der Tiefe ist mit Sicherheit auch gemeint, wenn auch vielleicht nicht bewusst, dass es da einen ganzen Haufen möglicher

konstruktiver oder auch geistiger Ebenen gibt. Die zum Teil offen bemerkbar sind, dahinter ist vielleicht noch der zweite, das ist der Choral, das kann man sicher im 20. Jahrhundert nur noch wissen, und lesen, dass es der Choral ist, wenn der dann auch noch von einer Trompete gespielt ist, ist ja außerdem noch ein Symbol, die göttliche Macht, die Trompete, das ist auch ein Symbol, und ganz dahinter sind die 10 Einsätze. Die auf einer dritten und wenn man will auf einer höheren Ebene sind. Da könnte ich mir technisch was drunter vorstellen, dass das in verschiedenen also die Dichte, das wird man bei Händel niemals finden. Manche Leute werden sagen, Gott sei Dank. Dass es einfach und klar ist, und einen zuhaut, mit doller Musik, und jetzt muss man nicht denken, habe ich jetzt da was verpasst, ist da denn irgendwas los, und das ist wohl auch eine Sache, die es bei Händel und Telemann nicht gibt, aber doch wohl bei Bach, und das wurde ja in der Folgezeit von Beethoven, Forkel, Mendelssohn unglaublich ausgeschlachtet, dass Bach etwas ist, das man verstehen muss. Schon mehrfach gesagt worden , aber am Phänomen Bach immer wieder deutlich zu machen: die Musik von Händel und Telemann ist ganz offensichtlich wenn man es primitiv sagt, eine Musik, die man gebrauchen kann.

U: Ja, es ist ja auch immer noch der eigentlich pietistische Vorwurf, da im Hintergrund, die Musik würde verführen. Die Musik als Verführerin und Bach denkt die Verführung sozusagen ein, indem er das noch rechtfertigt durch die Dichte der anderen Symbolebenen, die eingebaut sind.

S: Und durch diese unglaubliche Arbeit. Die da drin steckt. Das haben angeblich Telemann und Händel das einfach so hingehauen – und das überfällt einen und macht einen fertig. Aber der Gehalt fehlt eben.

U: Und insofern trägt Bach kann man dann schon sagen, den Begriff der ernsten Musik überhaupt. Das Ernste.

S: Auf jeden Fall, das ist auch in den Nachrufen, also im Nekrolog, den hat offensichtlich Philipp Emanuel Bach geschrieben. Da ist das auch genauso ausgedrückt: In allen Ebenen zu Hause, der größte Komponist, in allem kannte er sich aus, ist immer ernst und gearbeitet – niemand konnte es wie Bach, und da sind diese ganzen Bezeichnungen zusammen gefasst und vermutlich das betrifft schon wieder die Tiefe und auch den Mythos und auch die Heiligkeit und alles mögliche – ob das jetzt von Bach ausgeht, ist mal eine ganz andere Frage. Aber jedenfalls ist er dazu benutzt worden, das Verhältnis zwischen Kunstwerk und Publikum umzukehren. Weil doch wohl durch große Teile des 18. Jahrhunderts es so gewesen ist, dass das Publikum das Subjekt ist, und das Kunstwerk, sprich Musik ist das Objekt. Und das Subjekt Publikum kann sich dieser Kunst bedienen, kann sich erfreuen, kann sich belehren, kann sich amüsieren, sich unterhalten. Aber die Umkehrung, die findet ja nun aller spätestens bei Beethoven statt. Aber Bach ist dazu benutzt worden, oder es war zu seiner Zeit auch schon so, dass sich das Verhältnis umkehrt. Nämlich, dass das Kunstwerk das Subjekt ist, und das Publikum ist das Objekt, was versuchen muss, oder versuchen soll, sich diesem Subjekt Kunstwerk anzunähern, d.h. nach oben zu schauen, während man bei der älteren Auffassung hat man gesagt, hier bin ich das Kunstwerk, mal sehen, was man damit anfangen kann. Und jetzt ist die Voraussetzung, da oben ist das Kunstwerk, Bach ist sofort dazu gemacht worden, also das ganze – die ganze erste Biographie von Forkel, aber auch Zelter war ja schon so mit seiner Berliner Singakademie, das ist der Abgott. Und man blickt wie zu einem Altar hinauf und muss sich bemühen, ihn zu verstehen. Nicht nur das Werk, sondern auch ihn zu verstehen, weil er so geheimnisvoll ist – und spätestens wie gesagt seit Beethoven aber auch mit Hilfe von Bach, über den er ja auch die dollsten (Hofhalter?) der Harmonie und so weiter geschrieben hat, ist das Publikum, wie man will, passiv oder aktiv, also entweder nach unten gehalten oder im Aufstreben sich

bemühend, immer sollen wir strebend uns bemühen, dieser Versuch, der dem Publikum jetzt zugetraut wird, die Kunstwerke zu verstehen. Und dazu ist Bach höchst geeignet. Für diese Haltung.

U: Das ist auch die Parallelität zum Naturbegriff. Natur wird spätestens zu Beginn des 19. Jahrhunderts erwandert.

S: Da habe ich jetzt gar nicht daran gedacht. Vollkommen richtig.

U: Man muss sich die Natur erlaufen …

S: Ja, Bergsteigen ohne Ende …

U: Und bemühen .. ja genau. Und die Natur als Erkenntnisort zu begreifen.

S: Das ist genau die Parallele.

U: Und genauso wird Bach zu einem Naturereignis, das man durchwandern muss, um es zu begreifen.

S: Auf jeden Fall, das ist genau die Parallele das Naturereignis Bach, auch diese Vorstellung ja es ist ein, diese Person das ist ein Ereignis, wie ein Gewitter oder sonst irgend etwas. Das man nicht begreifen kann, man kann sich aber versuchen, ihm anzunähern. Indem man sich bemüht. Ob das jetzt Analyse ist, oder man in jedes Konzert geht, oder was man sonst tut. Das ist auf jeden Falls so, die zeitliche Parallele ist immer so, wenn was Sie jetzt sagen über die Natur, wann geht das los. Dieses Bewusstsein von Natur, das ist ja auch schon 18. Jahrhundert, ein bisschen – aber naja Sturm und Drang, nicht wahr. Da passt der Bach prima rein – und da ging es auch los, die Stürmer und Dränger, was sind das, das sind nur zwei Prozent der Bevölkerung gewesen, nicht wahr. Aber das waren auch die zwei Prozent, die Bach gut gefunden haben.

U: Kuno Lorenz nannte den Namen Herder, als Wegmarke. Das ist Mitte des 18. Jahrhunderts.

S: Ja, Herder, das waren die Bach-Begeisterten, da ging das los. Ja, sollen wir es dabei belassen ?

U: Ja, ich bin auch der Meinung, dass … (bricht ab)

Aufnahme endet.....

Gespräch mit Kuno Lorenz

K: Diese Idee von Leibniz, das Unendliche, das im Analogen steckt, begrifflich zu fassen, da kommt dann immer bei ihm die Rede von Gott, nur im göttlichen Geist kann das, was wir nur im Bild, im analogen Bild zur Verfügung haben, aufgelöst werden. In einer Maschine gleichsam, in einer Art unendlicher Maschine, also digitalisiert werden. Sprachlich würde das dann so sein, dass man dafür unendlich viele Prädikate braucht, um etwas zu charakterisieren. Das geht eben nur aus einer göttlichen Perspektive, wir können dann nur ersatzweise geometrische Methoden verwenden, oder die differentiale Integralrechnung, die dann das Ganze handhabbar macht. Aber wirklich verstanden hat man es erst, wenn es digital zur Verfügung steht, d.h. man über alle Schritte sozusagen auf endliche Weise eine Rechenschaft geben kann. Und es kalkülisieren kann, so drückt er sich dann auch de facto aus. Und hat ja für das Denken also dann zum ersten Mal eine kalkulatorische Methode ersonnen, die auch handfest ist und eben tatsächlich modernen Standards genügt, im Unterschied zu seinen Vorgängern, also Kirchner, Galgano und diejenigen, die das eigentlich nur als eine Zahlenspielerei betrachtet haben. Da hat sich Leibniz zwar drauf bezogen, aber er hat es ganz anders gemacht. Also einfach solide gemacht.

U: Sie haben sich selbst als Liebhaber Bachs bezeichnet – nur es wird immer wieder behauptet, die Leibnizsche Monadologie fände sich praktisch eins zu eins in der Musik Bachs wieder.

K: Das ist eine kühne Behauptung. Also da ist sicherlich so viel richtig, das ist keine direkte Analogie, aber eine, die man doch auf weite Strecken hin vertreten kann, nämlich der Perspektivismus, der in dieser Monadologie steckt. Man kann das Gesamte der Welt von einer Stelle aus, aber eben nur in einer Perspektive, zur Verfügung haben als Referenzpunkt. Ein Mensch kann in seinem gesamten Denken die

gesamte Welt repräsentieren, aber es ist eben nur in seiner Perspektive. Und dann braucht man die Übersetzungen in eine andere Perspektive eines anderen. Und nur als eine solche Summe unendlich vieler Perspektiven ist das Ganze zu haben. Angewendet auf das Bachsche *Oeuvre* wäre jedes einzelne Werk von ihm wiederum eine Perspektive auf das, was er im Ganzen gemacht hat. D.h., mit einem gewissen Recht kann man vielleicht sagen, dass die Art und Weise, mit dem musikalischen Material umzugehen, sich in jedem Werk im Ganzen unter einer Perspektive erschließt. Und sozusagen jedes Bachsche Werk eine solche Monade ist, die gesamte *Oeuvre* spiegelt. Und da dieser Wechsel - sie ist selbst Natur und nicht nur ein Bild der Natur - davon abhängt, dass der Naturbegriff damals seinerseits als ein Zeichen Gottes verstanden wurde, braucht man also diesen Unterschied nicht, kann man also immer sagen, sie ist als ein Werk eine *imitatio dei* - aber diese *imitatio dei* seitens einer Kreatur ist eben ein endliches Opus, das nur einen endlichen Ausschnitt, eine endliche Perspektive eines Gesamten darstellt, was nur Gott selbst zur Verfügung steht und deswegen nur *soli deo gloria* unterschrieben werden kann. Trotz der Erschaffer-Eigenschaft jedes Werkes.

U: Die Frage, die im Zusammenhang dieses Vorhabens hier beschäftigt, ist ja, warum es gerade Bach geworden ist.

K: Spontan hätte ich gesagt, seines Reichtums wegen. Weil da so viele Möglichkeiten durchexerziert werden. Wie kaum sonst jemand, also musikalisch gibt es eigentlich dann nur noch Mozart.

U: Der nicht so lange gelebt hat. Ich meine, das sind jetzt eher so banale Geschichten, die aber dennoch Fragen aufwerfen, wie ich finde. Es setzt mit Bach die Kreation von überzeitlichen Künstlergestalten ein. Jedenfalls in der Musik. Also das genaue Datum ist eigentlich in Wien 1805, setzt möglicher Weise mit Händel schon in London ein, dessen Oratorien auch nach seinem Tod gespielt wurden, aber mit Bach startet der Versuch, jedenfalls in Deutschland,

die Werke nicht mehr lebender Komponisten wieder aufzuführen. Das war ein Gedanke, der wäre vorher niemandem in den Sinn gekommen. Und das kulminiert eben dann – das ist sozusagen der Umschlagpunkt 1805 – ein Konzert in Wien, wo sich ein Kritiker darüber echauffiert: Seid ihr wahnsinnig, ihr spielt mehr Tote als Lebende. So. Und fasst sich an den Kopf. Aber wie gesagt, das setzt mit Bach ein. Also bereits die h-moll-Messe, die er noch hinterlassen hatte, wurde 1770 in Stimmen geschrieben, es wurde eine Aufführung dieses Werkes vorbereitet. Was offenbar nicht zustande kam, weil da war der Markt – da waren die Bedingungen noch nicht dafür da. Und ich frage mich, was ist da passiert in dieser Gesellschaft, im Denken, dass man sich diese überzeitlichen Figuren schafft.

K: Ist es wirklich das? War nicht auch schon vorher das Studium, nämlich der Partituren, auch der Vergangenheit selbstverständliche Aufgabe eines Musikers der Zeit? Er hat auch seine Vorfahren studiert.

U: Die Komponisten haben das gemacht. Ja. Die haben die Altvorderen gelesen, um davon zu lernen und haben möglicherweise so wie Mozart – es gibt von ihm veröffentlichte Trios, ich weiß nicht für welche Besetzung, die aus der „*Kunst der Fuge*“ genommen sind. Da ist irgendwie nur die Schlussfloskel verändert und alles andere ist bei Bach abgeschrieben.

K: Unter Umgehung des Publikums? Gewissermaßen nur für den Artisten selbst? Da gab es eine zeitliche – eine historische Kontinuität.

U: Ja. Aber selbst wenn es sozusagen nur ein Ehrlichmachen eines Schwindels wird, dass also Mozart dieses Trio nicht mehr als ein Mozartisches Trio aufführt, sondern als eines, das von Bach wiederholt wird. Es ist als Prozess bemerkenswert. Also – ich weiß nicht, ob ich davon auch geschrieben hatte, bei Peter Schleuning steht das drin, dass gleichzeitig – also noch zu Bachs Lebzeiten –

angefangen wurde, Pompeij auszugraben. Man interessiert sich für die Ruinen. Und scheinbar weil man dort eine natürlichere Kultur vermutet, zu dessen Wurzeln man zurückkommen will. Bach selbst komponiert im *stilo antico*, also er zitiert die Niederländer, oder beschäftigt sich mit deren polyphonen Problemstellungen. Also da wird, so wie ich das sehe, die Vergangenheit idealisiert oder auch vergöttlicht. Jedenfalls wird sie in einer Weise interessant, wie sie es vorher nie war.

K: Die ganze Renaissance lebt davon, eine mehr oder weniger verschüttete oder vergessene antike Tradition wieder zu vitalisieren – einschließlich vergessener Techniken. Das ist doch kein Produkt des 18. Jahrhunderts. Für die Musik haben sicherlich besondere Phänomene eine Rolle gespielt. Es gibt keine Tradierung antiker Musik, also jedenfalls alle diese Rekonstruktionen sind ja mit größtem Zweifel zu behandeln, jedenfalls so weit ich mich da habe informieren können anzusehen. Die Wiederaufnahme der Vergangenheit konnte nur mittels Medien geschehen, die selber von Dauer waren. Also schriftlich. Alles was zeitgebunden blieb, also Tanz oder Musik, hatte nur eine Chance tradiert zu werden, wenn es eine mündliche Tradition gab, die die Profession selber weitertrug. Und da kam also dann das Studium der Notationen hilfestellend hinzu. Bis das sozusagen selber dann zu einem wirklichen Träger des Kennenlernens wird, hat es vermutlich dann noch viel mehr Jahrhunderte gebraucht. Aber das Phänomen selbst, nämlich ein historisches Bewusstsein zu entwickeln, ist viel älter.

U: Stimmt, die Renaissance heißt ja auch schon so.

K: Ich würde dann schon spezifischer denken, dass dieses Phänomen der Aktualität, die also mit Bachs und jetzt zwar nicht als Beginn einer Tradition, die dann über die Wiener Klassik in die Moderne führt, sondern als eine Aktualität, die – an die man nach dem 19. Jahrhundert

auf einmal wieder angeknüpft hat – unter einem Zeitsprung. Im 19. Jahrhundert war ja Bach gar nicht so *en vogue*.

U: Ja, es gibt diese berühmte Wiederaufführung der Matthäuspassion von Mendelssohn und dann wird irgendwie der Apparat immer größer.

K: Ich meine, die Komponisten studieren ihn, ja. Aber große Aufführungen?

U: Doch, doch, die gibt es dann schon. Da spielten dann nationale Faktoren eine Rolle und Bach wurde dann zu so einer Galionsfigur des deutschen tiefsinnigen, profunden Naturwunders im Gegensatz zu den französischen oberflächlichen, den jüdischen oberflächlichen und so weiter und so weiter. Dazu musste er herhalten. Was ich mich sowieso die ganze Zeit frage, woran der Tiefsinn dieser Musik festgemacht wird. Hm.

K: Das ist eine gute Frage, weil Bach eigentlich sich viel weniger dazu eignet, als etwa die Romantiker, als ein Schubert oder Schumann. An denen lässt sich der Tiefsinn ja viel leichter plausibel machen, als die Musik der Seele, die sich öffnet oder preisgibt, während das barocke Ideal ja nicht Ausdruck, sondern Eindruck herstellen ist. Also diesen Wechsel finde ich das Spannende. Dass man so zu komponieren hat, um eine bestimmte Wirkung im Hörer zu erzielen, und nicht als Komponist, das was man ausdrücken möchte, zu präsentieren. Das setzt ja ein Bekenntnis zur eigenen Individualität voraus, die für Bach und seine Vorgänger völlig abwegig gewesen wäre. Und eine solche, mehr objektivierende Haltung, die also gegen den Subjektivismus des 19. Jahrhunderts gerichtet ist, die war für mich immer eine der Schlüssel, zu verstehen, warum vorklassische Musik im 20. Jahrhundertim Zuge nämlich der gleichsam als Gegenstück zur Entwicklung der klassischen Moderne wieder aktuell wird. Schütz-Renaissance: die Wiederaufführungspraxis auf historischen Instrumenten zu spielen, das wird ja alles gleichsam

parallel zur Entwicklung der klassischen Moderne. – Wieso? Ich habe den Eindruck, weil in beiden Fällen die Adresse an den Hörer, und nicht das Interesse seitens des Verfertigers, der sich eben nur äußert, insofern er etwas bewirken will.

U: Sie denken jetzt an diese rhetorischen Schulen des Barock, an die Affektenlehre.

K: Zum Beispiel, ja.

U: Dass man sich bestimmter Figuren bedient.

K: Ja, das Publikum muss die kennen, sonst kann es nicht goutieren.

U: Sonst kann es nicht verstehen.

K: Es läßt sich nicht verstehen.

U: Was heute eigentlich gar nicht vorauszusetzen ist. Wir kennen diese ganzen Affektenfloskeln nicht.

K: Und Bach ist ersichtlich jemand, der jenseits dieser Kenntnis gleichwohl einer unmittelbaren Zugänglichkeit hat.

U: Wie alt ist die ästhetische Kategorie des Unmittelbaren?

K: Ich würde denken, dass das in der romantischen Kunstphilosophie aufkommt.

U: Nicht schon vorher bei Herder oder so? Also diese Definition der Natur als Erkenntnisort.

K: Ich meine Herder ist ja, wenn man so will, der Stammvater romantischen Denkens.

U: Bach war zu seinen Lebzeiten nicht so sehr populär als Verfertiger dieser großen Werke, die uns als erstes einfallen. Also h-moll-Messe – musikalisches Opfer und als improvisierender Organist, weil er offenbar seine Auftraggeber, also sprich die Pfarreien oder die

Kantoreien und so weiter, die Ratsherren auf die Palme gebracht hat, weil er sich nicht zurückhalten konnte. Da gibt es Berichte, die besagen, das protestantische Kirchenlied besteht aus einer Strophe und einem kleinen Zwischenspiel, in dem vielleicht die Orgel in ein anderes Register zieht, um das immer gleiche ein bisschen zu variieren, und an diesen Stellen hat Bach dann kleine Improvisationen eingefügt. D.h. die Gemeinde, die gewohnt war, Luft zu holen und dann die nächste Strophe von *„Eine feste Burg ist unser Gott“* oder was auch immer zu singen, war dann plötzlich konfrontiert von einem improvisierenden Organisten, der sich nicht im Griff hatte. Riesen Streitigkeiten. … das war wohl in Lüneburg

K: In Mühlhausen ging es schon los, das war praktisch seine erste Stellung und in Arnstadt sicher auch, das weiß ich jetzt nicht mehr genau. Und die öffentlichen Wettstreite als Organist. Wie war das in Dresden der Wettstreit mit einem Franzosen an der Orgel?

U: Es gab Wettstreite auch im Zuge der Bewerbung um die Stelle in Leipzig.

K: Ursprünglich sollte Telemann nach Leipzig kommen, den hatten sie erst sich ausgeguckt. – Ein wunderbares Beispiel für diese Bindefunktion Bachs in der Gegenwart sind diese Klavierversionen von Kurtag von Bachchorälen, die er oktaviert, zerlegt und dann vierhändig – mir bleibt da immer der Mund offen stehen, mit welcher Genauigkeit des Klangs er einfach nur durch Zerlegung des Klangs in die Breite – also in die Höhe und in die Tiefe – und durch die Verdoppelung diese Wirkung erzeugt. Kennen sie diese?

U: Nein, die kenne ich nicht. Was ist für sie da das Überraschende?

K: Das Überraschende ist, dass Modulationen zugänglich werden, deren Stücke davon dann in modernen Kompositionen wieder auftauchen als Bestandteile oder die Fortsetzungen sozusagen in anderer Funktion. Also die Funktionselemente werden sichtbar aus

denen sich Musik aufbaut, egal wo. Egal aus welcher Zeit. Es wird eine Art Röntgenblick hergestellt auf ein kleines Opus.

U: Von Kurtag. Durch die Referenz zu Bach.

K: Kleine Elemente, die sozusagen beleuchtet werden, durch die Art, wie er das vorführt.

U: Und worum ging es Kurtag?

K: Ja, worum ging es ihm? Ich muss gestehen, das weiß ich nicht. Ich hatte ihn immer fragen wollen, aber es kam nicht dazu. IIch kenne keine Äußerungen. Vermutlich gibt es Äußerungen, er ist ja sehr sparsam mit Selbstauskünften.Er gibt ganz wenig preis. Das führt ja zu der Ausgangsfrage zurück, warum gerade Bach? Das ist ja mehr ein Schlagwort, wenn man sagt, das ist der Reichtum. Man kann es jetzt vielleicht genauer sagen, die Vielgestaltigkeit der Elemente, die sich auffinden lassen. Und dann an vielen anderen Orten wiederkehren in völlig anderen Funktionen.

U: Sie meinen musikalisch?

K: Musikalische Elemente.

U: Ich habe ja versucht den Umweg über die Natur zu nehmen, sozusagen einen Weg zu nehmen, der gar nicht so sehr innermusikalisch argumentiert, sondern außermusikalisch. Also eigentlich an der Stelle, wo diese Musik ihre Wirkung entfaltet. Und sich eine Gesellschaft einen Gott sucht und in Bach findet, den sie woanders nicht mehr hat.

Man könnte diese Geschichte auch innermusikalisch erzählen, in etwa in der Form, dass zum Beispiel die h-moll Messe, die ja nun dem katholischen Messetext folgt, obwohl sie von einem Protestanten komponiert wurde, erstmals in einer Länge und einer Masse komponiert wurde; über zwei Stunden, wenn man alle

Wiederholungen berücksichtigt. D.h., das wird ein musikalisches Werk in einer Größenordnung, dass es mit dem Zelebrieren der Messe als kirchliche Liturgie nicht mehr vereinbar ist. Also selbst für damalige Zeiten, wo eine Messe durchaus auch mal vier Stunden dauern konnte, ist es nicht möglich, mehr als zwei Stunden Musik in die Liturgie zu integrieren – da landet man irgendwie bei sechs Stunden oder so etwas. Das war auch zu Bachs Zeiten nicht mehr vorstellbar. Also wie kommt ein Komponist überhaupt auf die Idee, eine Musik zu verfassen, die eine Liturgie enthält oder abbildet, oder sich an ihr entlanghangelt, orientiert, die aber, wenn man sie aufführen will, was zu Bachs Zeiten ja gar nicht passierte, die Liturgie ersetzt? Bei aller Bescheidenheit, die wir Bach unterstellen, so bescheiden scheint er nicht gewesen zu sein.

K: Nein. Er wusste auch, was er kann. Mit Sicherheit. Aber zurück zur Ausgangsfrage. Über die Wirkung, die Bach hat, in der Gegenwart, und zwar in diesem Falle also jenseits des Gottesdienstes, der so nicht mehr funktioniert und trotzdem sozusagen Gottesdienst Stellvertretungsfunktion häufig einnimmt. Ich bin mir nicht sicher, das möchte ich nicht apodiktisch sagen, sondern einfach nur problematisch, wie es so schön altmodisch heißt, ich bin mir nicht sicher, ob da nicht sozusagen adornoisch gesprochen ein Stück falsches Bewusstsein drin steckt. Man Bach mit einem Ausdruckswillen hört, ihn also ästhetisch wahrnimmt, und die artistische Funktion dabei vernachlässigt. D.h., das Hilfsmittel, das Bach einsetzt, nämlich die Artistik, um diese Wirkungen zu erzielen, sich um dieses Mittel drückt. Gewissermaßen auf direktem Wege, unmittelbar, die Wirkung haben zu wollen, die man Bachisch gesprochen, nur über seine Hilfsmittel haben kann. Wenn man die kodiert, wenn man die begreift, dann hat sie erst die von ihm intendierte Wirkung, und das ist dann nicht eine Gottesnatur noch einmal mit musikalischen Mitteln, sondern dann ist es eine endliche Wiederholung des unendlichen Schöpfungsprozesses Gottes. Also ein

Werk eigenen Rechts, und nicht bloß das Bild der Natur. Und diese Eigenständigkeit, die wird dann, wenn man auf die unmittelbare Zugänglichkeit – also auf die Wirksamkeit von Bach heute achtet, möglicherweise missachtet, oder unterschlagen. Also nicht zur Kenntnis genommen. Da erschleicht sich eine Bedeutung, die anscheinend keiner Arbeit mehr bedarf, keiner geistigen Arbeit. Und dann kann man natürlich fragen, warum scheint Bach dafür prädestiniert, sich geistige Arbeit ersparen zu können. Oder zu – also – ist in der Lage etwas zu bewirken, ohne dass man versteht, wie das so sein kann. Woran liegt das, dass man Bach nicht verstehen braucht, und trotzdem genießen kann?

U: Meine Hypothese wäre, es handelt sich um ein Delegat. Es wird an Bach und auch an die Künstler deligiert. Die Art und Weise, wie ein Künstler sich selbst stilisiert, hatte ich es erwähnt? – doch hatte ich erwähnt. Andras Schiff – ich hatte den zufälliger Weise in einer Radiosendung gehört, wie er erzählt, ist das nur eine Werbemaßnahme, um sich selbst in seiner Bedeutung aufzuwerten? Oder was genau passiert da? Was macht er? Sechs Jahre lang die Goldbergvariationen einzustudieren. Ich bin nun selbst kein Musiker, also ich kann nicht sagen, ob man tatsächlich die Goldbergvariationen täglich einmal spielt, ob sich irgendwelche Qualitätssprünge ereignen, die sich nicht ereignen würden, wenn ich es nicht 6 Jahre lang täte. So aber, erst mal so plan gesprochen, unterstelle ich einfach oder habe den Verdacht, dass das mit diesen sechs Jahren täglicher Meditation darüber etwas erzählen will, darüber hinaus als zu sagen, dass er tatsächlich sechs Jahre gebraucht hat, um das von der Fingertechnik und von der geistigen Disposition her zu begreifen, was er da tut.

K: Sie haben ja selber von der Trance gesprochen.

U: Ja, philosophische Trance, eine bessere Formulierung fiel mir nicht ein.

K: Der Mantra-Effekt.

U: Sehr wohl geistig und mit geistigem Tun verbunden.

K: Ich habe mir an den Rand gemalt, wie ich mir das auflöse, diesen möglichen Effekt ständiger Wiederholung, der dann als philosophische Trance bezeichnet werden könnte. Dass man dabei in der Lage ist, einen Schritt in das nicht so Differenzierte zurückzukehren. Oder zurückzutreten. D.h. die Differenzierungen, die das fertige Gebilde ja aufweist, schrittweise zu reduzieren, buchstäblich nur noch sein Muster, hoch tief, alleine nur noch zu hören. Dass alle Differenzierungen in den Hintergrund treten und nur noch das ganz Elementarische ein Hauptintervall oder dergleichen dann vor dem geistigen Auge oder vor dem akustischen Auge – vor dem geistigen Ohr übrig bleibt. Und dass ein solcher Zustand höherer Undifferenziertheit oder fortgeschrittener Undifferenziertheit sich einstellt. Etwas, was man im normalen Umgang auch nicht zu bewerkstelligen vermag. Also ich mache es immer, versuche es immer, klar. Man möge mal versuchen hier hinzugucken, und den Unterschied von blau und rot nicht mehr zu sehen. Das kriegt man nicht einfach hin, das drängt sich einfach auf. Man muss lange üben, um sozusagen auch nur in die Nähe zu kommen, elementare Differenzierungen zum Verschwinden zu bringen.

U: Was ist denn der Vorteil elementare Differenzierungen zum Verschwinden zu bringen?

K: Um einfachere Muster wahrzunehmen. Um in diesem Falle, sozusagen im Nachdenken, einen genetischen Prozess der Herstellung der Differenzierungen zu imaginieren. Dazu muss man sie erst einmal abbauen. Um sie neu zu erzeugen. Also solche Rekonstruktionen sind ja sozusagen philosophisches Standardgeschäft. Von denen dann oft völlige Künstlichkeit behauptet wird. Das ist es, wenn nicht dem eine korrespondierender Abbau von Differenzierungen vorausgeht, also

eine praktische Leistung, und die nicht nur im Denken, sondern auch im Sehen und Hören zustande zu bringen, das stelle ich mir als etwas vor, was ein Maler, Komponist in der Lage ist zu tun, weil er dann das Umgekehrte, nämlich das Hervorbringen daraus speist. Die Herstellung der Differenzierung. Also das Entfalten einer musikalischen Idee etwa. Oder so.

U: Ist das so etwas wie eine Leerung?

K: Ja. Ja.

U: Im religiösen Kontext wäre es das Bad, die Reinigung. Das Bad im Ganges oder … Passagenriten oder so etwas.

K: Und dass man das mit seinen Sinnen durchlaufen muss, um die eigentliche Leistung eines Aufbaus, einer Poesis, einer Herstellung zustande zu bringen. Der berühmte Ansporn oder die Frustration des weißen Blatt Papiers auf dem Schreibtisch, wo noch nichts drauf ist. Und wo mit dem ersten Wort, also wenn es um was Geschriebenes geht, so viele Weichen schon fixiert sind. Und Bestimmtes dann einfach nicht mehr geht.

U: Also Sie meinen, dass so eine Art von sich leer machen oder so – nur geht, also in diesem Fall, dieses langen Übens, indem ich es so lange übe.

Es geht gar nicht darum, nun jede Bedeutungsfeinheit herauszufinden und quasi auswendig zu lernen, sondern eigentlich im Gegenteil: die Bedeutung herauszunehmen.

K: Ja, im Gegenteil. Sozusagen die Rückführung auf – das wäre jetzt ein bisschen übermütig ausgedrückt – auf eine Grundbedeutung zu kommen. Könnten ja mehrere Grundbedeutungen sein, aber sozusagen eine Keimzelle, würde man organologisch dann sagen. Die zu hören, die in dieser Form dann im fertigen Werk überhaupt nicht vorkommt.

Die man sozusagen nur durch diesen Rückgang überhaupt zu Gesicht, zu Gehör bekommt.

U: Was dabei immer wieder herauskommt, gerade bei den Goldbergvariationen, ist etwas ungeheuer Weihevolles. Also es wird nicht gespielt, sondern zelebriert.

K: Das ist mir noch nie aufgefallen. Außer beim Gould. Da fiel es mir auf.

Der zelebriert ja nun explizit.

U: Die anderen meinen sie nicht so?

K: Ich habe da eine Aufnahme, die ich besonders liebe. Wo es nahezu unterkühlt einhergeht, aber wunderbar präzise. (Steht auf und sucht eine CD.) Ja, Markus Becker.

U: Markus Becker, habe ich noch nicht gehört.

K: Das ist ausgezeichnet – da ist nichts Zelebriertes.

42.6

U: Kommen wir noch mal zurück auf die Ausgangsfrage: Warum gerade Bach? Also Ihrer Meinung nach ist es ein besonderer Reichtum.

K: Ja.

U: Es ist sozusagen nicht eine zufällige Konstellation, was ja meine Arbeitshypothese ist – eine denkbare Konstruktion wäre, das Bürgertum erwacht zum Selbstbewußtsein, will die bisherige politische Elite abschaffen, den Adel, sagt: Ihr seid dekadente Kultur und wir sind gesunde Natur. Und dafür – also als Repräsentationsfiguren für diese Natur brauchen wir unsere Heiligen, die dann Bach, Mozart und Beethoven heißen. Und die repräsentieren das.

K: Aha – also da (überrascht – lange Pause), also Mozart ist sicherlich noch ein Sonderphänomen, aber Bach und Beethoven, da ist für mich ein Abgrund.

U: Zwischen den beiden Verschiedenheiten.

K: Ja. Ich kann mir keine größere geistige Distanz vorstellen, wüsste auch nicht mal Denker, die so weit auseinander sind wie Bach und Beethoven. (lange Pause)

U: Mir geht es um eine Ähnlichkeit in der Funktionalisierung.

K: Ich glaube, ich habe sie verstanden.

U: Ab wann gibt es bürgerliche Konzertsäle? Das setzt um die Revolution ein – vorher fängt es schon an, dass diese großen Konzertsäle gebaut werden, für ein großes Publikum, da muss die Musik freilich lauter sein, als sie Bach eigentlich komponiert hatte, aber da entdeckt man dann eben mit Mendelssohn, dass man diese Kleingliedrigkeit und nicht so imposante Lautstärke, sage ich mal, der Bach´schen Hofmusik ja dadurch kompensieren kann, dass man erstens nicht auf Darmsaiten spielt, sondern mit Stahlsaiten, die sind einfach lauter, und die Besetzung nach oben schraubt. Trotzdem musste für diese Konzertsäle Futter gefunden werden.

K: Vorher war die Öffentlichkeit des großen musikalischen Ereignisses, also des relativ großen, auf den kirchlichen Kontext angewiesen.

U: Genau.

K: Und den Fürstenhof, der natürlich nicht dem Bürgertum ohne weiteres zur Verfügung stand. Nur die eingeladenen Honoratioren oder wer immer da dann noch Zutritt bekam.

U: Und dann ab und an Gelegenheitskompositionen zu einer Hochzeit, zu einer Wiederwahl oder Einsetzung eines Bürgermeisters, und so weiter. Aber bescheiden.

K: Ich versuche es immer parallel zu sehen mit dem Theater. Das Theater hatte ja eine ähnlich zunächst mal nur höfische Funktion, oder gar in dem berühmten Ursprung des Mysterienspiels in der Kirche – bis es sozusagen zu dem bürgerlichen Theater kommt, hat es ja auch vieler Schritte – bzw. dass dafür sogar geschrieben werden konnte, jenseits der Auftragsstücke für den Fürstenhof, oder den internen Bau. Das ist sicherlich nur im Zuge einer solchen Emanzipation des Bürgertums begreifbar. Gehört aber dann tatsächlich dieser Epoche dieses 18. und beginnendes 19. Jahrhundert an.

U: Telemann hat für die Hamburgische Oper komponiert, die heute würde man sagen eine GmbH war.

K: Und so ähnlich waren ja auch die Auftragsarbeiten Händels in London.

U: Genau.

K: Aber das ist sozusagen auf die gesamte Geschichte projeziert wiederum nichts Einmaliges, eine solche allgemeine Öffentlichkeit hatte das Theater in der Antike zum Beispiel auch. Gut es war eingebunden in gewisse rituelle Kontexte, nämlich zu bestimmten Festen, wo die Theaterwettstreite stattfanden, also jetzt im Theater in Athen etwa, aber es war die gesamte – es war also nicht bloß ein Fürstenhof, oder so – sondern es betraf die gesamte Gemeinde.

U: Die gesamte männliche Polis.

K: Die Freien –

U: Männlich und frei.

K: Nein, ich glaube, die Frauen durften da auch zuhören.

U: Im Theater?

K: Nein?

U: Ich nahm es an.

K: Das ist eine gute Frage.

U: Also bei den Wettkämpfen nicht.

K: Bei den Wettkämpfen nicht. Bei den olympischen Wettkämpfen nicht. Aber da waren sie auch Zuschauer. Aber keine Teilnehmer. Ich weiß nicht wo, an welcher Stelle. Ob das so schön zweigeteilt war, wie in der Kirche dann, Frauen und Männer?Aber ok.

(Batterie leer …)

K: Sie haben hier einen Satz drinstehen: „*Bachsche Musik für sich genommen ist sie erst einmal extrem künstlich. Aber innerhalb ihrer eigenen Voraussetzungen wirkt sie wie natürlich.“* Das hängt ja mit dem, was wir vorhin besprachen, zusammen. Und das habe ich nicht ganz verstanden. Was meinen Sie erst einmal mit extrem künstlich.

U: Ja, sie ist konstruiert, sie ist gemacht.

K: Das trifft doch eigentlich immer für ein künstlerisches Werk zu, dass es gemacht ist, also künstlich ist. Insofern kann ich im Moment darin nichts Besonderes entdecken.

U: Das ist auch nichts Besonderes. Das, was ich da zu Papier gebracht habe, war auch nur die Zusammenfassung von dem, was ich die ganze Zeit als Projektion bezeichne. Wie kann es sein, dass das künstlerische Schaffen eines Menschen wie Natur angesehen wird. Das bezieht sich eben zum Beispiel auf dieses Goethe-Zitat, der sagte, im Beginn der h-moll-Messe würde sich der Nachhall der Schöpfung entfalten. Es sei die blanke Natur.

K: Im Hintergrund steckt doch dabei der klassische Topos, dass Natur und Kunst im Gegensatz stehen. Und das Natürliche oder Organische nicht künstlich sei. Nicht artifiziell eben. Wobei dieses nicht artifiziell die Konnotation hat von quasi von allein, ohne menschliches Zutun.

U: Das als wesentliches Ding – auch wenn wir nicht hinschauen, wächst der Wald.

K: Ist es aber nicht denn doch eigentlich so, dass die Natur zumindest in unserer Tradition vom Mittelalter bis zu Bachs Zeit als ein solches artifizielles Stück aber mit dem Bauherren Gott verstanden wurde. Natur ist auch ein solches Kunstprodukt, nur nicht von Menschen. Heute sagt man dann durch natürliche Evolution oder so etwas.

U: Was die Frage, wer der Evolution erfunden hat, zur Seite räumt.

K: Ein oberster Geist oder der Bauplan oder dergleichen wird dann in Anspruch genommen. Also es wird dann auch der Natur untergeschoben, dass sie wie ein Kunstwerk gelesen werden könne. Der Gegensatz ist dann ein Gegensatz zwischen Gott und Mensch. Natur und Technik. Natur und Künstlich. Wenn man also mitmacht, dass Natur auch ein solches Kunstprodukt eigentlich ist. Jedenfalls die gesamte moderne Naturwissenschaft lebt davon, dass wir in unseren technischen Verrichtungen, Natur nachahmen; entweder nutzbar machen, beim Fliegen die Flügel, oder in unseren Experimenten den Urknall wiederholen oder dergleichen, d.h. also in der Lage sind, eine mit technischen Mitteln, also mit endlichen Mitteln verfertigte Wiederholung natürlicher Prozesse zustande zu bringen. Also das, was von alleine passiert, selber zu machen. Natürlich nur approximativ. Es passiert noch außerdem genug von alleine. Und wenn jetzt also umgekehrt ein Künstler etwas so macht, als würde es von alleine passieren, dann wäre das nur das Dokument dafür, dass er in seinem opus ein Paradigma natürlicher Wachstumsprozesse besonders gut

approximieren konnte. Während schlechte artifizielle Dinge, schlecht heißt jetzt im Sinne mit viel Sprüngen und unplausiblen…

U: Das ist diese Musik, die man dann als verkopft bezeichnen würde, also die ausgedachte Musik, da merkt man, dass sie ausgedacht ist, und die gelungene Musik, der sagt man nach, sie sei organisch. Obwohl die Gedankenleistung des organischen Kunstwerkes, um es hervorzubringen, genauso im Kopf stattfindet, wie ein missratenes.

K: Und kann das nicht dann daran liegen, dass beim Ausgedachten, die Kopfgeburten, dass da die Differenzierungen die nötig sind, für die Ausgestaltung, nicht weit genug getrieben wurden. Sozusagen vor dem Ende aufgehört. Man hat es nicht voll entwickeln können, es ist bei der Idee geblieben. Und Bach hat es verstanden, alle seine Ideen wirklich in ihre Verzweigungen fortzusetzen und dadurch einen organischen Anschein zu erwecken, weil alles ausdifferenziert worden ist. Mit einer ganz hohen Binnenstruktur. Und wenn also die Binnenstruktur zu primitiv ist, also nicht ausdifferenziert genug ist, dann wird es eine Kopfgeburt. Es sei denn, es ist diese Grundidee nur, die dann gar nicht zum Hören, sondern nur zum Verstehen ist. Das wären aber dann Sonderfälle. Die gibt es ja manchmal bei Aphorismen.

U: Eines der Höhepunkte dieser hochkomplexen Binnenstruktur wäre die Kunst der Fuge, die ja eben wieder häufig mit Leibniz in Verbindung gebracht wird, und zwar weil sie aus ganz kleinen Zellen gebaut ist, die dann in ihren variierten Formen immer wieder auftauchen und ineinander verfugt sind, jetzt im Sinne Fügens, da ist halt das Thema zuerst in der einfachen Reihenfolge, also von vorne nach hinten und wenig später ist es erst mal hochtransponiert und runtertransponiert und dann meinetwegen rückwärts und dann beschleunigt und gespiegelt, und ich weiß nicht was; aber ständig ist es der Bezug auf ein und das gleiche eigentlich sehr überschaubare Material, das dann letztendlich durch Wiederholungen und

Zerschneiden und neu Zusammenfügen und Übereinanderlegen zu einem hochkomplexen Gebilde wird. Eben diese Fugen, die ihren Namen nicht vom Verfugen haben, sondern vom Fliehen - *fugare*. Warum fliehen, das kann man sich auch fragen. Wenn man sich die Fugen genauer anschaut, die wir in erster Linie als den Höhepunkt menschlicher konstruktiver Leistung ansehen. Das sind sie eigentlich gar nicht, weil sie davon leben, dass man sehr konstruierte, sehr architekurale Passagen hat, also meistens, die, wo sich die Themeneintritte sich übereinandertürmen – und die aber dann in Passagen münden, die sozusagen chaotisch sind. Ligeti hätte gesagt, *clocks and clouds*. Also die zahnradartig laufenden, maschinell laufenden Passagen und diejenigen, wo das in Chaos mündet – genauso wie sich wohl der Improvisator Bach an der Orgel vergangen hat – und dann tauchen aus diesen Wolken wieder konstruktive Passagen auf und so weiter und so weiter. Das ergibt dann insgesamt in seiner Reihenfolge, in seinem Rhythmus ein Gebilde, das zu keinem Ende kommt. Also auch in diesem Sinne Flucht, also eine nicht enden wollende „Zimmerflucht“.

K: Das finde ich ein sehr gutes Motiv, zu sagen, es ist eingebaut, dass es sich nicht zu Ende führen lässt. Dass man das immer weiterführen kann. Dieser Endloscharakter. Das finde ich einen ganz wichtigen Gesichtspunkt, weil er das Architekturprinzip jetzt zu Fall bringt, das Architekturprinzip verlangt einen Schlussstein. Damit das Gebäude zu Ende ist. Hier kann es keinen Schlussstein geben.

U: Sind wir da tatsächlich jetzt bei Leibniz? Also „Die Kunst der Fuge“ ist das eine im anderen.

K: Nur auf diese vermittelte Art und Weise. Dass nämlich das Thema in seinen Variationen, also die verschiedenen Ausgestaltungen, solche Monaden der Einheit sind, die sie auf ihre Weise spiegeln. Und zwar ganz komplex. Die Leibniz´sche Idee, dass jede Monade den Kosmos im Ganzen spiegelt, jede auf ihre Art und Weise – die Zentralmonade

ist natürlich Gott – und sein Körper ist die Welt und unsere Zentralmonade ist die Seele und natürlich haben auch unsere Hände und Füße alle ihre eigenen Monaden, in denen sich der gesamte Körper spiegelt, so dass man eben dann im Fuß noch einmal den gesamten Körper etwa auch hat, aber von einer niederen Perspektive he. Dieses ständige Spiel Körper und Seele, Monade und ihr Körper, – Seele und Monade ist dasselbe – und alle haben durch ihre Perspektivität Zugriff aufs Ganze, also sind Repräsentationen des Ganzen, das auf ein Musikstück wie die „Kunst der Fuge“ übertragen heißt, dass das Thema als bloßes Muster des Ganzen und alle Durchführungen sind die einzelnen Monaden als Perspektive des Ganzen, das für sich selber gar nicht verfügbar ist. Da habe ich nur dessen Muster, nämlich das Thema selbst. Aber seine ganzen – sein ganzes Potential kann ich nicht hinschreiben. Ich kann es nur in seinen einzelnen Spiegelungen, also seinen Perspektiven sollte ich besser sagen, in seinen Perspektiven darstellen, und die sind unbegrenzt. Insofern, wenn man es so liest, dann eignet sich das Monadenkonzept von Leibniz dazu, die Rolle der Variationen eines Themas in einem Fugenzyklus vorzustellen.

U: Von Leibniz stammte doch auch die Idee der prästabilisierten Harmonie.

K: Der prästabilierten ja, der prästabilierten Harmonie. Dass sich im Leib die Seele spiegelt. Also dass das immer zusammen passt. Die Gliederung, oder wie er sich ausdrückt, dass etwas nach Ursache und Wirkung geordnet ist, wie in der Körperwelt, genau zusammen passt mit der Gliederung nach Zwecken und Mitteln in der Seelenwelt. Da geschieht alles um eines bestimmten Zweckes willen – und das Pendant dazu ist aus einer Ursache Folgerungen ziehen, sozusagen nur eine Verschiebung des Gesichtspunktes. Die Seele ist das Organisationsprinzip für den Körper. Und weil sie das Organisationsprinzip für den Körper ist, entspricht beides einander.

Man versteht die Seele nur dann in ihrer Entsprechung zum Körper, wenn man sie begreift als die Organisation des Körpers. In dem Sinne ist dann auch die Monade das Organisationsprinzip ihres Körpers, meine Seele für meinen Körper, und das hat noch nichts damit zu tun, dass jede Monade das Ganze spiegelt, also perspektivisch erzeugt. Das sind zwei verschiedene Ideen. Die aber zusammen gelesen werden müssen, sonst würde man gar nicht verstehen, warum er sowohl von den Monaden wie von den Körpern von Monaden redet. Das ist Leibniz´ Überwindung von Descartes. Descartes hatte ja zwei Substanzen: Seele und Körper. Und aus diesen zwei Substanzen macht Leibniz Funktion und Substanz. Die Seele ist eine Funktion der Substanz, sie organisiert die Substanz und ist nicht eine zweite Substanz daneben. Parallel. Sondern sie ist das organisierende Prinzip für die einzige Substanz. Und dieses organisierende Prinzip nennt er dann selbst Substanz – nämlich die Monade, und das hat bei den Interpreten dann ein fürchterliches Unheil angerichtet, weil man nicht mehr wußte, was sind denn nun eigentlich bei Leibniz Substanzen. Weil es einen Doppelsinn hat. Ist nun der Körper Substanz, oder ist es die Seele. Da muss man also dann durchschauen, damit man nicht in Trudeln kommt.

U: Das müsste man doch auch unterscheiden – mir fällt die ganze Zeit, wenn sie über die Leibnizschen Monaden, nach denen ich sie auch gefragt habe, erzählen, es gibt in der Musik ein ähnliches Modell, und das ist die Unterscheidung – war die schon bei Pythagoras formuliert worden, zwischen der *musica mundana* und *humana*, haben sie vielleicht schon davon gehört?

K: Die Stichworte habe ich schon gehört, im Moment kann ich nichts damit verbinden.

U: *Mundana* ist ein Ergebnis der Bewegungen der Himmelskörper, die sich nun in bestimmten Geschwindigkeiten ereignen, und auf bestimmten Bahnen – von denen man annahm, dass sie sich insgesamt

bewegen wie Zwiebelschalen – und mit jeder Zwiebelschale wird ein Planet mitbewegt.

K: Also das Konzept der Sphärenmusik.

U: Genau. Also dadurch, dass die Sphären aneinander reiben, entstehen wie wenn zwei Luftsäulen aneinander reiben, Töne. Das ist die Sphärenmusik, die *musica mundana*. Die kann man nicht hören, weil sie in ihrer Dimension göttlich ist, also jenseits des vom Menschen erfassbaren, aber man kann die Proportionen der Laufbahnen, ihrer Entfernungen, ihrer Geschwindigkeiten und so weiter beschreiben. Und indem man diese Proportionen nun nimmt, also einfach die Zahl – die bei Pythagoras bevorzugt ganzzahlige Zahlen waren, reine Zahlen, kann man damit eine Musik herstellen, also Intervalle, auf Intervallen basierende Musiken, die nun den Himmel, ja nun – Martin Burckhardt verwendet da nun gerne den Ausdruck des Herunterholens, durchaus in der sexuellen Art auch – also indem man also diese *musica mundana* herunterholt auf diese Zahlenwerte, kann man das im Kleinen nachgebildet wiederholen und hörbar machen.

K: Sie wissen, dass man die Schwingungen der Erde schon hörbar gemacht hat, da gab es mal so ein Experiment. Es gibt ja eine Schwingung des gesamten Erdballs. Und wenn man das entsprechend transformiert, in einen Ton verwandelt, das wäre ein solcher Sphärenton.

U: In dieser Geschichte gibt es die absurdesten Konstruktionen – Modelle – „Das Universum singt“ – das war in Trier, da hat sich jemand damit beschäftigt, der sich Gedanken gemacht hat über das Kohlenstoffatom, das ja nun das maßgebliche Atom für die organische Chemie – es hat in der äußeren Hülle 8 Elektronen oder kann vier Bindungen eingehen – also jedenfalls kam er am Ende darauf, dass das in C-Dur singt.

K: Das sollte man schon bei Seite lassen.

U: Es gibt nun Autoren, die das Bach genauso unterstellen, oder die versuchen nachzuweisen, dass seine Kunst der Fuge genauso wie das musikalische Opfer nun mit solchen Operationen vorgeht, basierend nicht auf dem pythagoräischen oder ptolomäischen Weltbild mit der Erde in der Mitte, sondern schon fortschrittlicher mit dem Keplerschen – also mit der Sonne als Zentralgestirn.

K: Gibt es dafür Belege? Habe ich noch nie gelesen oder gehört, dass Bach sich mit solchen Spekulationen befasst hat.

U: Dentler ist sein Name – ich müsste mal gucken. Er meint ja, es gibt Belege, die nun wieder in Zahlen sich ausdrücken – angefangen schon mit der Anzahl der Stücke, die komponiert wurden oder vorgesehen waren im Fall der *Kunst der Fuge*, das steht in Korrespondenz zu der Anzahl der Planeten.

K: Ich weiß in der Angelegenheit leider gar nichts, ich weiß diese – der große Einfluss der Quintilian – also der Rhetorik, auf die Leibniz´sche – nein, die Bach´sche Weise zu komponieren. Aber das ist ja was ganz anderes. Und das ist ja auch belegt, gut belegt, dass er die verschiedenen Maximen Quintilians verwendet hat.

U: Als ich das las, es gibt zwei Bücher, die im Schott-Verlag erschienen sind, die sich nun genau mit diesem möglichen Einfluss beschäftigen, insbesondere Pythagoras und die *Kunst der Fuge* und das *Musikalische Opfer*. Und ich habe mir gedacht, o.k., kann sein, dass Bach das auch so wahrgenommen hat, aber ich glaube, so eins zu eins darf man das nicht lesen. Also er hat nicht sich hingesetzt und gesagt: Ich schreibe jetzt ein Werk, das das Kepler´sche Universum,,,

K: … in Töne bringt.

U: … in Töne bringt. Ja, genau. Er hat sich vielleicht gedacht, es gibt irgendwie bei Kepler sieben Gestirne und ich widme jedem dieser Gestirne ein Stück – das ist so…

K: … so wie Gustav Holst?

U: … ja, oder weiß ich nicht. Eher so wie: Ich schreibe eine Serie über die vier Jahreszeiten.

(Essens-Glocken)

Das ist ja durchaus eine anregende Geschichte, jedem Planeten sind auch bestimmte Charaktere zugeschrieben, und ich weiß nicht was alles. Warum soll Bach sich davon nicht inspirieren lassen haben?

K: Sollen wir mal eine Unterbrechung machen – wir haben einen kleinen Imbiss hergestellt.

U: Ja, gerne.

K: Dass sie nicht zu Schaden kommen.

(Mittagspause – dann der dritte Anlauf)

U: Es sind mir beim Gespräch am Mittagstisch so ein paar Gedanken in den Sinn gekommen, über die Rolle, die die Medien spielen, die Druckkunst. Im Unterschied zu den Komponisten, die vorher schon sich auf ihre älteren gestorbenen Kollegen bezogen, die haben aber mit Abschriften operiert, die sie sich mühsam besorgt haben. Infolgedessen war das limitiert. Mit Bach in etwa, eigentlich ein bisschen später setzt eine viel kostengünstigere, massenhaftere Vervielfältigungstechnologie ein, die dazu führt, dass es plötzlich allgemein zur Vefügung steht.

K: Oder ein größeres Publikumist daran gebunden, dass leichtere Verfügbarkeit der Materialien da ist.

U: Genau. Bach hat eine Fülle von Lehrwerken geschrieben, die das Klavierspielen zum Beispiel, das Erlernen des Klavierspielens ermöglichte. Allein dadurch war eine große Verbreitung garantiert. Um das Klavierspielen zu lernen. Und wir hatten diesen Prozess einer sich verselbstständigenden Musik, die die Bedeutung des religiösen Ritus ablöste. Also die Menschen sind sukzessive nicht mehr in die Gottesdienste gegangen, sondern in Konzerte.

K: Aber das ist dann doch glaube ich erst ein moderner Effekt, auch die nächsten Generationen nach Bach sind noch in die Gottesdienste gegangen. Haben aber ohne Zweifel außerdem Konzerte besucht. Auch geistliche Konzerte, aber da lief beides nebeneinander. Eine Messe von Mozart – ist die immer in der Kirche aufgeführt worden? Ich glaube schon.

U: Ich weiß es nicht, da bin ich mir nicht sicher. Ich weiß, dass Beethovens *Missa solemnis* eindeutig für den Konzertsaal konzipiert war.

K: Die ist definitiv für den Konzertsaal.

U: Und das andere Beispiel hatten wir ja schon vorhin mit der h-moll Messe, die in den Ritus nicht mehr passt. Die zu Bachs Zeiten eine völlig unpraktische und an dem Konzertbetrieb vorbeigeplante Messe war. Also wäre doch etwas dran, zu sagen, dass diese Funktion der Musik als Ersatzreligion oder als etwas, das sozusagen die Fackel weiterträgt, in gewandelter Form, da ist sicher etwas daran, und die Personen, die diese Musik hervorbringen, sind dann die schöpferischen Figuren. Und das mündet dann in einer solchen Formulierung von Herrn Kagel, der sagte: Ich glaube nicht an Gott, aber an Johann Sebastian. Und es gibt ja auch eine Komposition von ihm, die heißt glaube ich: St. Bach Passion.

K: Ich wollte gerade sagen, er hat ja so eine bestimmte Version der Matthäus-Passion hergestellt, eine Kagel´sche Version, ich glaube, die

heißt so, aber ich bin nicht ganz sicher. Die ist ja auch in Köln aufgeführt worden, mit großem Getöse und als Blasphemie – ich habe sie nicht gehört, ich weiß es nicht. Aber unter diesem Gesichtspunkt, wäre dann die Auszeichnung Bachs vor anderen, die man dafür dann genauso hätte heranziehen können, andere Komponisten, meine ich, als der mehr oder weniger erste, der mit dieser Tradition einer bürgerlich eigenständig, selbstständigen Musikpraxis, die nicht nur für den Fürstenhof und nicht nur für die Kirche geschrieben ist. Also unter diesem musiksoziologischen Gesichtspunkt liegt die Bedeutung Bach´s in ihrer Gründerrolle, Begründerrolle. Was wir vorher besprochen hatten, sind andere Gesichtspunkte. Also was mich immer so interessiert, ist dieser Rückgriff auf die vorklassische Tradition, die ja im Falle Schütz nicht zu einer so überragenden Präsenz geführt hat, wie im Falle Bach. Aber das liegt natürlich daran, dass Schütz viel weniger zugänglich ist. Das ist eben eigentlich nur für Stimme. Das ist praktisch kein Orchesterwerk, was von Schütz zugänglich ist. Also ist es nur von einer beschränkten Attraktivität für den Konzertsaal etwa.

U: Ja, genau – man könnte auch sagen, warum hat Händel nicht diese Position eingenommen. Aber ich glaube, da spielt das Nationale wiederum eine Rolle.

K: Na gut, der ist ja auch Deutscher.

U: Aber der ist ausgewandert. Ist zu einem Engländer geworden, sozusagen.

K: Aber er hat nicht diese Verankerung Bachs in dem protestantischen Kultus. Das war ja so eine Art Fußpunkt, also die Orgel im Gottesdienst, die Bachs Wirksamkeit garantiert. Händel, der zur Oper geht. Abgesehen davon, dass er nicht in Deutschland wirkte, würde so einen Rückhalt nicht gehabt haben. Er brauchte die Großstadt.

U: Händel, ja.

K: Der brauchte die Großstadt.

U: Wobei Leipzig ja auch schon eine große Stadt war. Aber ich glaube, die Geschichte mit dem Protestantismus, das ist noch mal so eine Geschichte. Ich habe mal eine Art Lehrfilm gedreht, mit einer kanadischen Pianistin, Angela Hewitt, die eine DVD haben wollte, in der sie erklärt, wie man Bach am Klavier spielt. Jetzt mal die ganze Diskussion beiseite, zu Bachs Zeiten hat es das Klavier noch nicht gegeben. Das ist jetzt mal geschenkt. Sie hat das aufgeteilt in sieben Kapitel und sie hat dann gedacht, das sei nicht so wichtig, der Sprachbezug in der Bachschen Musik. Es gibt irgendwie, wie mir scheint keine Melodie bei Bach, die nicht irgendwie mit einem Choral oder einem Text zusammenhängt.

K: Der deklamatorische Charakter der Linien.

U: Obwohl er abstrakte Musik schreibt, es ist immer der deutsche Sprachrhythmus vorhanden, bzw. kluge Musikwissenschaftler entdecken an allen Ecken und Enden irgendeinen Choral oder einen anderen Text, der da vertont wurde. Also diese Musik spricht.

K: Ich glaube, das ist ein ganz wichtiger Punkt. Das ist ein ganz wichtiger Punkt, diese Verschmelzung von Verbalem und Musikalischem. Die mir an anderer Stelle als bei Bach nicht einfiele. Wo das so durchgehend der Fall ist.

U: Weil er auch häufig für den Gottesdienst geschrieben hat, infolgedessen kommen häufig Choräle vor, also die Melodien die zu dem liturgischen Gesang gehören oder zu dem Gemeindegesang, quasi als dessen Verlängerung oder Vertiefung. Die Musik spricht direkt die Seele an. Ich spreche mal weiterhin von dieser Idee der Zuschreibung, dass es gar nicht in der Musik drin ist, sondern dass es ihr zugeschrieben wird, man hat noch den Nachhall des liturgischen Sinns der Worte, deren Sinn man gar nicht mehr begreift, oder kompliziert

erklärt bekommen muss, ich weiß nicht, ob sie die Blumenber´gsche Matthäus-Passion kennen.

K: Nein, von dem Hans Blumenberg?

U: Genau, das ist ein kleines Suhrkamp-Bändchen, ich weiß nicht, ob das noch verfügbar ist. Also Bändchen, das ist schon ein Buch. Er redet nicht über die Musik, die Bach dazu komponiert hat, die nimmt er nicht ins Visier, das ist auch nicht sein Fachgebiet. Aber was er tut, dass er eigentlich Zeile für Zeile den Text – wer hat ihn geschrieben, Neander? - Weiß ich jetzt nicht, es gab einen barocken Dichter, der diesen Text verfasst hat, sicherlich in Zusammenwirken mit Bach selber, und der hat sich die Mühe gemacht, einfach – oder eben nicht einfach, aufzublättern, vor welchem Hintergrund sich das eigentlich bewegte. Oder eigentlich hatte er sich mehr darauf konzentriert, das in unsere Sprache zu übersetzen. Fast unter der Vorausgabe, als gäbe es keinen zeitlichen Unterschied. Es ist ein bisschen – es ist keine Rekonstruktion der Mentalität damals, oder des Wissbaren damals. Es ist der Versuch einer Wiederaneignung und einer Interpretation dieser in unserem säkularisierten Glaubenshorizont. So würde ich es mal bezeichnen.

K: Für den heutigen Hörer sind die Texte oft also auch ein bisschen merkwürdig, also wenn es nicht bloß die Choraltexte sind, die vielleicht noch am ehesten geläufig sind. Also, das muss ich mir mal angucken, das kenne ich – ich glaube, ich habe den Blumenberg da.

U: Und deswegen, weil die Texte, auf die sich die Musik bezieht, eben diesen liturgischen Hintergrund einfach nur als Hintergrund öffnen. Ohne dessen genaue Aussagen und möglicherweise dogmatische Verhärtungen im Einzelnen zu benennen, erklingt uns die Musik heute immer noch als eine Musik, die diesen Raum hat. Was diesen Resonanzraum des Liturgischen öffnet.

K: Ja, das ist das eine. Das wäre sozusagen eine Art Übertragung. Davon unabhängig ist der deklamatorische Gestus von Melodie der Sprachmelodie verwandte Art – das ist ja noch etwas anderes, die jetzt mit dem liturgischen Charakter nichts zu tun hat. Sondern mit der Tatsache, dass es mit dem Sprechen deutscher Sprache analog ist. Also die Musikalität deutscher Sprache selber mitgespiegelt wird. Und das sind zwei verschiedene Elemente, die jetzt unter Umständen erklären, warum er so einen Nationalcharakter aufgebrummt bekommt. Ich meine Bach als deutscher Komponist.

U: Also der zentrale Gegensatz, die zentrale Opposition, die zwischen deutschen und anderen Nationen aufgebracht wurde, war die zwischen Deutschland und Frankreich. Und Italien gleich in einem Wisch mit. Die Welschen. Die einen als oberflächlich, und die anderen als tief. Telemann, der sehr viel von der französischen Musik übernahm und gar nicht so viel veränderte, ...

K: ...gilt dann entsprechend als oberflächlich.

U: Der oberflächliche Komponist – das bröckelt zur Zeit mächtig, da hat man doch einiges entdeckt. Aber der hat eben Opern komponiert, sehr viele. Viel Musik für gesellschaftliche Anlässe, also für die Hamburger Admiralität, was weiß ich – Ebbe und Flut. Weniger im kirchlichen Kontext. Händel ganz genauso – der hat sehr viele Opern geschrieben und Oratorien, die aber auch das theatrale Moment in den Vordergrund rücken, …

K: Also keine geistlichen Werke, sondern eher auch Operncharakter.

U: Operncharakter – ja, wo die Oper in die Musik geholt wird. Sagen wir es so. Da gibt es in seiner Jugendzeit, diesen Aufenthalt in Italien, wo die Oper verboten wurde und Händel derjenige war, der es schaffte, die Oper in die Musik zu integrieren, ohne dass man eine Bühne dazu brauchte. Bach blieb in kirchlichen Kontext. Er ist

sozusagen nicht dadurch verhunzt worden, dadurch dass er hat Opern komponieren müssen. Oder können.

K: Und seine weltliche Periode, Köthen, war ja von kurzer Dauer. Rein zeitlich gesehen. Sonst wäre es vielleicht etwas gelaufen.

U: Ja, sonst wäre er auch zu einem Opernkomponisten geworden und hätte für die Opposition deutsch gleich tief, und französisch gleich oberflächlich nicht herhalten können.

K: Dabei hätte seine Verwandtschaft mit Vivaldi oder seine Übernahmen von Vivaldi ja eigentlich schon sehr schnell dafür sorgen können, dass zumindest das Deutsche und das Italienische keineswegs als Gegensätze gelten. Haben wohl auch nicht so als Gegensätze gegolten, nicht wahr?

U: Ja, was unterscheidet ein Telemann, der italienische Vorbilder verarbeitet, von einem Bach, der italienische Vorbilder verarbeitet? So dass man dann sagt, der Telemann sei sozusagen ein verlorener Deutscher, und bei Bach sagt man, er hat die Einflüsse verarbeitet und etwas Besseres daraus gemacht. Er hat es vertieft.

K: Das finde ich jetzt sehr schön auf den Punkt gebracht, eine solche unterschiedliche Zuschreibung, bei der auf der Hand liegt, dass sie nur auf dem Zuschreibenden beruhen und nicht auf der Sache selber. Mir ist noch Folgendes aufgefallen: Er wird ja gerne auch der 5. Evangelist genannt. Bach meine ich jetzt. Das gilt eigentlich nur für das Luthertum. Bei den Reformierten – als bei Karl Barth etwa - nimmt Mozart diese Stelle ein. Nicht Bach. Da ist Mozart der 5, Evangelist. Und dieser Unterschied Mitte, Nord und Süd, jetzt im deutschen Raum gesprochen, der ist mir jetzt erst beim Nachdenken so aufgefallen, dem kann ich noch keine rechte Bedeutung geben. Aber da ist ein Unterschied, der signifikant ist.Dass man in diesem Falle, im reformierten Raum eine Verbindung, sozusagen eine Demokratisierung deutscher feudaler Verhältnisse vorliegen hat, die in

der Bachtradition sich nicht ereignet haben. Das bleibt ständisch. Also ich hätte beinahe gesagt, völkisch, aber das ist jetzt zu bösartig. In diesem Freigeistraum mozartischer Umgebung ist das nicht der Fall. Der geistliche Hintergrund ist bei beiden, aber der eine ist sozusagen, da ist das Verhältnis von Vergangenheit und Fortwirkung in die Zukunft völlig anders konstruiert, als im Fall Mozart. Was viel weniger Vergangenheit transportiert. Und viel mehr auf Zukunft hin setzt als im Falle Bachs, der eine viel größere Präsenz der Vergangenheit mit sich führt, bei aller Offenheit gegenüber der Zukunft, als im Falle Mozarts. Und ob das sozusagen eine Differenz auf der gesellschaftlichen Ebene spiegelt, die in diesem Falle die eher westlich Orientierten Germaniens, ich weiß nicht, Westteil, linksrheinisch und Schweizer, bei Österreichern ist es schon fraglich, denn die sind ja auch nun wirklich so feudal konstruiert wie die Preußen auch, da haut es nicht mehr ganz hin.

U: Ich kenne mich jetzt im Unterschied zwischen dem Protestantismus und den Reformierten in dem Maße nicht aus. Bach war nun eindeutig ein Lutheraner.

K: Das ist ein Lutheraner, durch und durch.

U: Bei dem deswegen so viele Choraltexte auftauchen, weil die nun auch den zentralen Bestandteil der Liturgie darstellten, der Gemeindegesang ist zentraler Bestandteil des Gottesdienstes und auch des sonstigen geistigen Lebens.

K: In der reformierten Tradition spielt natürlich die Musik längst nicht diese zentrale Rolle, weil die viel textorientierter noch ist. Und das zeitweilige Ersetzen des Wortes durch die Musik, wie es Luther verfochten hat, im reformierten Kontext nicht auftritt.

U: Da steht die Musik unter Generalverdacht der Verführung.

K: Ja, da steht die unter Generalverdacht. Deswegen wenn dann die Musik so eine Rolle bekommt, wie sie Barth dem Mozart zuspricht, dann ist das eigentlich schon ein bisschen häretisch. Und Mozart kann für irgendeine konfessionelle Bindung ohnehin nicht in Anspruch genommen werden. Insofern ist das dann eher dem privaten Gusto überlassen. Ja, da ist die Musik aus der Kirche ausgewandert und in den romanischen Ländern ist das ja im wesentlichen die reformierte Tradition geblieben, gewesen und geblieben, da ist dann die musikalische Tradition nur auf der katholischen Ebene weiter entwickelt worden. Was die protestantische nie mitgemacht hat. Diese Fortwirkung geistlicher Musik in die Moderne ist nur auf der katholischen Seite erfolgt. Auf der protestantischen gibt es keine moderne Kirchenmusik. Gibt es nicht. Ein Phänomen wie Messiaen...

U: Auf der evangelischen Seite …

K: … existiert nicht.

U: Respektive selbst auf der protestantischen Seite. Was wäre ein Nachfolger Bachs ähnlichen Formats?

K: So weit ich weiß, gibt es das nicht.

U: War Reger Protestant?

K: Reger war Protestant. Aber wie streng kirchlich gebunden? Ich stamme ja aus der Regerstadt, aus Meiningen, habe noch Notenunterricht vom Notenumblätterer Regers genossen als Kind. (lacht).

U: Ach ja.

K: Den kann man nicht als einen protestantischen Kirchenmusiker in Anspruch nehmen. Das sind auch die Orgelsachen, ähnlich wie bei Liszt, einfach jeden kirchlichen Kontext sprengend. Da ist die Orgel Konzertinstrument.

U: Na, ich habe das bei Reger so im Kopf, dass er noch immer eins draufsetzen wollte und dann brechen seine Kompositionen ab. Das, was man bei der *Kunst der Fuge* an manchen Stellen auch liest, dass dann die Einführung des vierten Themas und dessen Durchführung sogar Bach überfordert hätte. Oder er es jedenfalls zur Seite gelegt hat und sich möglicherweise gesagt hat: Da muss ich noch mal drüber nachdenken.

K: So sagen einige nicht?

U: So sagen einige.

K: Andere sagen, er habe das alles längst mehr oder weniger fertig gehabt, aber eben nicht mehr stechen können. Oder stechen lassen können.

U: Ja, es ist vielleicht verschütt gegangen. Andere sagen, es ist bewusst verschüttet worden, von seinem Sohn, weil das schon diese Epoche war, wo man Fragmentruinen goutierte, das beflügelt die Phantasie, so die Vorstellung, über den Eintrag dieses BACH verstarb der Autor, das ist hochromantisch. Na, eben eher in dem Zusammenhang, was ich vorhin schon sagte, mit dem Ausbuddeln der Ruinen in Pompeij.

K: Ja, ich glaube, dass das auch ein ganz wichtiges Moment ist, jetzt zeitgeschichtlich wieder gesehen. Weil das dann auch eine Strähne liefert zum Wiederausgraben Bachs selbst, eine Generation später. In der bloßen Lektüre von Manuskripten durch andere Komponisten entreißend. Ich meine, es ist ja nicht vergessen gewesen, aber nicht öffentlich. Haben sie sich mal klar gemacht, dass meinetwegen die Matthäus-Passion, dass die natürlich auf sächsisch gesungen wurde?

U: (Lachen)

K: *Gommmt ia döchda häld mia glagn …*

U: Das ist so wie das Hessische bei Goethe – *Neische zu Schmerzensreische …* da reimt sich das auf einmal . D.h. manche dieser holpernden Reime stimmen auf Sächsisch? So Gott und Not – was heißt das im Sächsischen? *Good und Nod …*

K: Versucht es … *Nod Good.*

U: Ein offenes gegenüber einem geschlossenen O.

K: *So helf mir Good aus meiner Nod ich hobs gesogd …* Ich stamme ja aus so einem richtigen sächsischen, thüringisch sächsischen Pfarrhaus, gehöre also genau in diese Traditionskultur hinein. (lachen)

U: *Das müßte man doch Herrn Harnonguur mal sogn, dass er den Bach folsch aussprischt –* das kann ich jetzt nicht, ich bin eher aus dem Bayerischen. Aber …

K: Wo sind sie geboren?

U: In Füssen.

K: Aus dem Allgäu.

U: Aber nicht lange dort gelebt. Wenn man sich jetzt die Mühe macht, die Instrumente mit Darmsaiten zu bespannen, und dergleichen mehr, dann müßte man doch eigentlich auch in Sächsisch singen.

K: Ich habe noch nicht näher darüber nachgedacht, was dafür und was dagegen spricht, es auch mal so zu versuchen. Ich weiß, dass zum Beispiel im Falle philosophischer Texte es eine erhebliche Bedeutung hat, sich über die regionalen Dialektgebundenheiten philosophischer Texte im Deutschen Klarheit zu verschaffen, um sie besser zu verstehen. Da hat sich für Kant jemand mal die Mühe gemacht, viele der schwierigen kantischen Wendungen sind einfach Ostpreußisch. So wie entsprechend hegelsche Schwäbisch sind. Und wenn man das berücksichtigt, entfallen eine ganze Reihe von

Verständnisschwierigkeiten, die man sonst hat. Und das wird normalerweise heutzutage nicht mehr berücksichtigt.

U: So wie das größer als und größer wie. Im Süddeutschen sagt man größer als und im Norden eher größer wie.

K: Das ist noch vergleichsweise harmlos. Aber ich habe jetzt keine Beispiele parat. Das ist zu lange her, dass ich damit mal konfrontiert wurde, da hat das jemand richtig aufgedröselt, und das war also überzeugend. Und das könnte sich ja für Texte der Musik und ihrem Verständnis entsprechend verhalten.

U: Stimmt, so etwas wie Hochdeutsch hat es zu der Zeit einfach nicht gegeben. Das war der Dialekt, das Hochdeutsche war der Hannoveranische Dialekt –

K: Das war die sächsische Kanzleisprache, die natürlich dann in der Aussprache eher unserem Sächsisch entspricht. Es könnte sein, dass das eher das Magdeburger Sächsisch gewesen ist, und nicht das Dresdner Sächsisch. Muss ich gestehen, weiß ich nicht genau, bin kein Sprachgeschichtler. Aber…

U: Müsste man sich eigentlich denken, dass man dieses Sächsisch anhand Bachscher Partituren am ehesten rekonstruieren kann, weil man da die Satzmelodie hat.

K: Ja…

U: Ja, ich glaube wir haben jetzt erst einmal genug geredet. Ich schalte das Gerät hier einmal aus.

Gespräch bricht ab.. (Ende) ?

Gespräch mit Stephan Mai (Raphael Alpermann & Xenia Löffler)

Stephan Mai = S.

Xenia Löffler = X.

Raphael Alpermann = R.

Fragen: Uli Aumüller = U.

S: Zum Beispiel auch am Ende dieses Terzett. Das ist – ich meine, das hat nichts mit dem zu tun, um was es geht. Um was geht es, darfst du nicht einmal fragen.

R: Am Ende des ersten Teils …

X: Ja,..

S: Singt … ja in e-moll. Dies Ding – das ist total cool. Da gibt es auch keine Frage.

R: Ah …

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

R: Wir sind dann soweit klar.

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

X: Sind hier Studierte im Raum.

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

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

S : Um 11 Uhr geht es bei der los. So kenne ich sie …

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

S: Das ist eine echte Kraft.

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

S: So …

U: Fangen wir mit dem Geist des Ortes an.

X: Gibt es hier Geister …

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

S: Oh – nichts. Nichts – mich hat da nichts daran begeistert. Mich hat nur Bach begeistert. Nur – so ziemlich. Nichts weiter. Und Kirchenmusik fand ich auch toll. So was ich als Junge in der Kirche – da gab es manchmal – da hat der Kirchenchor, St. Georgs-Gemeinde in Leipzig eine Palestrina-Messe gesungen. Das fand ich immer toll. Und dann großer Gott wir loben dich. Das *Te Deum*. Und dieses und jenes. Und dann hatte ich noch ein anderes Kirchenlied, das fand ich auch ganz toll: Liebster Jesu wir sind hier (singt) … das fand ich auch gut. Im Nachhinein habe ich mal gelesen ist tatsächlich ein wunderschönes Lied – Anfang 18. Jahrhundert. Gut. Das zur Musik. Und dann zu Bach. Hm. Das hat mich total interessiert. Und als ich dann nach Berlin kam, 1976 habe ich Examen gemacht und habe dann

diese Stelle im Rundfunksymphonieorchester in der Nalepa-Str. angetreten. Unter dem Chef des schon leider gestorbenen Heinz Rögner. So. Und in Berlin gab es kein Bach. Und das war schlimm. Aber ich hatte Kollegen, die so Stück für Stück aus den anderen Städten dann auch kamen, und die mit mir schon Kammermusik in Leipzig zusammen gemacht hatten. Und diese Initiative traf sich wieder, wir machten Kammermusik … erst mal sogar auf einem neuen Instrument. Und da haben wir – habe ich mir so Programme ausgedacht und in meiner Privatwohnung haben wir dann geübt. Und dieses Ensemble hatte auch gar keinen Namen. Das war also wirklich 70er Jahre. Und wir haben 3. Brandenburgisches zum Beispiel gespielt. 5. Brandenburgisches nicht, weil wir Rafael noch nicht kannten. Und viele andere Musik – oder einfach so Kantatenvorspiele haben mich auch schon interessiert – zu Bach´chen Kantaten – ich wollte vor allem Bach machen – wir haben Händel *concerti grossi* gespielt und so weiter, und diese Truppe, die war, wir haben immer probiert für irgendwas, ich weiß gar nicht für was. Und sind alles eigentlich Profimusiker gewesen und wir wußten nie, wann wir mal spielen. Dann gab es mal einen Auftritt im Babylon-Kino. Und dann hat uns mal Herr Eschenburg nach Rostock eingeladen. Weiß ich zu irgendeiner Fußballweltmeisterschaft. Aber nicht, dass wir das spielen, sondern dass wir da Geige spielen in seiner Kirche, die Johanneskirche, da war kein Mensch da. Ist doch klar, die guckten auch im Osten alle West(-Fernsehen), Fußball. So – das war das. Und dann kam jemand und sagte, ich meine die Initiative Alte Musik, ich will jetzt nicht bloß so rumblödeln, also die Initiative Alte Musik ist älter ich dachte. Ich habe jetzt ein mal ein ziemlich vehementen – eine vehemente Mahnung gekriegt von einem Kollegen, Arnim Thalheim, der mich zu Weihnachten persönlich besucht hat. Und mir ein Schriftstück in die Hand gedrückt hat, worauf steht, wie seine Arbeit war, sein Insistieren bei den Kulturbehörden der ehemaligen DDR, um in Berlin zu installieren so etwas wie eine Akademie für Alte Musik.

Inklusive Aufbau eines Musikinstrumentenmuseums, was dann tatsächlich stattgefunden hat, das Instrumentarium ist alles wieder zerstreut ist, alles wieder an Ort und Stelle. Es war eine Initiative, ein Lehrinstitut zu gründen, um Aufführungspraxis hier irgendwie heimisch zu machen, in Berlin-DDR. Und mit diesen Initiativen ist er aber nicht weit gekommen, weitergekommen ist er selbst als Cembalist, er war einer der Cembalisten, die in der DDR sozusagen auf die historische Art und Weise Cembalo gespielt haben, es dann auch unterrichtete – und schließlich gab es auch das Berliner Barocktrio mit historischen Instrumentarium, Horst Krause, Hertha Merkel, Thalheim. Und dann gab es eine andere Initiative instrumentaliter, und zwar Martin Christian Schmidt als Cembalobauer, der dieses Rucker´s Cembalo, was hier stand, restauriert hat und eine Kopie davon angefertigt hat, ein wirklich berühmtes Instrument, dazu müßte Raphael was sagen. Und dann gab es noch eine andere Instrumentalinitiative, die verborgen lag in Potsdam. Und so langsam an die Oberfläche drang, ein Ensemble barocken Instrumentariums – aus einer Privatsammlung von Peter Liersch. Der dieses Instrumentarium zur Verfügung gestellt hat, dem Domkantor Michael Witt, dass wir doch mal dadrauf spielen, das hatte mit mir gar nichts zu tun, mit uns allen nicht, aber es gab interessierte Studenten, die an der Hedwigskathedrale Musik gemacht haben – zu den Messen oder auch zu anderen Gelegenheiten, Kirchenmusiken, und dieses Instrumentarium wurde von denen sporadisch ausprobiert, beziehungsweise Weise benutzt, und dann ging es drum das Ganze zusammenzusammeln, und einem Ensemble zu unterschieben, dass die dann mal wirklich darauf arbeiten. Und dieses Ensemble hieß dann später Akademie für Alte Musik, sammelte aber andere Leute, denn die früher sozusagen bei mir zu Hause gespielt, auf dem normalen Instrumentarium, mochten dieses Instrumentarium, was plötzlich auftauchte, nicht – genauso wie ich. Und das haben wir ausprobiert und es war schrecklich und das wanderte auf den Schränken bei uns

zu Hause zum *gaudium* meiner Frau. Diese kleinen Kindersärge – wenn sie sich vorstellen können – diese Holzgeigensärge sahen schrecklich aus. Wie ein Beerdigungsinstitut für … na ja. Kinderabteilung – ein bisschen schlimm. Meiner Frau gefiel das nicht – und mir eigentlich auch nicht. Und dann ging es drum: Ja, wenn ihr das nicht verwendet, dann können wir das ja wieder haben. Und in dem Moment, wo man den Kindern das Spielzeug wegnimmt – stimmt´s, es ist doch so – greifen sie zu. Und das haben wir gemacht. Und haben dann angefangen, da spielte der Arnim Thalheim auch noch eine gewisse Rolle, er war dann sozusagen so eine Art Trainer auch mit, aber er war gedanklich schon viel weiter. Wir beherrschten das Instrumentarium nicht – und es gab irgendwie dann Reibereien, weil wir dann sagten, Mensch Armin, wir können das noch gar nicht so wie du das jetzt willst, du bist dann irgendwie schon weiter, fing er an mit Bender-Cembalo-Konzert, weiß ich noch ganz genau, und anderen Musiken – und wir konnten das nicht so richtig. Und haben ihn einfach – da ging der dann. War auch ein bisschen unangenehm. Aber dann kam der Raphael.

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

S: Das quietscht so.

R: (Lachen)

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

X: Der hat das studiert und …

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

R: Das Ruckers, das war hier natürlich eine Sensation. Es gibt von Ruckers glaube ich 7 Instrumente auf der Welt und eins stand eben hier. Ein Originales. Das war im ziemlich schlechten Zustand gewesen, und der Christian Schmidt hatte das dann restauriert. Und das war für uns toll hier dann zu spielen. Also wir haben dann hier auf diesem Instrument gespielt – es gab ja ganz wenige Kopien nur in der DDR von Tasteninstrumenten, die man verwenden konnte. Renate Ammer fing dann an, so was zu bauen. Aber üblicher Weise waren es Instrumente, die ja gebaut wurden nach Klavieren im Grunde, also man hat nicht die Idee eines Resonanzkörpers gehabt, sondern ein Resonanzboden und das wurde dann unten irgendwie zugemacht mit Spannplatte oder irgendwie so etwas. Und das war aber im Osten und Westen genauso – also da gibt es auch genug Instrumente, die man

eigentlich nur noch nach ihrem Brennwert beurteilen kann. Das konnten wir hier aber natürlich nicht raus nehmen. Und deswegen hat er das kopiert. Und er hat es gleich zweimal kopiert. Einmal wirklich in der Form, wie es hier stand. Es ist ein *mother and child*, nennt sich das. Man hat also zwei Tastaturen, ein Cembalo …

S: Wie heißt das?

R: Mutter und Kind.

S: Ah ja ja – *Ruckers ist Flame*. Genau.

R: Ja. Und man hat zwei Tastaturen. Das ganze ist rechteckig und ein Cembalo ist normaler Weise ja ausgespart an einer Ecke, und da drinnen ist sozusagen in dieser ausgesparten Ecke, hier ein *Virginal*. Ein Spinett nur, ein Vierfuß-Instrument. Aber man konnte da eben zusammen spielen. Alleine natürlich nicht. Und das hat er kopiert, das war relativ schwer und nicht so sehr praktikabel, und er hat dann auch einen Nachbau gemacht, in dem das dann nur ein Achtfuß-Instrument war, das wir dann auch auf Reisen später genommen hatten. Das erste Instrument, das steht jetzt bei Georg – der nutzt es noch für Kirchenmusik.

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

schön, dass wir dieses Original-Instrument zur Verfügung hatten, das war wunderbar.

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

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

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

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

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

R: Ja, der Gedanke der Akademie im umfassenderen Sinne mit Lehre und Forschung vielleicht und Instrumentenmuseum, der war noch nicht ganz vom Tisch gewesen in den 80er Jahren. Ja, über den bin ich nämlich Cornelius Frömmel, sind Eckehart, Cyriakus und ich auch zur Akademie gekommen, weil ich ja nicht aus diesem Dreh bin, wie dein Freund Deike (?) und Burckhardt, sondern es gab dann auch ein Schwapp aus Berlin, das sind wir ..

S: Na klar, die interessenhalber dazu gekommen sind.

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

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

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

U: Raphael, du hast gerade erwähnt, dass es furchtbar viele Diskussionen gegeben habe. Was ja auch in die Art, wie ihr musiziert, hineinspielt. Also dieses Diskutieren untereinander kann man als Charakteristikum eures Ensembles bezeichnen. Hatten wir auch schon das letzte Mal, dass andere Ensembles von einer zentralen Figur leben, die dem Ensemble den Namen und den Charakter geben, bei euch ist es nicht so. Ist das vielleicht auch – Xenia mal gefragt – um auch zur Kunst der Fuge überzuleiten, als praktisches Beispiel. Ist das ein

Charakteristikum, das ihr bewusst verfolgt, keine Spitze zu etablieren, jeden mitreden zu lassen, das Wissen zusammenzuwerfen zu einer Aufgabe, der ihr euch stellt. Oder ist das einfach eine Sache, die sagen wir historisch gewachsen ist und jetzt ist sie halt so?

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

R: Es waren eigentlich immer alle Meinungen gefragt. Und zugelassen.

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

wirkt, was wirkt – ganz einfach, was wirkt hier. Um überhaupt etwas zur Geltung zu bringen. Und auf diese Art und Weise kam das Ensemble damit auch langsam in die Spur. Dass dann solche Medien wie zum Beispiel DDR-Radio ganz bestimmte Leute, die natürlich auch Interesse an solcher Musik hatten, das war nicht autoritär von oben, das kam also von Leuten, Rundfunkmitarbeitern, die haben gesagt, wißt ihr mal, was macht ihr, das ist doch Klasse, wir machen mal eine Aufnahme. Das ging völlig unspektakulär von der Bühne. Über die Bühne. Und zwar unten in der ich glaube unser erster Mitschnitt war wirklich in der Schlosskapelle. Mit einem Telemann-Programm, weiß nicht was da noch so war. Ja, aber gebündelt haben es dann die, die einfach gespielt haben.

R: Ja, aber trotzdem waren die Meinungen ja zugelassen.

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

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

S: Falsch verstanden …

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

S: Nein.

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

X: Das ist natürlich bei einem Ensemble, was …

(Band Ende ?)

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

R: Na ja, es waren dann eben unsere Bilder von dem. Wir haben dann nicht eine Postkarte gehabt, und ein fremdes Bild, sondern wie wir das sehen, wie so ein Esel läuft und humpelt, das weiß ich noch genau, wie wir an diesen Bildern und Mensch, das kann man doch noch so machen, stell dir mal vor. Das war …

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

S: Hm. Das waren die Anfänge … würde ich denken.

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

X: Was war das – was – Telemann …

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

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

herumgetrickst. Aber bitte schön – aber wir haben nie Prügel dafür gekriegt. Und wenn, dann bitte schön.

R: Ich wollte es gerade sagen.

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

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

S: Intonation der Zeit. Genau – hm.

R: Das war ein Moment was ich denke – das war auch irgendwo für die Hörer eine neue Erfahrung, dass man den Rhythmus so stark als Ausdrucksmittel nutzt. Ja, gerade bei diesen Bildern, ich meine, wenn jemand einschläft oder die Postkutsche fährt, oder ein Pferd humpelt oder so was, das ist oft – über Zeit wird das erfahren. Diese Dinge. Und wenn man da sehr penibel so ein Bild dann gestaltet, das kriegt dann viel Kraft. Also das war ein Punkt den zum Beispiel im Studium habe ich mich so – da sollte man rhythmisch spielen. Irgendwie – oder nicht rennen. Aber – naja – also, es war ein – man muss das halt in der Zeit spielen, irgendwie so ein Stück. Wir leben alle in der Zeit. Aber dass das so aktiv als Gestaltungsmittel genommen wird, …

S: Das ist enorm.

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

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

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

X: Aber vielleicht war das ja auch die Chance sozusagen dieser historischen Aufführungspraxis bzw. dass man eben am Ende vielleicht doch das nicht so genau definieren kann, was das ist, dass man eben so einen freien Umgang haben konnte überhaupt. Und sich seine eigenen Bilder da überhaupt entwickeln konnte. Weil einem ja auch niemand sagen konnte, das ist falsch.

S: Hm, ist ein neuer Raum. Das klar.

X: Falsch in dem Sinn gibt es nicht.

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

R: Es war jedenfalls eine tolle Zeit immer.

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

X: Ja, das hat er mir gestern auch gesagt, ich – da habe ich mich vehement dagegen gewehrt, also gerade wegen dieses Aggressiven – das ist was, was ich überhaupt nicht empfinde, natürlich ist das …

S: (lacht)

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

S: Und wenn dann ist auch nicht …

X: Nein, ich finde es einfach nicht richtig. Aber …

R: Besonders schön war´s wenn´s hässlich klang.

S: Ja dann…

X: Das war ja nicht zufällig.

S: Das kommt so selten vor.

R: Ich ich ich will sagen, wir haben das auch bewusst gesucht natürlich, …

S: Klar.

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

S: Nein, ach. Und die – und insgesamt der Pulsschlag eines Ensembles ist auch natürlich agiert sich durch die Typen, die dabei sind. Und da war ich vorhin dabei zu erklären: die Charaktere, die ganz mild bei uns, die – das ist eine wunderbare Bereicherung. Aber wenn so eine Musik eine Weile betrieben wird – und da kann´s passieren, dass man gerade von denen, sagt mal, was ist mit euch los – das geht irgendwo noch nicht. Da spürt man, da zuckt es allen irgendwie in den Leibern, weil wir haben unser Betriebstempo irgendwo nicht erreicht. Das scheint eine imaginäre Kraft zu sein, die sich dann irgendwo einstellt. Und wenn die sich nicht einstellt, sind wir nicht gut drauf. Kann sein, dass das bei uns irgendwie tatsächlich schneller ist als bei anderen Ensembles, aber diese Dinge unterliegen auch immer ungeheuren persönlichen Grenzen. Individuellen Täuschungen. Ich glaube auch, dass im Grunde die Palette ziemlich alles umfasst. Vielleicht irgendetwas, was ganz besonders schön ist, nicht. Aber dafür bist du ja dann da.

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

wird in so einem insgesamt großen prächtigen Gebäude, das hat mich schon manches Mal sehr beeindruckt.

S: Weil du da nicht mitspielen brauchst. Ganz klar.

X: Ja, natürlich. (Lachen)

S: Na ja…

U: Ich glaube, wir können an der Stelle …

S: Eine Pause machen …

Fortsetzung – gleiche Konstellation in der Schloss-Kapelle

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

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

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

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

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

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

S: Nein, erzähl du mal, du hast ja auch ganz lange damit Erfahrung. Irgendwie.

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

S: Eckhaus.

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

S: Bordeaux.

R: Richtig.

S: Und dunkel.

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

S: Es ist auf jeden Fall, was wir schon alle angedeutet haben. Es ist eine Wahnsinns Herausforderung. Sich dieser im Rufe einer abstrakten Musik stehenden Kunst zu widmen, als lebendige Musiker. Und es ist alles andere abstrakt, natürlich nur die reine Konstruktion – aber ja. Jetzt fange ich schon wieder an zu schwärmen, und das taugt nichts. Es – etwas anderes hat uns daran noch gereizt. Wir haben uns in der Geschichte von Akademie für Alte Musik immer zu einem ganz – also nicht geringen Prozentsatz mit wirklich Kontrapunkt auseinander gesetzt. Und zwar dem späten Kontrapunkt. Dem der Bachzeit. Und man kann sich auch mit frühen Kontrapunkt auseinandersetzen, das

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

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

(Lachen)

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

S: Nein. Das wird grenzhaft, wenn da jemand steht und da irgendwas will.

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

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

X: Hm.

R: Ja, entschuldige …

X:Nein – ich denke, dass – ich weiß nicht. Bei einem Ensemble, was sich jetzt zum Beispiel nur für so ein Projekt gründen würde, wäre das vermutlich sagen wir mal schwieriger. Da ist denke ich es schon so, dass man einerseits davon profitiert, dass man sich sehr gut kennt, dass sich die Musiker untereinander sehr gut kennen. Dass man die Reaktionen einschätzten kann, dass man aufeinander reagieren kann. Und das, was du vorhin sagtest, dass wenn man so ein Projekt angeht,

dass man sich da irgendwie auch wirklich drauf einlassen muss, und dass alle, die da mitgemacht haben, sich wirklich drauf eingelassen haben. Was dann eine besondere Offenheit dann auch mit sich bringt. Für die Musik, aber auch für das, was die Kollegen machen. Und ich denke, dann schwebt so ein guter Geist einfach über so einer Sache, und also ich habe den gespürt, also vor allem dann auch im Konzert, war das einfach so, es hat sich ganz gut angefühlt.

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

X: Man ist nie verletzend, man sagt nichts Falsches.

S: Nein, es geht nicht.

R: Und man wird gebraucht.

X: Man wird gebraucht.

S: Man wird gebraucht. Und selbst in der Pause wird man gebraucht. Ja, das ist einfach – gut, das geht in allen kontrapunktischen Musiken so. Da braucht man – das ist jetzt eventuell allgemeingültig für so etwas. Aber, ich habe immer das Gefühl, bei dem Vater Bach spielt da noch irgendetwas eine Rolle, was ich sehr schwer erklären kann. Das braucht man auch zum Glück nicht. Zumindest ist bei mir immer noch eine Idee dabei, da kann man vielleicht drüber lachen, es ist mein ganz persönliches Ding, denn ich glaube, dass das ganze Großwerk angelegt ist als eine riesenhafte Meditation über das DE PROFUNDIS – denn ..

U: Das bitte erklären kurz…

S: Das ist dieses *„Aus tiefer Not schreie ich zu dir*“– irgendwie ein Motto – jetzt kann man sagen, der spinnt ja, meinetwegen, kann sein. Nimmt man das Hauptthema – (singt) – wunderbares Musikstück, ganz einfach, es gibt viel kompliziertere Fugenthemen vom alten Bach, wo man denkt, mein Gott, recht schlicht, ja gut, er kann es, dieses Thema aber in jeder Hinsicht ausschlachten. *Und schon die Umkehrung, also ausschlachten, im Sinne – als musikalisches Material, verwendbar gestalten, um das so zu sagen.* Schon die Umkehrung des Themas macht – kann einen stutzig machen. (singt) Das ist die Umkehrung von dem, was ich vorhin gesungen habe. Und einer der ein gewisses Bewusstsein für die Musik dieser Zeit hat, *beziehungsweise auch für die Kirchenmusik, bzw. auch gewisse Lieder kennt, Kirchenlieder*, dem wird irgendwie auffallen, dass (singt:) *„Aus tiefer Not schreie ich zu dir“* – damit eine Verwandtschaft hat. Und ich glaube einfach nicht, dass dem Vater Bach das ist irgendeiner Form entgangen ist, oder dass er nicht gerade zu bewusst oder irgendwie darauf zurückgegriffen hat. Und es gibt der ganzen Sache aus meiner Perspektive eine ungeheure Brisanz. Es wird hier etwas bewegt. Zu tiefst Menschliches. Egal wie man dazu steht, als Protestant, Katholik, als gar nicht, als Moslem, als Jude, völlig wurscht. Hier wird etwas zu tiefst Menschliches bewegt. Das spürt man. Und kaum geht dieses Energiespiel los, natürlich unter denen, die guten Willens sind. Das ist so – da wird man in dieser Arbeit hineingezogen. Und das war in dermaßen erhöhtem Maße so, dass wir es gemeinsam auch genossen haben – und ja und – es ist auch nur ein Anfang. So etwas kann man eigentlich nur immer wieder tun. Weil die Beschäftigung damit im Ensemble hat irgendwie heilende Kräfte. Man begegnet sich anders, tagelang war man mit diesem Zeug beschäftigt, irgendwie, weil das so nachhaltig in unseren Knochen saß. Haben wir auch die anschließenden Reisen, haben wir uns erinnert. Mensch, das war doch wirklich ein ganz eindrücklicher Abend, und das größte Gefühl ist

dabei, dass man sich gar nicht mehr sicher war, ob man da eigentlich dabei war. Man war irgendwie integriert. Gewiss. Aber da gibt es keinen wirklichen Chef – und keinen letzten Mann am letzten Pult. Die Energie, die strömt, weil wir kamen vorhin auch – wegen dem Dirigieren. Ein Dirigent hätte das genauso gut auch machen können, natürlich – aber, da gibt es eine Energiebremse. Wenn der nicht wirklich absolut energetisch ist, der Mann, sondern nur intellektuell oder irgendetwas fordert, das hat dort keinen Platz, dort wird jedes Individuum hineingezogen, und auch Distanzen, die du vorhin ansprachst, werden irgendwie energetisch überbrückt. Lustig war die Phase, des Kontrapunktes 9 in der Erarbeitung – dieses eigentlich wirklich einzigen virtuosen Stückes.

X: Ja.

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

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

S: Als Sprechkanon –

X: … als Sprechkanon (gesungen). Und erst waren alle so ein bisschen hahah – und so ein bisschen beschämt. Und dann entwickelte das aber eine unglaubliche Energie. Und das wurde richtig gut. Das hat – das hat rhythmische Kraft gewonnen, das wurde erst mal

überhaupt, das ging rhythmisch zusammen, bekam dann Kraft, und dann ja, das war so ein Moment, glaube ich, wo alle noch ein Stückchen mehr auf der Spur angekommen waren. Auf der es sich dann weiterbewegt hat.

S: Die Körper sind dieselben. Die atmen genauso …

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

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

R: Ja.

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

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

S: Ja, bitte.

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

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

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

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

S: Ich finde sogar, dass das also eine Schule ist, die auch den Blick und auch die Sensibilität weitet für sämtliche Musik dieser Sorte auch. Nicht bloß dieser Sorte, also auch zum Beispiel frühe Mozart-Symphonien, überhaupt für miteinander funktionieren, auch wenn man ein völlig anderes Metier nimmt. Es gibt keine zweiten Stimmen. Man sehe sich eine frühe Haydn-Symphonie – frühe Mozartsymphonie an. Wenn da auch scheinbar diese Begleitfiguren auftauchen oder ja, da kann man nicht sagen, das ist Mist, das machen

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

R: Nein, nein ..

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

X: Gut.

(Lachen)

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

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

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

R: … der Tasten?

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

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

X: Als wir angefangen haben mit den Bläsern sowohl den 18. als auch den 3. Kontrapunkt zu proben, war das eigentlich so, dass wir natürlich erst mal nicht gesprochen haben, sondern man nimmt sich

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

S: Hmhm…

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

Und das Erstaunliche für mich ist, dass diese Musik ja eigentlich ja keine offenbare Funktion hat wie die Kantate, wie eine Suite -….

(Bandwechsel)

R: Also es geht wieder weiter.

U: Kameras laufen?

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

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

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

S: Einer…

X: Was mich mal interessieren würde, das kannst du vielleicht gleich da oben beantworten, die Editionsgeschichte von der Kunst der Fuge, das ist doch schon zu Bachs Lebzeiten angefangen worden, das wurde doch schon gedruckt.

S: Ja ..

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

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

X: Nein, funktional gebunden nicht.

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

X: Ja gut.

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

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

R: Wiedersehen!

Verabschiedung von Raphael Alpermann

Gespräch auf der Orgelempore:

Kamera: Und ich laufe …

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

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

S: Ach so – ich muss immer so –

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

S: Können wir machen …

U: Dann schau bitte mal runter …

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

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

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

Beispiel mitzubestreiten, ganz persönlich, dann pflege ich diesen Traum weiter, indem ich vielleicht mit anderen Ensembles zusammen arbeite, mit anderen Gruppierungen, die sagen, kannst du uns etwas von deinen Erfahrungen mitbringen, und da gehe ich dahin, nehme vielleicht sogar die moderne Geige, und dann geht das mit dem Traum weiter. Natürlich hat sich da irgendwas getan. Aber nur eigentlich innerhalb dieses Bildes. Sind es richtige Entwicklungen, weiß nicht, ob es das gab.

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

S: Nö. So kann ich das sagen. Ich – eine Bewusstheit ist entstanden dadurch, dass man – also dieser Leitgedanke selbst, der macht mir sogar Schwierigkeiten, speziell dieser. Weil ich denke, wenn man mit geistigen Dingen umgeht, und das machen wir ja täglich, ob wir einkaufen gehen, irgendwas Komisches tun, oder irgendwas Nicht-Komisches, oder irgendwas, oder mit Kunst umgehen, dann machen wir – es ist immer irgendwas Geistiges dran, weil das gar nicht anders geht. Weil unsere Körper, die bestehen aus diesem Material, was letztlich nicht fassbar ist, selbst wenn wir es anfassen können. Das ist alles so dermaßen durchlässig. Dass ich mir denke, was ich tue, und ich tue gerne Kunst, egal welcher Qualität, es heiligt sich selbst. Und insofern sind diese Metaphern, die da stehen, *Soli deo gloria*, so oft in Bachschen Musiken, oder dieses *Jesu juva* – oder einfach, wenn da steht über einer Haydn´schen Symphonie zum Beispiel die *La passione* steht direkt über dem Symphonie-Titel: *In nomine domini*. Toll! Sage ich nur toll! Aber es bewegt sich ja immer in dem Geistigen, in dem geistigen Kosmos, der unser Habitus ist, aus dem auch kein Mensch ausbrechen kann. Es ist eine Formel, die vielleicht hilft, momentan in dem Konsens der gerade funktionierenden

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

U: Danke.

Gespräch mit Wen-Sinn Yang

30.01.2010 in der Münchner Musikhochschule

Y: Erst mal so viel Verwaltungszeugs…

U: Ja, Ok. Macht ja nichts.

Y: Aber das Wichtigste wieder also das Wichtigste – klappen die Daten im April.

U: Äh – ich mache das hier jetzt mal so hin, weil das hier … geht schon, ist wunderbar. Oder ich mache es so – es ist ja nur so zum Protokollieren.(Richtet das Mikrophon) – Wir sind noch dabei mit dem WDR zu verhandeln. Das ist das Problem.

Y: Weil die Flexibilität ist beim besten Willen da nicht mehr so groß …

U: Wir sind hier auch, wenn wir das dort in Weimar drehen wollen, sind wir auf dieses Datum fixiert, weil dann das Semester losgeht und die Universität dann das Studio selber braucht.

Y: Das Semester beginnt am 12. Oder ?

U: Genau.

Y: Das heißt es muss vor dem 12. stattfinden.

U: Und wenn das jetzt kompliziert wird, mit dem WDR und dem Geld und den Terminen, in Weimar ginge es erst dann wieder am Ende des Semester, dann muss man sowieso komplett neu planen. Momentan haben sie irgendwie noch nicht ganz verstanden, das erzähle ich Ihnen auch gleich, dass …

Y: Der WDR hat noch nicht …

U: Der WDR hat noch nicht verstanden, dass man einen Film machen möchte, bei dem es nicht so sehr auf die Bilder ankommt. Sondern,

das schreibe ich in der Einleitung, die sie wahrscheinlich gestern auch noch nicht gelesen haben, sondern die Bilder tatsächlich in den Dienst stellen der Musik und dessen, was gesagt wird. Also ich argumentiere in diesem Vorwort relativ polemisch und sage, die meisten Filme, die ich gesehen habe, gerade mit und über Bach finden in Umgebungen statt, die stören. Da gehören dann auch Kirchen dazu. Die auch mit der Musik nichts zu tun haben …

Y: So kann man es jetzt auch nicht formulieren. Die Kirche war ja sein Arbeitgeber. Er ist ja durch und durch.... Das ist jetzt meine … Das bringt ihn doch sofort, allein durch das Orgelwerk bringt man ihn in Verbindung nicht mit der Kirche.

U: Klar, Orgel, das ging auch nur dort …

Y: Eben. Die armen Kollegen müssen heute immer noch in den Kirchen. In den kalten …

U: Ja, es gibt aber doch einige Konzertorgeln …

Y: Ja, aber eben bei weitem ist die Auswahl nicht so groß.

U: Ich hatte – ich möchte diese Gespräche, die wir dann führen, ja so gut es geht vorkonstruieren, so dass die …

Y: So dass wir nicht so herumspinnen.

U: So dass man sich auf das Wesentliche beschränkt. Doch doch herumspinnen schon auch.

Y: Das schneiden sie dann alles wieder raus. (lacht)

U: Ich habe gute Erfahrungen gemacht mit einem ähnlichen Prinzip bei einem anderen Film über Perotin. Den ich Ihnen glaube ich geschickt habe. Einen Pflichtteil zu definieren, der einigermaßen festgelegt ist, also wo es sozusagen eine Partitur gibt – an die man sich

auch nicht akribisch halten muss, aber man hat so eine Orientierung. Und danach …

Y: Genau, schauen wir, was ist.

U: … was passiert und eventuell passieren in dem nicht-vorgeschriebenen, nicht- vorstrukturierten und nicht-abgesprochenen Teil die viel interessanteren Dinge als in dem anderen. Ich hatte, was Ihre Sache anbelangt, sozusagen als Einstieg oder als Überleitung zu dem, was sie spielen, die Frage gestellt, wie kann man eine Fuge mit nur einer Stimme spielen.

Y: Das ist eine gute Frage. Ja, das ist ja eigentlich ein Fugato. Also es ist ja eigentlich eine Vortäuschung. **Ich meine, die ganzen Bachsuiten sind sowieso nur eine Vortäuschung einer Mehrstimmigkeit**, die es effektiv – es ist einer, der spielt. Doppelgriffe kommen selten vor. Und **es ist eine Vortäuschung von verschiedenen Ebenen, das ist das Geniale an der Sache**. Man kann das nur vergleichen mit der Drei..... – eine Zeichnung auf dem Blatt ist ganz eindimensional, aber wenn man es gut macht, hat man eben die Mehrdimensionalität vor Augen. Sogar optische Täuschungen wie da bei dem Herrn Escher, das ist dann - wie man es dann anfasst, ist alles eindimensional – wie kann man das, so viel habe ich mir da jetzt nicht überlegt, wie man das beschreiben kann. Es war bei mir natürlich mehr die Überlegung, was das ist, wie ich das zum Klingen bringe. Sie sprechen die Fuge in der 5. Suite an.

U: Genau.

Y: Wir haben ja nur eine. Und weil das war lustig, weil wir gestern bei der Berufungskommission der Gitarre waren. Und dann spielen die Gitarristen, auch die Lautensuiten und so auch die Fugen, und dann haben wir auch so ein bisschen gewitzelt, wenn da eine dreistimmige Fuge zu spielen wäre und der sagt, ich kann nicht mal eine einstimmige Fuge spielen. Nein, da hat der Bach meiner Meinung

nach als Komponist und Streichinstrumentalist schon gut außen vorgebaut, also zum Beispiel, dass man Figuren über zwei Saiten verteilt, so dass eben immer die eine Stimme die untere Saite ist, und die obere Saite so eine dui dui dui – dass das so eine wie sagt man denn..... einen Eindruck erweckt, als wären es zwei Stimmen. So kann man das schon darstellen. Ich meine im Vergleich zu der großen Kunst der Fuge, ist das ein primitives Ding. Da tun wir Celllisten – wir Cellisten tun nur so, dass das das Größte wäre und so – aber es ist auch ganz groß. Und ich mache doch die Erfahrung selber, als Zuhörer, wenn ich meinen Geigenkollegen zuhöre, die sich da mit dreistimmigen Fugen da auf der Geige abmühen, es ist als Zuhörer bin ich als Fachmann schon ziemlich ermüdet, auf einer Saite (oder meint er einerseits?) – so eine Fuge. **Für den Zuhörer ist eine vierstimmige Fuge eigentlich schon eine Zumutung.** Wenn ich das so sagen darf.

U: Das finde ich schön, dass sie das so sagen.

Y: Wenn man analytisch ohne Noten - man sitzt da – der fängt an – und dann gibt das (singt) – irgendwie so ein ganz komisches Thema, und dann (singt etwas tiefer) – zwei Stimmen kann man noch gut verfolgen. Also meiner Erfahrung nach kann man zwei Stimmen konzertante Stimmen kann man gut verfolgen. Ab drei wird es unübersichtlich. Es ist einfach für das Ohr, man kann dann nur noch, ah! – jetzt fängt die dritte Stimme an. Aber wenn man sein Ohr auf die dritte Stimme lenkt, kann man nicht mehr wirklich die anderen beiden – jedenfalls ich kann das nicht. Und wenn ich sage, ich kann das nicht, dann gehe ich mal davon aus, dass mehr als die Hälfte der Menschheit das nicht kann. Vielleicht sogar mehr. Es gibt vielleicht große Könner.

U: Es gibt ja diese Anekdote, dass irgendwer, ich weiß nicht wer, einem indischen Musiker so eine Fuge vorgespielt hat und der soll gesagt haben, vielleicht Ravi Shankaar oder so, Yehudi Menuhin Ravi

Shankaar, ist ja ganz nett, was du da machst, aber warum vier Musikstücke auf einmal, eines allein hätte doch genügt.

Y: Das ist eine ganz … aber eben, das ist die Kunst des Kontrapunktes, dass man quasi vier Schienen konstruiert, die in der horizontalen Richtung eine Form, also Thema, eine Form hat und dass das irgendwie also nicht irgendwie, sondern nach strengen Tonsatzregeln vertikal eben auch passt. Und das ist – das ist große Kunst. **Aber es geht eben in die mathematische Konstruktionsrichtung**. Um zurückzukommen ..

U: So wie, dass das eine genau wie das andere ist, nur gespiegelt zum Beispiel.

Y: Ja, genau. Um zurückzukommen auf unsere einstimmige Fuge, die ich jetzt eben vorhin aus mathematischer Sicht ein bisschen klein geredet habe, aber im Konzert empfindet das Publikum, also 90 Prozent empfindet das als ein ganz großartige Form. Sie merken, dass das da zwar ständig immer einer spielt, und man hört immer nur eine Note auf einmal, **aber sie merken, dass da eben diese Vertikale Richtung ständig passiert**. **Und dass sie nicht nur eine Ebene hören, sondern zwei – mindestens zwei**.

U: Vielleicht hört man genau das, was man beim Hören einer vierstimmigen Fuge auch hört. Durch eine vierstimmige Fuge wandere ich, also genauso wie ich zwischen vier Bergen herumlaufe, und immer nur einen Berg angucken kann, und weiß die anderen sind da, aber ich muss den Kopf drehen, um sie mir anzuschauen. So ist es bei – wenn ich einer einstimmigen Fuge zuhöre, dann werde ich gleitet bei meinem Blick. Deswegen ist eine einstimmige Fuge übersichtlicher.

Y: Ist übersichtlicher und der Zuhörer wird nicht abgelenkt. Er hat nicht die Wahl. Denn er muss das hören, was ich ihm da jetzt spiele. Weil es spielt sonst kein anderer. Gut er kann sonst so die Decke

angucken und die Risse – er kann sich sonst ablenken. **Aber effektiv, was er hört, ist übersichtlich**. Und auch so von der Länge her – ich meine die Fuge dauert 4 ½ Minuten oder so. Das ist gerade so das Maximum, was man so an einem Stück hören kann, ganz ohne Melodienbegleitung, wenn ich das jetzt mal so polemisch sage.

U: Das ist ja das, was Herr Stenzl wahrscheinlich anführen wird, nach dem Schriftverkehr, den ich bislang mit ihm hatte, per E-m@il, Telefon und so weiter. Dass er der Meinung ist, dass man sich erst einmal, bevor man einen Film über Bach macht, Gedanken machen müsste, darüber, ob und wer heute in der medialen Umgebung, in der wir leben, in der Lage ist, diese Musik, vierstimmig, dreistimmig oder auch einstimmig, von Bach zu hören. Er erwähnt dort das Schlagwort, *digitaler Overkill*, was er damit meint, ist, dass es ständig dröhnt irgendwo, ein Radioprogramm, ein Fernsehprogramm, Zeitungen, Mobiltelefon. Wir sind so abgelenkt, und so außerstande, uns zu konzentrieren, dass es vielen Leuten sehr schwer fällt, die Struktur einer solchen Musik zu verfolgen.

Y: **Ich meine, es stellt sich doch die Frage, ob diese Musik den Anspruch erhebt, dass der Zuhörer die Konstruktion versteht**. Das finde ich, ist eine ganz große Frage, denn ich glaube, dass – das haben wir bei Bach – das ist schon ein großer Anteil, ich glaube nicht, dass der eitel war, jetzt um zu zeigen, jetzt schaut mal her, ich mache euch jetzt dieses Thema, und dann mache ich das so, und das zeige ich euch, wie toll das alles ist, ich glaube, dass der das viel mehr aus einer sehr **frommen Position** auch **Lob Gottes** ein bisschen in dieser Richtung – ich will das jetzt nicht ausführen. Also es fällt mir eben ein, dass jetzt auch als Interpret, jetzt machen wir an dem da herum, und dann sage ich, ja wer hört denn das im Konzertsaal, ob ich jetzt die Bindung da mache oder die Bindung dort mache, das ist doch der Erna Brokkoli egal, die da in der dritten Reihe sitzt. Also irgendwie vom ganzen Konzertsaal, die sind jetzt da und die wollen sich

entspannen. **Ich finde dieser Anspruch des Analytischen Verstehens, ich glaube, dass der ein Zugang ist, der auch sehr genussreich sein kann, aber nicht der einzige Weg, diese Musik zu hören, zu empfinden**. Und auch wie soll ich sagen, jetzt werde ich schon ganz mystisch. Also **irgendwie von diesen heilenden Kräfte zu profitieren**, ich glaube nicht. Also es ist – jetzt habe ich diesen Gedanken kurz verloren, weil ich jetzt gerade an Sokolow (?) gedacht habe. Ich war nämlich mal hier im Herkulessaal, da hat er im ersten Teil die letzten acht Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier gespielt. Also er kam rein, hat sich ganz schnell verbeugt, es war noch am Klatschen – da hat er sich schon hingesetzt, und hat schon angefangen. Und hat dazwischen drin – zwischen den Fugen, er hat überhaupt keine Gelegenheit gelassen uns irgendwie.... – das war auch ganz unpassend –

U: Wie sagt man *Atacca* …

Y: Ja, *Attacca,* und er spielt dann 50 Minuten lang. Ich kannte die Stücke nicht, die letzten 8 aus dem … Und da sind so fünfstimmige Dinger dabei, und er hat sich tierisch konzentriert, das hat man gemerkt, weil ich das weiß als Interpret, muss man sich da tierisch konzentrieren, ich fand es großartig, ich musste aber sagen, **ich konnte nicht 50 Minuten analytisch zuhören**. **Und ich glaube, das ist auch gar nicht der Sinn der Sache. Ich fand´s wunderbar, weil man dann in einen *Flow* gerät. Das ist eine gewisse hypnotische – das ist eine beruhigende Wirkung, die Musik, und dann kam ich dann so in einen *Flow* – und wo meine Gedanken plötzlich frei spazieren gingen, und manchmal hat mich etwas interessiert weil er vielleicht etwas hervorgehoben hat, und dann war ich wieder bei ihm, aber dann hat er mich auch wieder losgelassen. Also ich fand das dann nicht stressig. Sondern ich fand das dann am Schluss einfach ooohhh – wunderbar!** Und das finde ich einen ganz wichtigen Aspekt bei der Musik von..

U: Von Bach … Mir fallen eine Fülle von Geschichten dazu ein. Die eine: Stephan Mai, der Geiger, einer der Geiger der Akademie für Alte Musik in Berlin, soll ja auch mit von der Partie sein, in diesem Film, unter anderem, weil sie ganz am Ende eine Mozart-Bearbeitung auch aus dem Wohltemperierten Klavier für Streicherensemble aufführen werden mit einem Studentenensemble aus Weimar. Und der hat dort eine Klasse – und macht das mit denen. Er sagt, also Stephan Mai, wenn sie Bach spielen, insbesondere wenn sie Bach spielen und das Spiel gelingt, dann hat er hinterher das Gefühl, nicht dabei gewesen zu sein.

Y: Ja, ich kann das gut nachvollziehen, was er sagt. ES hat gespielt.

U: ES hat gespielt. Es ist eine höhere Form des Orgasmus.

Y: Ja, kann man auch sagen. (lacht)

U: Orgiastisch – oder jedenfalls etwas Ekstatisches.

Y: Ekstatisches – formulieren wir es mal so, das ist dann so …

U: Meinen sie, das ist ja das Oberthema des Filmes, warum bevölkert Bach immer noch unser musikalisches Zuhause – dass diese Qualität die Ursache dafür ist?

Y: **Ich glaube, dass der Grund ist, dass das eben unser Zuhause ist, weil es ein abgeschlossenes geordnetes Universum der Musik ist. In Bezug auf Regeln, die nicht allzu kompliziert sind**, also zum Beispiel die 12-Ton-Technik hat auch Regeln, aber sie einfach, sie ist nicht in dem harmonischen …

U: Da ist Bach mächtiger …

Y: Nein, nicht mächtiger.

U: Man kommt ja immer gleich mit dem Argument der Natur.

Y: Ja, aber es ist so – **was heißt Natur, es geht mehr um die Einfachheit der – auf alle Fälle zum Beispiel – die Einfachheit der Intervalle**. Also die Frequenzverhältnisse sind relativ einfach. Weil eine Quinte oder eine Oktave ist zu 2 zu1 oder 2 zu 3, das ist alles, also bis zu einer Sexte ist es OK – bei der Septime da sind wir schon bei 7 zu 8 und 8 zu 9 und da wird es irgendwie, es ist auch noch Natur, aber es wird ein bisschen zu kompliziert. **Und diese Musik stelle eine geordnete Welt dar, die wir ja auch objektiv auch gar nicht mehr haben**. Mit all den strengen Regeln - heutzutage in der Kunst im Grunde genommen ist alles erlaubt, nicht. Und man soll möglichst etwas machen, was andere noch nicht gemacht haben, diese Individualität wird hervorgehoben. **Aber bei der Musik von Bach, das ist für mich ein Endpunkt der harmonischen Entwicklung**, das ist aus der Renaissancezeit und die Barockzeit, und Bach hat das quasi auf ein unerreichtes Plateau gestellt. Jetzt was ich vorhin mit mathematischen also kontrapunktisch – also was ich vorhin diesen Kontrapunkt – und das ist etwas, was wir in der heutigen westlichen Gesellschaft, wir brauchen das immer wieder, **dieses verlorene Paradies**. **Das ist eben die, dass man sich so reinfallen lassen kann in ein harmonisch und metrisch gemachtes Bett.** – also wo man merkt, es nicht … (bricht ab)

U: Es ist nicht dumm. Keine Soap-Opera.

Y: Nein, es ist einfach – und ich glaube, dass das auch der nicht-informierte Zuhörer – ich meine wissenschaftlich informierte Zuhörer. Er spürt, dass die Musik, oder der Mensch, der diese … der Komponist, ja, **der Mensch, der diese Musik geschrieben hat, an eine höhere Ordnung geglaubt hat**. Verstehen sie – ich kann es nicht so gut in Worte fassen, weil das wird dann gleich so spirituell, aber ich glaube schon, dass die – **nennen wir es Glaube**. Ich will nicht drum herum reden. Also der Bach, der muss – also für mich ist da gar kein Zweifel, obwohl ich ihn ja nicht kennengelernt habe, **für mich ist gar**

kein Zweifel, dass der ein zutiefst gläubiger Mensch war. **Und das bewundere ich an ihm**. Mir fällt das jetzt zum Beispiel schwer, ich würde gerne, weil ich sehe, zu was das bei so tief gläubigen Menschen führt, ich meine zu was für großartige Taten, sei es jetzt Musik, aber auch in der Architektur, **also dass der Glaube Berge versetzen kann**. Nebst dem – es gibt dann auf der anderen Seite das Minus, die schrecklichen Dinge. Das ist wahrscheinlich auch notwendig, um diese Balance zu finden. Aber …

U: Kommen sie selbst aus einem christlichen Hintergrund?

Y: Also meine Eltern, mein Vater war Christ. Also meine Eltern kommen aus Taiwan, und waren jetzt nicht – also meine Mutter ist heute noch nicht, sie weiß so ein bisschen, aber für sie ist das alles ein bisschen absurd. Sie kann damit nichts anfangen. Mein Vater hat sich taufen lassen damals, als junger Mann – und wir sind protestantisch reformiert quasi – was heißt erzogen. Also ich ging dann auch in die Kirche, wurde konfirmiert, ich habe mich als Jugendlicher – ja so in der Jugendgruppe in der Gemeinde, also man hat sich schon – wenn man dann 15/16 wird, kommen so schon auch solche Fragen, was das soll und so. Wir hatten einen sehr – mein Freundeskreis eigentlich einen sehr intensiven Gedankenaustausch. Und natürlich haben wir dann immer ein bisschen gegen den Jugendleiter oder den Pfarrer haben wir immer ein bisschen opponiert, weil er versuchte, das haben wir schon gemerkt, er versuchte uns für seine Kirche einzuspannen, und wir haben dann immer so demagogisch natürlich immer ein bisschen dagegen argumentiert. Aber die Sache, dass wir überhaupt darüber gesprochen haben …

U: Das hat die Sache vertieft.

Y: Ja, natürlich, weil heute ..

U: Haben sie in diesem Zusammenhang Bach kennengelernt.

Y: Nein. Nein, nein …

U: Oder erst später …

Y: Nein, **ich kannte Bach immer**, schon als kleines Kind. Ich habe mit Klavier angefangen, mit 6 Jahren Anna Magdalena´s Notenbüchlein, und so ein wenig rumgeklimpert, und dann habe ich sehr intensiv Blockflöte gespielt, also nicht so wie wir es heute in der Grundschule und so – sondern ich hab dann ziemlich gut gespielt als kleines Kind, Frans Brüggen war für mich (Stöhnen) – ich wollte immer Blockflötist werden. Und dann habe ich mit 9 Jahren eben das Cello bekommen, und das war natürlich als Bub auch sehr interessant, das war größer, tiefer, ja, das war was, und habe dann vielleicht nach zwei Jahren schon, hat mir meine Lehrerin gesagt, jetzt spiele mal das Präludium von der G-Dur-Suite, ich muss aber, **ich kann mich nicht erinnern, dass das so ein Aha-Erlebnis war**. Also ich kann mich nicht erinnern. Dass das jetzt hhhhhhaa – soooo – wie bei Pablo Casals, der als kleiner Junge im Antiquariat und die Noten gesehen hat und gelesen hat und ganz fasziniert war von dem G-Dur-Präludium. Also das mag bei Pablo Casals eine Initialzündung gewesen sein, bei mir nicht.

U: Ich frage mich sowieso, wie das wirkt. Sie stammen ja – ich kenne Asien nicht so gut – und Taiwan gar nicht. Vietnam war ich mal ein bisschen längere Zeit. Und habe dort erfahren, dass es ein völlig anderes musikalisches Denken im Hintergrund gibt, natürlich inzwischen übertüncht von der westlichen Popmusik vor allen Dingen. Ja, und...

Y: Ich kann ihnen davon dummer Weise kann ich ihnen dazu nichts sagen, weil ich westlich sozialisiert bin. Also ich bin – ich sehe zwar asiatisch aus, bin aber kein Asiate in diesem Sinne. Mein Vater hat diese chinesischen Opern gekannt natürlich ist er damit auch aufgewachsen, in Taiwan. Aber er fand das überhaupt nicht schön.

Also das hat ihn – und er ist chinesisch sozialisiert. Aber das hat ihn gar nicht interessant... – er fand das langweilig. Und **das hat ihn alles nicht interessiert**. Es ist übrigens auch – ich bin überzeugt, das war schon immer so, die normale Landbevölkerung in China, die hat mit der chinesischen Oper nichts am Hut. Weil das ist – die chinesische Oper – ich kenne mich gar nicht aus, muss ich jetzt gleich sagen – aber das ist eine Hochkultur, ein absoluter Schnitt – das ist wie wenn sie in Deutschland mit Alban Berg Lulu kommen. Ich glaube, das ist eine Hochkultur, die eben im Kaiserpalast stattgefunden hat und außen herum kümmerte man sich mehr darum überhaupt Essen zu kriegen, nicht. Es gibt fast was man gehört hat, diese Lieder, aber inzwischen ist das alles ziemlich verloren gegangen, weil ich glaube so mit diesem, der kommunistischen Revolution wurde das alles, also das führt jetzt zu weit.

U: Die Frage war einfach, wie kann es sein, dass Bach auch außerhalb Europas, außerhalb des christlichen Kontextes … oder wie soll ich sagen, der ursprünglich griechischen Denkensart, Pythagoras – sie sind ja vorhin auch darauf gekommen, 1 zu 2, 1 zu 3, 2 zu 3. Das ist Pythagoras Und die Frage war die, wie konnte Bach auch außerhalb dieses Kulturkreises eine Wirkung entfalten. Spielt ja dort auch offensichtlich eine Rolle, wenn man in Taiwan als 6-Jähriger aus dem Notenbüchlein von Anna Magdalena Bach spielt, dann …

Y: Also heutzutage ist das natürlich ganz anders... **ich meine, wir sind jetzt ja vernetzt**. Natürlich gibt es eine asiatische Mentalität, sage ich es so. Also ich meine diese – aber die Welt ist dermaßen vernetzt, man kann jetzt da nicht mehr … jetzt habe ich den Gedanken verloren. Das eine …

U: Es ist alles überall verfügbar.

Y: Aber was mir wirklich auch aufgefallen – heute ist **das beste Publikum für klassische Musik ist nicht in Europa, nicht in**

Amerika, sondern es ist in Japan. Das sage ich jetzt einfach mal so. Als *Performer,* als Spieler habe ich immer das Gefühl, wenn ich in Japan irgendwo auftrete, und sei es das kleinste Dorf, das Publikum ist extrem ruhig und aufmerksam. Und sie werden später, die Leute kommen zu ihnen und gratulieren und manche, manchmal werden sie dann auch erstaunt sein, wie informiert der Klassikfan ist. Der kennt jede Aufnahme von Beethoven von Furtwängler an kennt er jede Aufnahme. Und das ist eine Begeisterung, die natürlich für unsere Musik, für die klassische Musik sehr wichtig ist. Und ich habe schon mal mit einem Kollegen drüber gesprochen, das ist tatsächlich so, **die japanischen Musikliebhaber sind unser Garant dafür, dass die abendländische Musik überlebt**. Das wird nicht hier sein.

U: Erstaunlich.

Y: Ich sage das ganz provokativ. Obwohl ich an einer Musikhochschule in München dafür sorgen muss, dass das weitergeht. Aber sagen wir die Disziplin, die Höflichkeit im Publikum, still zu sitzen, auf – zuzuhören und – das ist unglaublich. Ich habe mit vielen Kollegen darüber gesprochen, das – alle empfinden das gleiche. Ich war jetzt gerade in der Volksrepublik China, also das ist noch nicht so weit. Es gibt sicher viele Musikliebhaber, aber das Publikum ist extrem laut, also weil diese die - Musik als ja fast kultische Handlung ist da noch nicht so …. (bricht ab)

U: Das muss man ja erst einmal – genau – etablieren. Diese Haltung zu sagen, man spielt in abgedunkelten Räumen, die schallisoliert sind …

Y: Weil **man muss sich ja konzentrieren, um der Musik zu folgen**. Und es ist mir passiert, wir haben da in Peking gespielt, Streichoktett von Mendelssohn, und das waren alles chinesische Kollegen, und das war in diesem neuen Konzertsaal in Peking, das *National Center for Performing Arts*, das ist so groß wie der Gasteig, ja, also – und das

war auch ganz voll. Und gut, wenn der erste Satz Mendelssohn beginnt, das fängt ja schon gleich mit Action an, dann haben wir es nicht gemerkt, und dann haben die schon nach dem ersten Satz geklatscht. Das ist ja nicht schlimm. Und dann wollten wir den zweiten Satz beginnen, der ja so mit zwei leeren Saiten und zwei Bratschen beginnt, ganz leise, und wir konnten den Satz eigentlich gar nicht beginnen, weil es wurden noch Meinungen ausgetauscht, es wurde gequatscht, und irgendwie – es war so ein irrsinnig hoher Lärmpegel da. Und irgendwann haben wir dann trotzdem angefangen und wir haben dann – irgendwann wurde es ein bisschen leiser. Aber eigentlich habe ich mich dauernd gestört gefühlt. Und ja, das ist – die meisten Leute, sie freuen sich wahnsinnig, das Konzert zu hören, und sie waren auch begeistert, aber für uns Ausführende braucht es schon noch eine extra Portion Konzentration, um jetzt sich nicht - über das Handy nicht abgelenkt zu werden, weil Handy wird geklingelt, Türen gehen auf, Leute gehen rein und raus, das ist – das habe ich auch in Israel erlebt. Das ist einfach, da wird das noch einfach anders lockerer – sagen wir so: positiv gesagt – lockerer empfunden. Taiwan ist da jetzt schon, weil es halt westlich ist, 40 Jahre weiter ist, ist es schon besser. Wie bin ich jetzt – wir sind auf die Frage gekommen...

U: Warum Bach weltweit diese Wirkung hat. Also innerhalb von dem europäischen Zusammenhang könnte man sagen OK, Es gibt diese christliche Einbettung, die christliche Hoffnung, denn das ist ja immer wieder eines der Stichwörter, die dann immer wieder fallen, Bach als der fünfte Evangelist. Also nicht nur dass er die Passionen geschrieben und vertont hat, in einer wunderbaren Weise, sondern weil seine Musik insgesamt diese Hoffnung artikuliert, dieses Paradiesische. Auch eine Geschichte, die mir Stephan Mai vorgespielt hat. Aus den Kantaten Nr. 91 – „Mache dich bereit oh Christenheit“ – das Rezitativ – 1 ½ Minuten lang – geht also auch um dieses Thema: Mache dich bereit, der Christus wird kommen und so weiter – und euch aus dem Jammertal herausführen oder uns. Und das sind 1 ½ Minuten nur

Dissonanzen, also eiert herum, unglaublich – also das ist das Jammertal, die Dissonanz, von daher würde ich sagen, **von Bach aus gesehen war schon zu seiner Zeit dieses Paradies verloren**.

Y: Aber sicher – natürlich. Also ich meine …

U: Und am Schluss kommt ein strahlender C-Dur-Akkord. Das ist der Übergang zu etwas anderem. **Von daher wäre praktisch die gesamte harmonische Konstruktion grundsätzlich jenseitig**. Das ist etwas, das kommen wird, im Keim vielleicht schon da ist. Aber es hat so einen Zug ins Jenseitige.

Y: Also ich bin nicht einer, der sagt früher war alles besser … im Gegenteil. Also ich möchte zu Bachs Zeiten nicht zum Zahnarzt gehen.

U: Oder zum Augenarzt.

Y: Ja, schrecklich. Ich meine, das Leben an sich war ja sicher - war es in vielen Dingen viel unerträglicher. Aber man hatte ja keine Wahl. Man hat das dann vielleicht auch nicht so empfunden. Ich würde noch mal zurück kommen auf dieses tiefe – die tiefe Religiosität der großen Komponisten - Bach natürlich oder Mozart. Ich weiß jetzt nicht, ob er so - ich kenne die Biographie zu wenig. Wissen wenn sie – wenn ich dann so den Anfang vom Requiem höre, das trifft mich so tief, dass ich in dem Moment wirklich denke erst einmal, da muss was sein. Oder die *missa solemnis*, ich meine, wir wissen aus den Briefen, dass der Beethoven sehr gehadert hat, nicht. Aber immer wenn ich solche – oder Brahms Requiem, der sich das dann selber zusammengezimmert hat, das sind so Momente in der Musik, wo diese – die für mich eine Tür in etwas Jenseitiges – in etwas Jenseitiges führen. Wo wenn ich jetzt dann so ganz nüchtern bin, oder mit ihnen von der Sitzung hier her komme, sie mich fragen, glauben sie an das Jenseits, dann würde ich sagen, Wieso? Das ist – **verstehen sie, ich will mich jetzt nicht – ich kann mich nicht als religiösen Menschen darstellen. Aber in**

dem Moment, weil ich die Musik so liebe, oder weil die Musik in mir eine Saite klingen lässt, die ich vom Kopf her vielleicht ignoriere, das ist sehr stark, diese Resonanz in mir. Oder zum Beispiel der Schluss von der Neunten von Bruckner. Ich finde, dass – der konnte den vierten Satz, das war irgendwie, da hat er irgendwie diese Grenze zu dem Jenseitigen berührt, oder der Schluss vom War Requiem, von Britten, ich finde das unglaublich, wie ein Komponist mit den Noten, die wir alle so kennen, eine Stimmung schreiben kann, wo ich denke, Mensch, ich glaube, so wird es sein. **Wenn man stirbt (Räuspern), oben noch nicht angekommen, kurz, nachdem man gestorben ist, und diese Seele, wenn wir jetzt eine hätten, wenn die dann so dem Körper entweicht – und dann dieses … das fällt mir gerade ein** …

U: Das ist jetzt genau das 21. Jahrhundert. Wenn wir eine Seele hätten, dann könnte ich es mir so vorstellen. (Lachen)

Y: Und das ist bei Britten ganz unglaublich, das Ende vom War-Requiem, dieses Halleluja das hat so da kommt er auch zurück in dieses – und das ist auch interessant. Diese Gefühle, ich nenne es jetzt mal Gefühle, ja. Oder Ahnungen, die werden mit ganz einfachen musikalischen Mitteln hervorgerufen, nämlich es geht dann so in Richtung Gregorianik zurück – also nicht mit einem ganz hochkomplizierten Akkord – es ist dann ganz sparsam. Und …

(bricht ab)

U: Ich muss nur ab und zu immer wieder drauf schauen, nicht dass der mir hier irgendwie ein Blödsinn macht. Wie lange braucht man um diese 6 Cellosuiten …

Y: Ein Leben lang. (lacht) – Da bin ich auf der sicheren Seite. (lacht).

U: Meine Frage zielt auf etwas ganz Bestimmtes. Wenn man Cello spielen gelernt hat – also ich bin jetzt ja kein Musiker. Ich habe kein

Instrument gelernt. Außer am Computer so ein bisschen *musique concrète* zu machen und solche Sachen. Aber ich kann kein Cello und kein Klavier und so. Nur dass sie das wissen. Ein Laie. – Ich stelle mir vor, wenn man ein Instrument beherrscht, dann kann man das doch vom Handwerk her, von der Motorik, davon die richtigen Saiten zu treffen und die Bindungen und so weiter und so weiter. Dann kann das doch nicht Jahre dauern, sondern …

Y: Das sage ich mir auch immer, wenn ich hier unterrichte. Aber es ist offenbar …

U: Also die Frage ist letzten Endes die, wenn sie das immer und immer wieder spielen, über Jahre hinweg, und so vertraut sind damit, passieren anscheinend immer noch Veränderungen. Also es passieren immer noch – es gehen immer noch Türen auf. Es gehen …

Y: Ja, aber nicht unbedingt komplett andere Türen. Ich meine vieles bestätigt sich auch. Also ich bin ja nicht der Meinung, dass wenn das Stück neu auf dem Konzertprogramm also Tourneeplan erscheint bei mir, dass ich jetzt das Stück ganz von neuem wieder entdecken muss. Da wird viel in den Zeitschriften, in den Interviews von Kollegen oder Kolleginnen ge … jaaa (unvertsändliche Gräusche) – und wenn ich dann das Stück spiele, dann versuche ich das wieder ganz komplett neu. Ich finde, das ist nicht notwendig. Denn also was wirklich bewährt ist, und was wo man überzeugt ist, das muss ich nicht mehr neu gestalten. Ich oute mich jetzt gerade als konservativer … (lacht) aber man darf natürlich den Blick für Neues nicht versperren, denke ich. Ich denke, natürlich passt sich die Interpretation auch an, an der Person. Man ist ja jetzt anders als vor 20 Jahren. Ich würde nicht sagen, dass ich jetzt besser, hoffentlich nicht schlechter spiele als vor 20 Jahren, aber die Person ist natürlich anders. Und dadurch passiert die Veränderung. Ich sage das mal ganz...

U: Es gibt ja solche Äußerungen von Pablo Casals, der sagte, jeden Tag beginnt er das Proben mit einer Stunde Bach.

Y: Schön, dass er die Zeit hat. (lacht) **Dieses Weihrauchgetue und Meister Casals, ich bin da ein bisschen …**

U: Ich habe gesagt, es gibt Äußerungen dass –

Y: Nein, nein – ich meine, er ist eine großartige Person, ganz wichtig für uns, aber dieses Weihrauch – dieser Weihrauch – da bin ich immer ein bisschen …

U: Skeptisch … ?

Y: Ja!

U: Da geht es mir nicht anders.

Y: Aber es ist wichtig.

U: Gleichzeitig scheint da irgendwie ein Moment drin zu sein, wie gesagt, ich weiß es nicht aus eigener Erfahrung, von Meditation, oder Gebet, oder – ja vorhin hatten wir dieses Außersichsein, wie haben sie es formuliert: Dieses ES spielt. Und in diesen Seinszustand des „Es-Spielt“ – oder: „Welche Stimme singt in mir das Lied?“ wie in diesem Essay von … ein Franzose, fällt mir gerade nicht ein … „Wer singt in mir die Stimme …“ oder wie heißt es, also es geht darum, dass ab einem gewissen Punkt Moment, etwas zu singen beginnt, ja, als ob ich nicht dabei gewesen wäre, die Finger tun etwas, und ich schaue mir selbst zu. Mir geht es manchmal beim Schreiben so, ich glaube, dass man das vielleicht übertragen kann. Ahhaao (Stöhnen) – das ist eigentlich die Frage, eine Art von Transformation dieses Selbst, sie sagten vorhin, wenn wir eine Seele hätten, dann – also diese Seele wandert schon mal hinüber, und der Körper agiert von alleine. Kann man das so beschreiben, oder ist das …

Y: Doch, doch. Ich möchte da nur einen Aspekt dazu – es ist doch noch ein großer Unterschied – nein, kein großer, ein praktischer Fakt. Wenn ich die Bach-Suiten spiele, bin ich alleine. Und dadurch, dass ich allein bin – oder wenn jemand das Wohltemperierte Klavier (spielt)– dann ist er alleine. Oder der Organist, der spielt solo. D.h. er beschäftigt sich mit sich selbst. Und mit der Musik, die er spielen möchte. Und natürlich entsteht eben dieses ekstatische Moment kann da, muss entstehen und entsteht auch ein bisschen von selbst. Es ist schon viel schwieriger, wenn sie zum Beispiel, dieses ekstatische Moment gibt es ja auch bei einer Beethoven-Sonate, aber dann müssen sie zwei Individuen gleich schalten.Also dann … nicht.

Also dass der Pianist dann auch irgendwie. Das haben wir alles auch schon erlebt. Das ist noch viel schwieriger zu dritt, oder bei einem Streichquartett, da sind das vier Leute in dem Moment, dass ES spielt. Das kann passieren, und passt wunderbar und habe ich auch schon erlebt, dass im Orchester, dass das Orchester dann spielt. Aber das sind selbst Momente, wobei bei 100 Leuten sind nicht alle gleich geschaltet, aber ich glaube schon, dass das vorkommt, das ist ein unglaublicher Moment, wenn 80 Individuen, so bei dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, doch sehr kompetente Kollegen, doch von allen Generationen durchmischt, zwischen 20 Jahren und 65 Jahren mit ganz verschiedenen Lebenserfahrungen, und dass die dann eben zusammengeführt werden, da haben wir bei Bach zum Beispiel, wenn wir zum Beispiel die h-moll-Suite haben, die h-moll-Messe mit Chor, wenn dann alle da sind und der Dirigent, der das dann bündelt in der Vorbereitung, aber vielleicht auch in der Aufführung, dass ES auch – dass er gar nicht mehr so viel Verkehrspolizist machen muss, sondern dass es von selbst zusammenkommt. Das ist dann ein großes … **und ich glaube, jetzt – dass das irgendwie schon etwas Religiöses hat**. Weil ich das nie erlebt habe in der Kirche. Ich finde das völlig absurd, in der Kirche, und dass alle Pfarrer sagen, und jetzt stehen wir auf und beten, dass

ich halt bete und dann stehe ich halt auf, und stehe herum und gucke, und dann setze ich mich wieder. Also es ist dieses Moment des Ekstatischen habe ich nie erlebt – und ich finde das absolut absurd, weil ich finde, gerade dieser Gottesdienst, ob das jetzt katholisch ist oder … spielt keine Rolle, ja. Ob da 10 100 oder 1000 oder es ist auf dem Petersdom, dass da jetzt alle so gleichgeschaltet sind, das habe ich nie erlebt und ich glaube auch nicht dran. Aber das liegt halt daran, dass ich es nicht erlebt habe. …

U: Aber es gibt …

Y: Aber in der Musik habe ich´s schon erlebt.

U: Sie sagten, sie sind aus der Reformierten. Bei der Reformierten spielt die Musik keine so große Rolle, eigentlich. Oder – bei den Reformierten, wenn ich mich nicht täusche. Egal. Was ich erzählen will, der Gemeindegesang kann schon auch diese Momente auslösen …

Y: Gemeindegesang rein praktisch - ich finde das immer schrecklich. Kann ja keiner singen. Gemeinde ist immer einen halben Takt hinter dem Organisten. Also ich finde das jetzt ganz furchtbar. Ich sage, das jetzt mal so.

U: Ja, wenn man sich das anhört, vielleicht schon, aber wenn man dabei ist, ist es vielleicht noch etwas anderes.

Y: Ich habe das einfach – ich konnte das nie nachvollziehen. Und es ist sehr wahrscheinlich, deswegen bezeichne ich mich nicht als – ich kann nicht sagen, dass ich nicht religiös – nicht religiös in dem Sinne, dass wir alle da und dann reichen wir uns die Hände und Frieden – ich finde das alles absurd. Ich finde das absurd – aber manche erleben da etwas. Und ich finde das wichtig, dass man so etwas hat.

U: Ja, das ist ja genau dieses Moment, das sie beschreiben, nämlich den des Übergangs. Dafür steht Bach eigentlich. Finde ich jetzt, wenn

man sich die Musikgeschichte anschaut. Als sozusagen der Prototyp des Komponisten, der aus dem liturgischen Kontext – also eine Musik zu schreiben für und innerhalb einer Liturgie, herüber schreitet zu einer Kunstreligion. Man kann es fast festmachen, glaube ich, an der h-moll Messe, also die h-moll Messe folgt zwar der Liturgie, ist aber so groß, dass sie in eine Liturgie nicht mehr passt. Also man kann kein Gottesdienst parallel zelebrieren. Sondern man kann nur dieses Werk spielen, zweieinhalb Stunden ohne Wiederholungen, mit mindestens drei – und das ist dann die Messe. Das will als Kunstwerk betrachtet werden, obwohl es der Liturgie folgt. Also die Kantaten, bin ich mir sicher, die eine halbe Stunden dauern, waren eingebettet in die Predigt, in den Gemeindegesang, der dann so missraten war, oder falsch war, vielleicht konnten die Leute damals besser singen als heute. Und dann kommen noch einmal die Kompositionen von Bach oben drüber, die das überhöhen. Also sozusagen als eine abgestufte Form von Überhöhung.

Es ist schon ein Phänomen, dass eigentlich mit Bach die Bedeutung der liturgisch zelebrierten Religiosität, die also an die Kirche gebunden ist, eigentlich nur noch abnimmt.

Y:Nach Bach?

U: Nach Bach ja. Es kommt die Französische Revolution, die die Kirchen ganz abschafft, durch Tempel der Vernunft ersetzt. Es kamen die großen Zweifler, Jean Paul, wie sie alle heißen, dann Marx und so weiter. Seitdem die Kirche in einem Rückzugsgefecht.

Y: Vielleicht war sie vorher – hat sie Gebiete in der Gesellschaft auch dominiert, im Mittelalter, die vielleicht auch nicht ihre Sache sind. Also ich bin zum Beispiel – ich finde es absolut richtig, dass sie im täglichen Leben, dass wir das Staat und Kirche trennen. Das finde ich sehr richtig. Und das war ja früher nicht so. Und das braucht auch ein paar 100 Jahre, bis man sich dran gewöhnt. (lacht) Und ein paar

Kriege. Was wollte ich denn noch sagen … Wegen der h-moll Messe, dass es nicht in den Gottesdienst oder so. Ich möchte das mal loslösen von den … **es geht mir mehr darum, dieses Erlebnis, dass man in den in eine ekstatische Situation gerätt, und dass braucht natürlich ein bisschen Zeit. Das braucht objektiv ein bisschen Zeit, um diese Menschenmassen in einen Gemütszustand zu versetzen. Vielleicht soll man es Massenhypnose nennen.** Und natürlich haben dann die Stücke, die über eine Stunde dauern, haben dann natürlich mehr Chancen, mehr Leute – Bruckner – ich fange immer wieder damit an – wieso muss bei der 8. Bruckner, die haben wir ja so oft gespielt, wieso muss jetzt der letzte Satz noch kommen, und wieso dauert der 23 Minuten. Nach dem langsamen Satz der 8., ich persönlich brauche den letzten Satz nicht mehr. **Dann bin ich schon – dann bin ich schon *high (lacht)***. Oder manche fragen, wieso muss der Wagner-Ring 20 Stunden dauern. Wieso muss das so lange sein? Aber ich bin Wagnerianer, es kann nicht lange genug dauern. **Also ich finde, wenn ich dann drin bin, es ist einfach – es ist einfach so ein universelles Erlebnis, nicht**. Warum Mahler, warum dauert das alles so lange. Das ist einfach um – **man ist dann wirklich in einer anderen Welt**. (Schwört – Schwirrt?) Lebt ja davon. Und – jetzt schweife ich wieder ab. Es ging um die Länge …

U: Wir waren mal ganz am Anfang, waren wir bei der Frage, die wir noch nicht bedacht hatten, oder besprochen hatten: die Bach´sche Musik in ihrer Komplexität, die Fugen zum Beispiel, innerhalb der Fugen bestimmte Figuren, also der Dreiklang hängt mit der Trinität zusammen oder was ich vorhin erwähnte, die dissonanten Passagen sind eine Vertonung des Wortes Jammertal. Oder oder – also da gibt es Zahlenmystik, 14 – 43 – 171 – oder diese ganzen Dinge – ob die nun stimmen oder nicht. Also irgendwas ist immer dran. Manche Sachen sind wahrscheinlich übers Ziel hinausgeschossen. All diese Dinge, die zusammenhängen mit einer barocken Musiksprache, Bach´scher Prägung, noch zusätzlich, weil er sich von Rätseln hat herausfordern

lassen, das scheint sein Plaisirchen gewesen zu sein. Also man versteht das, wenn man etwas über die Affektenlehre weiß, im Barock, und weiß welcher Affekt welche Figur zugeordnet ist. Man weiß etwas, wenn man über die Musiktheorie informiert ist, Pythagoras in der Rezeption des Barock, Mizler und wie sie alle heißen. Also im Prinzip müsste man so viel Wissen anhäufen, um das Alphabeth dieser Musik zu verstehen. Was heute niemand beherrscht. Also selbst ein Spezialist. Gut. Es ist also sehr wahrscheinlich …

Y: Es ist aber sehr wahrscheinlich … darf ich kurz unterbrechen … **es ist aber nicht gesagt, dass der Spezialist, der alles das weiß, die Musik tiefer empfindet, als derjenige der nichts davon weiß**.

U: Auf das Phänomen wollte ich hinaus.

Y: Das glaube ich gar nicht. Das glaube ich gar nicht. Und das ist das Schöne an der Sache.

U: **Sachlich betrachtet, kann man Bach nur missverstehen**.

Y: Neeeein! Ach so. Jah! Hm!

U: **Wissenschaftlich betrachtet handelt es sich um ein riesen Missverständnis. Und trotzdem funktioniert irgendetwas.**

Y: Sehen sie.

U: Das ist doch ein…

Y: Ich finde das wunderbar.

U: Ein Paradox. Und wir werden ihn scheinbar nicht los. Die armen zeitgenössischen Komponisten haben es mit immer mehr Konkurrenz zu tun, aus der Vergangenheit, – dieses Problem hatte Bach noch nicht.

Y: Doch – der hatte - er hatte natürlich schon gesehen, dass seine Welt auch am Untergehen ist, weil dann hatte er Händel, der hatte riesen Erfolg, der war so der große Popmeister, ja. Und Telemann hatte ja

auch viel mehr Erfolg. Und dann auch seine Söhne haben ja dann ihm gezeigt, Papi, was du schreibst, das ist ja gar nichts. Das erfordert mehr Emotionalität und du schreibst das alles so mit Distanz. Und mit Distanz – weil es ist ja eine Beschreibung in einer Beschreibung einer Welt, das ist ja nicht so, dass wir dann agieren. **Aber das ist etwas**, was dieser **diese Distanz und dieses In-Sich-Ruhen, das ist sehr attraktiv für die heutige Zeit**. Also mehr denn je, denke ich. Mir fällt gerade noch so – völlig ungeordnet – fällt mir gerade ein, **oft als Interpret, wenn ich Bach spiele, denke ich mir, oh hoffentlich langweile ich die Leute nicht, vielleicht lasse ich die zweite Wiederholung weg – und dann merke ich schon, wenn ich so denke, eigentlich müsste ich das Konzert gleich absagen**. **Weil der *Flow* wird dann nicht kommen**, ja. Wenn ich dann aber sage, also wir spielen jetzt alle Wiederholungen, einfach auch um dem Publikum Zeit zu geben, hineinzukommen. Denn wir – die müssen es ja freiwillig machen. Wenn der dasitzt – und sagt, meine S-Bahn geht um 21 Uhr … hoffentlich stehen nicht so viele an beim Mantel. Dann kann der gleich zu Hause bleiben. Weil das funktioniert ja nicht. Und **ich habe meine schönsten Erlebnisse immer dann gehabt, wenn ich wusste, dass die Leute Zeit haben und ich habe jetzt ja Konzert. Ich konnte in aller Ruhe mir das einfach so hinblättern soooo – und dann kommt man in diesen – ich nenne das immer *Flow*, das ist so modern. Aber es ist schwierig, ekstatisch, das klingt dann immer** …

U: Das klingt so, als würden sie auf dem Podium Orgien feiern.

Y: So ist es ja nicht. So ist es ja nicht. Denn ein großer Teil ist ja damit beschäftigt, dass auszuführen nicht. Ja, das mit dem Zeit haben – ich glaube, das ist sowieso, was wir heute – was die klassische Musik den Menschen bieten kann. Es kann irgendwie – weil später also jetzt mit den Bachsöhnen und dann später Schumann und und und die ganze Romantik, da wird ja – da muss ja was geboten werden, und da

werden Seelenzustände – das ist ein Seelenstriptease – da muss man zeigen ach und so Weltschmerz und große Freude und das - dann wird alles so aktionistisch, sage ich so. Und das ist bei der barocken Zeit zumindest bei Bach´scher Musik, er hat auch *Action* in der Musik, aber es ist viel weiter weg. Eigentlich … Aber vielleicht werden mir da einige Kollegen auch wieder widersprechen. Das ist jetzt was ich so fühle. Manche finden ja, ich spiele zu langsam (lacht). Aber es ist halt so.

U: Ist doch wahrscheinlich verführerisch, das Cello langsam zu spielen. Weil - stelle ich mir vor – weil, wenn so ein Klang einer Saite sich erst einmal aufbaut, bis der da ist, …

Y: Vielleicht. Ich finde, manche könnten auch langsamer spielen, weil, das geht so schnell vorbei. Das kann man nicht gar nicht richtig verstehen. Aber das ist ganz unterschiedlich. Also ich meine, vielleicht bin ich ja ein bisschen langsam. Nein, ich natürlich nicht. Aber es ist so …

U: Es ist die Frage, worum geht es ihnen dann. Also wie sehen sie das. Und wenn es darum geht, dass genau in diesem Moment, dass sie diesen Moment anpeilen, oder selber genießen, und sich darin wohl fühlen, dass der etwas aus der Zeit herausfällt, ich glaube, so würde ich es zusammenfassen. **Also dass Bach insgesamt eine Musik macht, die aus der Zeit herausfällt**. Ja, dann kann es noch langsamer sein.

Y: Nein. Umfallen – Tai Chi will ich jetzt auch nicht machen. Das ist – manchmal – ich weiß nicht, ich habe mir die Mühe jetzt nicht gemacht, ich hatte die Gelegenheit, das zweimal aufzunehmen, mit einem Abstand von 8 Jahren. Ich könnte nachsehen, wie langsam – oder wie sich die Zeiten geändert haben. Wäre vielleicht mal interessant.

U: Ich habe ihnen ja „Die Kunst der Fuge“, das habe ich ihnen doch auch geschickt …

Y: Ja, ja. Ich habe das bekommen.

U: Wenn sie genau hinhören, dann wird ihnen vielleicht auffallen, dass die *Tempi*, in denen sie spielen, manchmal überraschend schnell sich ändern. Das liegt einfach daran, dass wir die Generalprobe und die Premiere aufgezeichnet hatten. Und in der Generalprobe haben sie für eine Fuge vier Minuten gebraucht, im Konzert drei.

Y: Dann waren sie ein bisschen nervös. Oder es war gerade die Stimmung. Ich meine, das ist ja auch nicht vorgegeben. Ja, das ist auch so ein Ding, ich meine, bei diesen ganzen Stücken steht kein einziges mal die Zeit darauf, die wurde einfach nicht gemessen. Und das finde ich auch ein wichtiger – also ich meine die musikalische Zeit. Uhren hatte man schon nicht.

U: Seit 1200 ungefähr.

Y: Ja eben. Ja aber so die Tempoangaben – stehen überhaupt keine Tempoangaben.Man wusste das irgendwie. Ich bin davon überzeugt, dass selbst die Zeitgenossen es unterschiedlich wussten. Es kann gar nicht sein, dass man es wusste. Also wir wissen heute auch, dass eine Sarabande eben nicht im Presto sein kann, das widerspricht sich einfach. Aber dass man dann gleich umfällt vor Langsamkeit, und Ehrfurcht, das hat sich jetzt auch schon herumgesprochen. Hingegen ein Präludium, was doch einen virtuosen Anstrich – (singt) wie die C-Dur, das kann natürlich auch in einem schnelleren Tempo spielen, um auch ein bisschen mehr Action zu haben, das kann ich schon verstehen

U: Wissen sie das eigentlich, wie das aufgeführt wurde, zu Bach´s Zeiten so eine Cellosuite. Also …

Y: Es wurde auf Barockcello …

U: Ja, klar – aber was ich mich auch gefragt habe, es sind 6 Stücke aufeinander bezogen sind, also auf jeden Fall diese dreier Gruppen.

Y: Nein, also die Suite hat sechs Sätze immer.

U: Nein, ich meine sechs Suiten. Es ist ein Zyklus. Und der ist auch als Zyklus komponiert.

Y: Ja, aber ich bin überzeugt, dass - man hat nicht alle 6 Suiten hintereinander gespielt, und auch nicht drei Suiten. Das ist so wie ein Sammelband.

U: Also den Spaß hat er sich einfach zusätzlich noch erlaubt, die Suiten so zu komponieren, dass sie sich aufeinander beziehen.

Y: Ja, aber er hat nicht, ich glaube nicht, dass er damit gerechnet hat, dass man sich einen ganzen Abend drei Suiten sich …

U: … reinzieht.

Y: Reinzieht, das glaube ich nicht. Das ist einfach ein Kompendium, so wie man halt so etwas schreibt. Und dann überlegt er sich, ich habe jetzt das schon geschrieben, dann muss ich mal hier ein bisschen was anders schreiben, mal in einer anderen Tonart, ein anderer Charakter. Und das Wunderbare ist, dass er diese Anzahl von 6 Suiten von vornherein konzipiert hat. Das ist nicht, wie wenn sie schreiben, also diese Geschichte hat 6 Kapitel. Bei der Geige sind es drei Sonaten und drei Partiten. Also da hat schon mal – er hätte ja auch 6 Partiten und 6 Sonaten komponieren können – aber das war ihm wohl schon genug. Und er hat die Titel einfach anders gewählt. Bei der Sonate hätte er dann noch weltlichere Sätze – er wollte sich dann vielleicht nicht in einen Tanzsatz, einen Suitensatz einbinden lassen. Beim Wohltemperierten Klavier - ich meine das Projekt, das war ganz klar, dass es 24 sind, weil es einfach dann rund ..

U: Das sind die 24 Tonarten. Ja.

Y: Nein, das sind dann zwei mal 12 – ich muss es so sagen. Zwei mal 12. Er hat die Regeln akzeptiert. Er hat jetzt nicht gesagt, also Beethoven hätte gesagt, 6? Wieso 6, ich mache 6 ½ oder ich mache 7. Weil er versucht dann immer die Grenzen zu sprengen, das war bei Bach gar nicht so. Das war ganz – aber innerhalb von diesen Regeln hat er dann das wirklich bis - die Fahne bis ganz oben geführt.

U: Meinen sie – letzte Frage – meinen sie, dass Bach auch in Zukunft unser musikalisches Zuhause bevölkern wird.

Y: Ja. Da mache ich mir keine Sorgen.

U: Auf jeden Fall nicht in Taiwan und nicht in Japan.

Y: Bach?

U: Ja, haben sie ja vorhin gemeint. Wenn da etwas in Vergessenheit gerät, dann eher hier als in Japan.

Y: Das war jetzt eher polemisch. Also er wird hier immer, das ist eigentlich meine Hoffnung, ist muss da dran glauben, das ist auch unser Streben, dass diese Musik weiter weiterlebt.

U: Ich frage nur einfach vor dem Hintergrund, dass ich – so wie ich die Geschichte sehe, wie gesagt, ich wiederhole mich fast, diese Verehrung, und das Wiederaufführen verstorbener Komponisten mit Bach letzten Endes anfing. Also Bach selber erst 1827 dann mit der Matthäus-Passion. Aber vor Bach jedenfalls wurden die Werke älterer Komponisten gelegentlich nach ihrem Tod auch mal wieder gespielt, Palestrina oder so etwas, aber längst nicht in dem Umfang, wie das heute der Fall ist. Oder eben seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts der Fall der ist. Also diese Mode der Wieder- und Wiederaufführung und Neuinterpretation und Neusetzung und Neue Aufnahmetechnik und jetzt auch noch mit den alten Instrumenten, und so weiter, das wäre zu Bachs Zeiten niemandem eingefallen. Völlig unsinnig. Also diese Tradition ist ungefähr 250 Jahre alt. Und die Frage ist, darüber habe

ich ausführlich mit Schleuning schon besprochen. Die Frage ist, wo kam diese Idee her, dass man so mit Toten und seiner Tradition umgeht. Und unter welchen Bedingungen wird diese Tradition weiter am Leben erhalten, oder unter welchen Bedingungen kann sie auch wieder verschwinden. Also es kann ja durchaus sein, dass in 100 Jahren wir so, wie das zu Bachs Zeiten auch üblich war, selbstverständlich nur noch die Musik der lebenden Komponisten zur Aufführung bringen, und alles andere spielt sich vielleicht in den Hochschulen ab, aber nicht in der Öffentlichkeit.

Y: Ich meine, wenn wir jetzt die – und das sollten wir auch, wenn wir jetzt die Pop und Rock ansehen – dann ist es ja schon so, dass wir 90 Prozent oder 95 Prozent wird das gehört. Das ist dann auch relativ kurzlebig. Manche bleiben länger. Und manche werden immer – werden sozusagen zu Klassikern. Die Beatles werden jetzt einfach Klassiker. Aber ich weiß jetzt gar nicht, weil ich mich damit nicht beschäftige, was man jetzt so hört, muss man einen 13-Jährigen fragen. Und wir sind natürlich schon in einer Randsportart. Aber ich finde, warum das … so ist, wie sie es gerade geschildert haben, hat natürlich auch damit zu tun, jetzt in unserer Sparte der klassischen Musik, früher, im 19. Jahrhundert, da gab es auch noch diesen Zeitgeist, also es gab auch eine Epoche, wie die Romantik, und dann hat man, die haben alle gleich im gleichen Stil geschrieben, und die haben auch ein ähnliches Lebensgefühl gehabt. Und das ist dann mit der Moderne hat einfach die – **die Musik als harmonisches Wesen hat da eine organische Grenze erreicht. Also jetzt die Tonalität, ich spreche von der Tonalität. Und das ist einfach dann mit Mahler, also Gustav Mahler ist es einfach ausgereizt,**…**(bricht ab)**

U: Was man innerhalb der harmonischen Regeln machen kann, ist damit gemacht worden.

Y: Und dann kam eben der große Bruch, und dann kam eben Webern und sagt, so, ich brauche nicht mehr 90 Minuten, ich muss das Ganze

in 2 Minuten sagen können. Dann kam die neue Wiener Schule. Und dann hat sich das alles irgendwie, dann gab´s die neuen Richtungen. Und sicher, werden wir – in 20 Jahren werden wir sagen können, um die Jahrtausendwende gab es in der Neuen Musik so und so diese Richtungen, vielleicht wird sich wieder ein Lebens- ein Zeitgeist einstellen. Vielleicht. Aber das wird uns – und das finde ich das Schöne am Heute – dass wir uns um die Vergangenheit auch kümmern. Und es muss ja nicht jeder alles spielen. Sondern es gibt – wer sich mit Orlando di Lasso beschäftigen will, die sollen sich damit beschäftigen, das ist wichtig, dass das am Leben erhalten wird. Unsere Kunst lebt ja von der Aufführung. Gut wir haben jetzt die CD, immerhin. **Aber das mit dem *flow*, das passiert eigentlich nur im Konzert.** Ja. Und Bach wird – also da glaube ich ganz stark – also um Bach mache ich mir keine Sorgen. (lachen) Wirklich nicht.

U: Ich glaube ich schalte die Aufnahme jetzt aus. Danke.

Aufnahme endet...

Gespräch mit Jürg Stenzl, 31.01.2010 in Salzburg

(Ein halbe Stunde Warm-Reden vor allem zu urheberrechtlichen Fragen)

Also, reden wir von Bach.

U: Reden wir von Bach. Von dem, was ich vorhabe.

S: Also der Schleuning ist ja interessant. Und der hat ja gute Ideen, auch mal. Ich halte ihn für einen wirklich kreativen Typus. Ich lese ihn auch gerne, er schreibt ja auch wirklich lesenswert. Und er plappert nicht. Er arbeitet wie ein offenbar Tier. Und weil er auch ein paar verrückte Ideen hat, und einige haben sich nicht nur als verrückt, sondern auch wirklich auch als sehr brauchbar erwiesen, ist das natürlich ein ausgezeichneter Mann. Und der ist auch nicht ein sturer deutschsprachiger Musikologe, nicht so. Ich zähle den – wir kennen uns flüchtig nur, aber ich mochte ihn immer sehr und das war schon in den späten 70er Jahren – ich hatte ihn auch ein- zweimal als Rezensenten in der schweizerischen Musikzeitung, die ich damals herausgegeben hatte, und ich glaube ich hatte ihn auch ein zweimal als Autor. So. Das war damals so der Bürger erwacht und so – das war beste nach-68er Ding. Und einfach kreativ. Der ist ein guter Historiker, aber er ist nicht ein Verbockter, der hat neue Ideen gehabt, und manche waren sehr gut, also schon die Dissertation über die frühen Phantasien ist ganz glänzend und unglaublich gut gearbeitet. Also das Handwerk stimmt mal zuerst nicht , aber er hat auch gemerkt, das ist natürlich auch dein tolles Thema, aber er hat – aber auf so ein Thema kommt ein deutscher Universitätsprofessor wenn er gefragt wird nach einem Dissertationsthema nicht selber, da muss man schon selber drauf kommen.

U: Worüber hat er dissertiert, weiß ich gar nicht.

S: Über „Die freie Fantasie“, das sind diese Stücke ausgehend von Philipp Emanuel Bach und letztlich auch von der chromatischen Fantasie und Fuge, die ganz frei sind, ohne Taktstriche, also sozusagen Fantasien, und die haben im norddeutschen Raum eine ganz außerordentliche Rolle gespielt. Es ging so weit, dass sie textiert wurden, mit Hamletmonologen und Plato´s Schlussmonologen und weiß nicht was alles. Immer mit Todesgedanken verbunden, eine dieser Fantasien ist wahrscheinlich von Philipp Emanuel Bach auf den Tod seines Vaters und so weiter. Das ist eine wirklich hervorragende siegende Dissertation – leider nur als normaler Dissertationsdruck herausgegeben und überhaupt nicht so rezipiert worden, wie es sein müsste.

U: Ich bin auf ihn gekommen über den Stephan Mai, das ist der Geiger, also einer der führenden Köpfe der Akademie für Alte Musik, und bin an ihm hängen geblieben, weil vom WDR, vom Lothar Mattner die Anregung einen Film drehen zu sollen, zu dürfen, über die Frage: Heimat Bach Fragezeichen. So wie ich das Thema auffasse, ist das ein altes Thema, über das wir jetzt die ganze Zeit gesprochen haben, letztendlich die Frage: Warum hat es die Neue Musik so schwer? – Es geht um die – ich nenne es mal die Musikökologie. Also warum bevölkert das musikalische Haus, in dem wir leben, dieser Bach immer noch so unglaublich.

S: Das ist genauso, wie hier mit Mozart. Oder ?

U: Ja genau.

S: Es ist noch überladener … die Bachrezeption ist mindestens so beladen wie die Wagnerrezeption. Weil das Politische plus das Konfessionelle hineinkommt. Mir ist seinerzeit in Fribourg (? Freiburg ?) aufgefallen, weil ich da die alten Bestände ordnen und zum Teil auch katalogisieren musste, kam plötzlich so ein typischer Orgelband mit dem Titel: Der katholische Bach. Was war das? Eine

Auswahl von Orgelstücken inklusive Choräle für den katholischen Gottesdienst. Der katholische Bach. (Lachen). Das Bewusstsein, das ist eigentlich das Höchste, was es für Orgel gibt, das müssen wir auch haben. Und dann natürlich der fünfte Evangelist.

U: Ja, diese ganzen Thematiken. Letztendlich die Frage, wie – was ist da genau passiert, was ist da vorgegangen, dass man einen Komponisten, der von sich aus gar nicht diesen Wert legte, weiß man nicht, oder ich weiß es nicht, zu einem in diesen Status des Heiligen erhebt. So. Und sagt, …

S: Ein Evangelist ist eigentlich heroisch gesprochen ein Heiliger.

U: Etwas Überzeitliches auf alle Fälle. Ich habe gerade gestern mit einem Musiker gestern mit einem Musiker gesprochen, der auch in diesem Freundeskreis dabei, mit dem ich jetzt Ski fahren gehe, der hat Gitarre studiert an der HdK in Berlin, und infolgedessen auch etwas über Bach gelernt. An der Hochschule. Und der kam mit diesen Standards zu sagen, Bach ist erst später entdeckt worden, in seiner Bedeutung erkannt worden, war zu seiner Zeit schon zu spät dran eigentlich, also veraltet schon in seinem Ding, und so das Überzeitliche daran ist eine spätere Entdeckung, die Bedeutung ist erst später aufgeleuchtet.

S: Das ist ein ganz wichtiger Punkt. Es gibt ein kontinuierliches Rinnsal nach Bachs Tod im deutsch-österreichischen Bereich in Bezug auf Kontrapunkt. Also „Die Kunst der Fuge“ ist nie ganz vergessen, und es gibt Abschriften, das zieht sich so durch, und dann kommt um/nach 1800 die h-moll-Messe durch Nägeli, ein ausgesprochener Zwinglianer in Zürich, kommt da rein. Interessant ist es gibt einen sehr schönen Aufsatz von Brinkmann, das ist sehr versteckt, das war eine Tagung der Bachgesellschaft in Marburg (? Magdeburg ?) . Und da hat er so kurz mal die Situation der Bachforschung so angesprochen, und dann auch hat er einen Blick auf die Musik- und

Sängerfeste geworfen. Und da sieht man sehr schön sobald der Messias im deutschen Sprachgebiet angekommen ist, das war Mitte 18. Jahrhundert, also ausgewählte Werke von Händel sind kontinuierlich über seinen Tod zuerst in England und nachher auch im übrigen Europa, wo es Oratorienaufführungen und vor allem auch Sängerfeste gab, aufgeführt worden. Da kann man feststellen, wie nach 1800/1810 die Händeloratorien langsam runter und parallel dazu der Bach ansteigt. Bis der Händel eigentlich fast ganz weg war. Da wird er dann neu bearbeitet, zuweilen kommt er wieder so im letzten Viertel des 19. Jahrunderts. Aber der Bach ist omnipräsent geworden. Aber der Händel ist ein Komponist für die Gesangsvereine. So. Die Orgel spielt noch überhaupt keine Rolle, die kommt erst in den 20er Jahren in diesen Bearbeitungen mit diesen Händelfestspielen und so weiter. Erst dann. Der Bach hat ja den Nachteil in seiner Zeit, dass er kein Opernkomponist ist. Wenn du schaust zwischen 1720 und 1730 da mit den neapolitanischen *Leonardo Vinci (da vinci ?)* und auch *Pergolesi* und die anderen passiert. Wenn du Musik von 1730 hörst, dann tönt da eigentlich früher Mozart oder so, sogenannte Frühklassik. In dieser Zeit hat der Bach noch 20 Jahre gelebt. Also sozusagen dieses Nicht-Mitmachen und einiges hat er gekannt, denn er kannte ja Hasse und so, das Zeug aus Dresden und so. Das ist nicht so, dass er es nicht gekannt hat. Händel hat diese Komponisten sogar in London aufgeführt. Also die kannten das. Aber sie blieben Angehörige ihrer Generation. Sie haben diesen Sprung nicht mehr gemacht. Das hast du in der jüngeren Musikgeschichte. Da kommen die Seriellen und nach 1950 – und diejenigen, die 20 Jahre älter sind, die schnuppern daran, und dann sagten sie, nein. Und in dem Moment, wo dann die *Boulez* und die *Nonos* und Stockhausen ihre Durchbrüche in der zweiten Hälfte der 50er Jahre, dann stehen die dann im Regen. Weil sie so eine Zwischengeneration sind. Sie sind nicht mehr Stravinsky Bartok Webern Berg. *Varèse*. Sondern 10 Jahre jünger. Dann haben sie noch den Nachteil, dass sie ihre ersten Erfolge in den ganz späten 20ern und

in den 30er Jahren hatten. Und diese Erfolge, die nützen ihnen 45 nichts mehr. Also *Berechi* (?) ist so einer, der hatte nachhaltige Erfolge 1938 noch in Holland bei einem IGNM Fest. Das hat ihm nach 1945 gar nichts genutzt. Das war weg. Und dann waren die anderen da.

U: Ich weiß nicht, ob Bach dieses Problem hatte, also für sich genommen.

S: Nein, er hatte es eindeutig nicht. Er ist in der Tradition der Kantoren. Der eigentlich am glücklichsten war, als er eine Hofstelle hatte. Köthen. So. Der in Leipzig zweite Wahl war.

U: Oder sogar dritte.

S: Das ist eigentlich erstaunlich. Aber die Leipziger waren offenbar nicht so konservativ wie man glaubt. Dass die den Telemann mochten, das ist selbstverständlich. Denn Telemann ist nicht so schlecht, wie man glaubt, und erst natürlich unglaublich viel mehr in der Welt herumgekommen. Kannte sich besser aus. Der Bach hat viel gekannt. Und er hat in den ersten 20-25 Jahren auch viel rezipiert. *Couperin (Copain ?),* weil nicht was alles. Aber er war dann ein Kirchenmusiker und eingebunden in die ganzen – das Sieger (?) Herrmann hat einen schönen Aufsatz geschrieben, wo er zeigte, dass in Leipzig alle zwei Jahre die Parteien wechselten. Die Orthodoxen und die Aufgeschlossenen. Und das spiegelt sich ganz direkt in Bachs Kantatentexten. Der wusste ganz genau, Achtung, jetzt sind die Orthodoxen dran, jetzt muss ich aufpassen. Das hat er natürlich nicht öffentlich verkündigt. Aber das sieht man in der Sache – natürlich nicht. Der war auch kündbar. Jederzeit ungeachtet seines Hauses und der vielen Kinder und was weiß ich nicht alles. Aber anerkannt war er auf alle Fälle als Organist und Orgelexperte, das ist nie bestritten worden. Aber das ist ein Bereich, der mit dem was zählt, in einem Hof wie August dem Starken oder so, wo die Oper zählt, und die großen Sänger und weiß nicht was. Ich meine, es ist ein Jammer, dass Bach

keine Opern geschrieben hat. Die Vorstellung, dass Bach ein gutes Libretto gehabt hätte, …

U: Und einen entsprechenden Auftrag.

S: Ja, aber. Opernkomponist wird man, das galt vorher schon und das gilt auch heute noch. Opernkomponist wird man, wenn man im Theater auswächst. *Fidelio* ist keine gute Oper, es ist eine Oper mit hervorragender Musik, aber das ist eine Oper von einem, der nicht im Theater groß geworden ist. So hätte das der *Rossini* nie geschrieben. So. *Il babiero de Sevilla* sind natürlich hervorragende Opern, da kann man mir gerne sagen, ja aber Beethovens Musik ist wertvoller – im Theater spielt etwas ganz anderes eine Rolle, da sind Hierarchien ganz anders, nur der Blick geht ja auf die Musik. Der Durchbruch der Bachrezeption war natürlich Mendelssohn und die Matthäus-Passion. Das brauchte institutionelle Voraussetzungen. Das brauchte geistige Voraussetzungen. Das brauchte theologische Voraussetzungen – und das brauchte einen Mann von der Durchsetzungskraft wie Mendelssohn mit den Beziehungen …

U: Mit den Beziehungen vor allen Dingen. Und das alles in einem sozialgeschichtlichen Kontext, das ist was Schleuning meinte, dass er sagt, dass sozusagen in dieser Zeit das Stichwort wäre das *Nation building*, also dass Deutschland sich als deutsche Nation etablieren wollte und dann gesagt hat, o.k. Händel ist ein Verräter, …

S: Ja, aber man hat ihn ja schon germanisiert in dieser Zeit.

U: Ja, aber er ist in die Fremde gegangen und ..

S: Ja, und er ist vor allem dort geblieben.

U: Es war die große Angst vor der Überfremdung. Man wollte sein eigenes finden. Und da fällt Händel aus, weil der war ja da in England.

S: Ja, wenn er ein Nationalkomponist ist. Ich meine, es ist genauso verräterisch, wie der König Georg, für den er komponiert hat, der ein Hannoveraner ist, und nachher König von England wird. Der ist für die Deutschen, er ist für die Verhältnisse des 19. Jahrhunderts ist er ein Landesverräter.

U: Ja, fällt der aus. Telemann hat irgendwie viel zu französisch und viel italienisch komponiert. Da ist nichts …

S: Klar. Der endlich mal etwas Deutsches macht. … Und der Telemann ist auch so ein Internationalist, aber was willst du da mit diesen Hamburgern, der ständig mit den internationalen Matrosen in den Spelunken hocken …

U: Ja, eben. Also dann bleibt eben ein Bach übrig, der in seinen kleinen Käffern da – also ich meine Leipzig war kein kleines Kaff, aber jedenfalls ist er nicht in der Welt umeinander, und hat sozusagen, so wurde es gedeutet, eigenbrödlerisch fleißig anständig …

S: Familienvater …

U: Genau, keine Frauenaffären. Jedenfalls nicht an der großen Glocke. Keine höfische Etikette, die hat nicht französisiert …

S: Eigentlich ist es fast ein Demokrat gewesen.

U: Ja. Aber eben – und deswegen Deutsch.

S: Glaubensstark.

U: Und das hat schon eine gewisse Plausibilität für sich. Und dann gibt es diese komischen Namensreihungen: Herrmann als Galionsfigur, also beliebig zusammengeklaubt, die deutsche Gotik, diese seltsame Geschichte.

S: Deutsche Gotik ist auch so unverschämt.

U: Dann gibt es Dürer.

S: Dürer, natürlich. Damit haben wir die Italiener in der Renaissance geschlagen. Der kam aber zurück. Schütz, das ist eine wunderschöne musikgeschichtliche Konstruktion der Deutschen im 19. Jahrhundert. Also es gibt die großen drei S, Schütz, Schein und Scheidt. Das ist sozusagen dann die Grundlage für Bach. Schütz ist aber die Ablöse der Vorherrschaft der italienischen Musik. Der geht nach Italien zu *Gabriele*, vielleicht auch *Monteverdi*, aber er kommt zurück und nachher übernimmt das, was man von den Italienern lernen kann und macht daraus eine wahre deutsche Musik auf deutsche Texte in deutschen Landen. Während des Dreißigjährigen Krieges. Also der Schütz sozusagen von dem der Brahms, sogar Brahms, der ja nun wirklich aufgeschlossen war für Alte Musik, noch nichts wissen konnte. Aber der Schütz der wird dann, Schütz-Bewegung und so weiter, das ist nur noch eine Kopie. Nur bei Schütz geht es besser. Und dann schreibt man die italienische Musikgeschichte als eine Verfallsgeschichte, deren Ende *Rossini*, Finco ist. Und diese Leute. Dann ist die Dekadenz voll da. Und mit der Wiener Klassik, die aus dem Burgenländer Haydn gehört, der nicht aus Wien stammt, aus Salzburg der Mozart, Salzburg gehörte nicht zur k. und k. Monarchie, und dem Piefke Beethoven, das ist die Wiener Klassik. So. Aber die Wiener Klassik ist ja etwas Deutsches. Weil der Höhepunkt der Wiener Klassik ist Beethoven und Beethoven ist aus Bonn, leider aus Bonn und nicht aus Berlin. Aber immerhin...

U: Aberwitzig *Rembrandt*, genauso.

S: An sich ist es ein – wenn man sich das so überlegt. Es ist schwierig Historiker zu sein. Denn der Historiker muss es ja situieren in den Kontext damals. Von heute aus gesehen ist vieles nur noch lächerlich. Also die Art wie man deutsche Heroengeschichte, das ist genau das, was du angesprochen hast.

U: Klar, Hermann …

S: Hermann der Etrusker, der eine Schlacht, die es mit etwas Glück gegeben hat, die aber von der Bedeutung, die man in sie hinein projiziert nicht die Spur da rief, nicht …

U: Jedenfalls nicht beweisbar ist. Das ist ja ein reiner Mythos ..

S: Nein, ein Mythos. Ich habe .. ich meine ja, wir haben es seit Voss auch fertig gebracht, aus der *Homer* und der *Ilias* und der Odyssee eigentlich eine deutsche Kunst zu machen. Goethe hat das ja dann fertig gebracht. Der ist auch so einer. Der von den Ausländern, das was man übernehmen kann, nimmt, das andere wegschmeißt, und dadurch die Idee, die die Ausländer gehabt haben, zu ihrer eigentlich Substanz führt.

U: Das Verfahren als solches ist ja in keinster Weise verwerflich, das machen ja alle.

S: Es funktioniert heute auch.

U: Ja, aber ich meine, dass ihm geglaubt wurde, dass er damit – dass er das Beste herausholt, dass er derjenige ist, der imstande ist zu destillieren.

S: Wieso fahren die Deutschen nicht japanische Autos. Wieso kaufen die immer nur deutsche Autos. Wieso Franzosen keine deutschen Autos. In Frankreich fahren, wenn ich das schätze, ich kenne mich nicht so aus, aber ich würde sagen mehr als 70 Prozent französische Autos. Und in Deutschland ähnlich Deutsche. Der einzige Ort, wo das nicht der Fall ist, ist die Schweiz. Dort fahren mehr Japaner herum als Deutsche und Franzosen, oder gleich viel. So, die haben kein nationales Bedürfnis, die deutschen Autos als die besseren anzusehen. Und in der deutschen Schweiz gibt es natürlich mehr deutsche Autos als in der französischen – dafür gibt es es in der französischen etwas mehr französische. Aber in beiden Orten sind die Japaner vorn drin.

U: Ja, sie haben auch keine eigene Autoindustrie. Mal so gesehen. Gäbe es ein Schweizer irgendwas …

S: Ein Österreicher fährt wenigstens noch auf einem *Puch-Moped*.

U: Ja, immerhin hat Österreich *Magna* und hätte um ein Haar Opel bekommen. Hmm Gut.

S: Der ist ja auch – das ist so ähnlich wie Schütz, er ist so lang in Amerika gewesen, aber er ist zurück gekommen. Während dem der große Schwarzenegger eben nicht zurück gekommen ist, drum geht es ihm jetzt auch schlecht. Wäre er zurück gekommen, dann vielleicht Staatspräsident in Österreich geworden, dann ginge es ihm gut. Aber jetzt hat er da diesen bankrotten Staat Kalifornien.

U: Wobei hier käme er auch nicht weiter.

S: Na gut, er hat schon recht gehabt, dass er in Hollywood Filme gedreht hat, aber nachher hätte er zurück kommen müssen. Oder wenigstens einen Zweitwohnsitz haben. Man verlässt sein Heimatland nicht. Ich existiere in der Schweiz auch nicht mehr. Aber ich hätte vielleicht Minarette gebaut.

U: Oder nichts dagegen gehabt. Ist schon so eine große Angst, die darauf basiert, dass die Muslime in Europa mehr Kinder haben, als wir.

S: Sie haben Angst vor diesen „Türkenkindern“.

U: Aber das ist vielleicht ein bisschen ein anderes Thema als jetzt dieser …

S: Man kann nicht alles auf diese Bachrezeption schieben. Aber diese Grundlinien sind erstaunlich – weil in der sogenannten globalisierten Welt, … mir ist das seinerzeit aufgefallen, in Zusammenhang mit der EU, in Frankreich wurde die Bretonen sehr scharf beobachtet, dass die nicht zu sehr regionalistisch sind. Als die EU-Grenzen fielen,

durfte man plötzlich wieder das Bretonische – man durfte plötzlich die Region haben. Ein regionales Selbstbewusstsein. Die Außengrenzen waren praktisch nicht mehr existent. Also durfte man jetzt sozusagen wieder die bretonische Fahne hissen. Die haben davon profitiert. Die haben sich nicht verändert. Es war nur leichter darzustellen. Seht mal zu. Also. Ich meine, das macht ja die – was die Sache dann so interessant macht, ist, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, um mal vorsichtig zu sein, ist ja Bach ein internationales Phänomen. Also dass die Japaner jetzt Bach so gut aufführen, wie die Akademie für Alte Musik in Berlin oder was weiß ich *Herreweghe* in Belgien oder ich weiß nicht wer alles. Also man kann Bach heute nicht mehr als einen deutschen Komponisten bezeichnen. Das kann man nur machen, wenn man sozusagen die deutsche Brille aufsetzt. Aber ich meine, wie heißt das schöne Wort von Kagel: An Gott glauben sie nicht alle, die Musiker glauben nicht alle an Gott, aber an Bach glauben sie alle.

U: „Ich glaube nicht an Gott, sagt er, ich glaube nicht an Gott, aber an Johann Sebastian Bach.“

S: Ja. Das darf ein Jude sagen. Und dann noch einer, der ursprünglich aus dem Ausland kommt. Dann noch aus Südamerika.

U: In der Runde, die ich ausgewählt habe, ist ein Cellist dabei, Wen-Sinn Yang, aus München. Der aus Taiwan.

S: Sieht man ihm das an ? Das ist wichtig.

U: Ja. Er ist dann in der Schweiz groß geworden. Ist mit 16 oder 17 …

S: In der deutschen Schweiz?

U: Ja, genau. Da sind sie übersiedelt.

S: Dann kann er auch noch Schwyzer Dutsch.

U: Ja, da kannst du mit ihm …

S: Das ist etwas …

U: Er spricht einen gepflegten bayerischen Akzent.

S: Ja, ich wollte gerade sagen, also wenn da jemand, Frau oder Mann kommt, dem man deutlich ansieht, dass das etwas Fremdes ist, und der redet mit einem Akzent, ich treffe das in Österreich immer mal wieder an, dann also österreichischer geht es gar nicht mehr, nur vom *Göid*, also jedes E wird zu einem Ö gemacht oder so. Wenn das in der Glotze erscheint, mache ich auch so … (erstauntes Gesicht) – ich gebe es ehrlich zu.

U: Und das Witzige ist, dass er erzählt, ich glaube angefangen hat er am Klavier mit 5 oder so. Mit 8 Jahren spielt er das Notenbüchlein der Anna Magdalena, alles in Taiwan. Und beginnt dort dann auch mit 9 Cello zu spielen. Immer und die gesagte Zeit –

S: Hast du die ? (reicht mir eine CD)

U: Nein, das habe ich nicht.

S: Das ist einer meiner besten Texte, ich habe einen Begleittext gemacht. Und dort habe ich den Lachenmann hineingenommen. Ich weiß nicht, ob du diese Karte mal von Lachenmann bekommen hast. Lachenmann hat mal zu einer zweistimmigen Invention eine dritte Stimme komponiert. Und da diese Inventionen da drinn sind, habe ich das sozusagen zum Anlass genommen, den Lachenmann zum letzten Schüler Bach´s zu machen. So, ich lasse mich beim Eicher nicht mehr bezahlen in Geld, …

U: Sondern in CDs.

S: Ja, und ich kann – ob ich 25 oder 50 haben will, spielt keine Rolle. Und da das etwas von wenigen ist, wo eine Musik drauf ist, die man auch, wenn man irgendwo eingeladen mitbringen kann, werde ich jetzt die zweite 25er Schachtel bestellen.

U: Auf diese Weise schmuggelst du ein Lachenmann überall hinein.

S: Das kam mir auch plötzlich in den Sinn. Es gibt ja so ein schöne Vorrede zu diesen Inventionen und Sinfonien, was man das alles lernen könne dabei. Und das läuft dann insofern auch auf Lachenmann dann hinaus, dass ich dann schließlich auch sage, man kann auch lernen Musik zu hören mit diesen Stücken. So. Und da passt das, sie haben dann gleich das Faksimile noch von ihm hineingenommen. Es war einfach so gut, ein Transmissionsriemen, um nicht nur von Bach zu reden, sondern die Frage: Bach heute ? Sozusagen noch hineinzuschmuggeln.

U: Das war ja sowieso das Thema, das du angemahnt hattes, wie das ist mit dem Hören von Bach heute.

S: Das würde – drum habe ich der Nikolaus Bacht hat mir gerade geschrieben, dass er ein schlechtes Gewissen dir gegenüber, dass er sich da noch nicht gemeldet habe. Aber ich würde das für einen ganz wichtigen Punkt halten. Weil er auch den Vorteil hat, dass er das Thema selber zu etwas Grundsätzlichem öffnet. Wie gehen wir eigentlich – ich meine, was passiert, wenn wir – ich meine jetzt mal nicht eine Fuge oder ein Brandenburgisches Konzert hören. Das ist halt ein Konzert. Wie ein anderes auch. Aber eine Kantate ist ja nun etwas ganz anderes. Erstens mal beruht sie zu einem nicht geringen auf Bibeltext – und die Bibel kannte damals. Gut. Die saßen genügend Stunden in der Kirche jeder Woche …

U: Und haben sie auch erklärt im Gegensatz zu heute.

S: Immer werden ständig Texte ausgelegt.

U: Wenn man heute in die Kirche geht, wird nichts ausgelegt. Und es wird Jesus mit Che Guevara verwechselt.

S: Das ist das eine. Zweitens kannten sie natürlich die Choräle – und zwar von der Schule aus.

U: Als selbst Singende.

S: Als selbst Singende – und wenn sie wieder gehört haben, dann kam der Text, der Text war automatisch da.

U: Da gibt es eine schöne Geschichte, das habe ich dir glaube ich geschickt, vom Hintzenstern, ein Weimarer …

S: Ja, ich kenne ihn gut.

U: Du kennst ihn gut, der von diesen Adjuvaren erzählt hat.

S: Das kenne ich nicht.

U: Das geht zurück auf Erich den Frommen, ein Herzogtum Sachsen-Gera, und der hat nach Ende des 30-jährigen Krieges gesagt, wir müssen etwas Grundlegendes verändern. Und setzte auf die Bildung. Kein schlechter Politiker offenbar.

S: Aufgeklärter.

U: Wir sprechen von 1650.

S: Dann war er ein Humanist.

U: Der hat eine Schulreform durchgesetzt in seinem kleinen Herzogtum oder etabliert, und da steht unter anderem drin, in dieser Schulreform, abgesehen davon, dass er in seinem Herzogtum die allgemeine Schulpflicht einführte, 1650, dass jeder Schüler das Notenschreiben und –lesen beherrschen müsse und das Spiel eines Streich- und eines Blasinstrumentes.

S: Das ist allerdings revolutionär. In der allgemein bildenden Schule.

U: Dieser Ansatz hat von diesem winzigen Herzogtum ausgestrahlt, auch in die Gegend von Weimar, insgesamt Thüringen – und schlug sich nieder in der sogenannten *Adjuvaren-Bewegung*, das waren Hilfsmusiklehrer, die dafür sorgten die Schüler der Grundschulen eben

über Lesen, Schreiben, Rechnen hinaus Noten lesen und schreiben lernten und Musik spielen, Streich- oder Blasinstrument, so dass die dann am Sonntag im Gottesdienst die Musik bestreiten konnten. In den winzig kleinsten Käffern, man fragt sich auch warum haben diese winzig kleinsten Käffer rund um Weimar oder in Thüringen überhaupt alle solche gigantischen Orgeln. Gigantisch nicht unbedingt von der Größe, aber gigantisch von der Qualität. Und wenn man sich diesen Hintergrund vor Augen führt, dass einfach dafür gesorgt war, dass die Bildung da war, dann versteht man, dass eine Nachfrage nach Qualität gleichzeitig damit da war und damit erklärt sich viel besser, dass eine Persönlichkeit wie Bach hat entstehen können, weil er aufgebaut hat auf einen Grundwissen der Musikkenntnis der Bevölkerung die dort lebte, das man heute gar nicht mehr voraussetzen kann, jedenfalls ist es schon allein deswegen nicht vergleichbar, weil in dieser Zeit im wesentlichen nur die Musik gespielt wurde, die auch gerade komponiert wurde. Nur das Zeitgenössische.

S: Na, in der Kirche sieht es schon ein bisschen anders aus, da gibt es schon Traditionsbestände, die dann relativ kontinuierlich weitergehen, …

U: Aber nicht in dem Umfang, wie das heute der Fall ist. Zum 95. Geburtstag Mozart …

S: Es gibt keine Klassik. Es gibt kein Repertoire, das sozusagen …

U: Zu 95% Musik zu spielen von Toten, unvorstellbar. Das macht man mal, dass man so Palestrina oder so etwas oder Gregorianik an der und der Stelle oder keine Ahnung, aber längst nicht in diesem Umfang.

S: Diese zweistimmigen Inventionen und dreistimmigen Sinfonien. Es gibt natürlich niemanden, der Klavierunterricht hat, der nicht die eine oder andere gespielt hat. Oder der (singt) – die sogenannte *Sonate facile* von Mozart. Die brauche ich immer in der Einführung für die Erstsemestrigen. Weil alle die Klavier spielen, die kennen das. Es gibt

kein anderes Werk, außer den Bachinventionen, gibt es noch diese Sonate, die *Clementi-Sonatinen* würden auch noch dazu gehören, bei denen ich einen so hohen Prozentsatz von was weiß ich einem Viertel der Studierenden im ersten Semester, die das schon mindestens gehört und meistens auch selber gespielt haben.

U: Ich spinne jetzt mal diese *Adjuvarengeschichte* noch mal weiter. Dass Bach überhaupt diese Lehrwerke geschrieben hat, könnte (reine spekulative Idee, müsste mal jemand nachforschen – braucht vielleicht ein Weilchen dazu) könnte auch damit zu tun haben, dass eine so breite Musikschulausbildung in dieser Region etabliert war.

S: Das hat er ja für seinen ältesten Sohn komponiert, dieses Zeugs. Damit er das komponieren lernt, und das richtige polyphone Spielen, dass er Geschmacksbildung hat, so – und man beginnt mit den Inventionen, nachher kommt das Wohltemperierte Klavier und nachher kommen die Suiten. Das ist das Lehrprogramm für seine eigenen Söhne – für Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel –

U: Du meinst nicht, so gar vielleicht für die Kinder in erster Linie, …

S: Ich meine, die Idee, dass man so etwas systematisch aufbaut, ist eine musikpädagogische Idee. Das gefällt mir – das ist ja von diesem avarischen oder was das ist ..

U: *Adjuvaren* … von *adjuvare* = helfen.

S: Das ist ja da drin. Dass man dann auch nicht nur die Bildung haben muss, sondern dass man das dann – das ist dann ein aufklärerisches Moment, das systematisch aufbauen muss von einfacher … dass das Einfache kunstvoll sein muss. Und sei es ein zweistimmiges Klavierstück. Was Phantasie ist , was Kreativität ist, das erzählt man nicht, sondern das lernt man mit den Fingern am Klavier. Das ist auch ein Gunnar (? guter?) Ausdruck, mit den Fingern denken.

U: Das hat sicher auch mit dem Einstudieren dieser Sachen zu tun, aber worauf wollte ich jetzt hinaus….

S: Und ich glaube, das ist aber als Gedanke ist das natürlich hervorragend, weil es von einer so unglaublichen Aktualität ist.

U: Als wenn man sagen würde, Musikunterricht, Musikpädagogik ist Teil einer Massenbewegung, für damalige Verhältnisse, eine breite Basis, und da ist Bedarf da nach pädagogischen Werken, weil viele Leute danach verlangen. Das heißt, die Idee liegt in der Luft. Es ist nicht ein einzelner Vater, der seinen Söhnen etwas Gutes tun will, sondern er tut es in einem Kontext, wo Bedarf nach solchen Werken vorhanden ist.

S: Aber zunächst muss dieser Kontext da sein, damit auch ein Leopold Mozart dann seine Violinschule schreibt, und die ist dann mehr als 50 Jahre lang das Werk für jeden, der Geige lernt. Zusammen mit *Geminianis* Schule. Es braucht einen Kontext, sonst kann etwas Bestimmtes nicht entstehen. Und die Kunst der Fuge ist nicht gemacht, um zu zeigen, man kann in 24 Tonarten spielen, das schon auch. Sie auch ein Ausloten von einem Rahmen, der gegeben ist, und das heißt einer bestimmten Art des musikalischen Denkens, des kreativen musikalischen Denkens, und kreativ muss auch der Interpret sein. So.

U: Und aufbauend auf welchen Voraussetzungen. Er hatte beim Publikum …

S: *Bartok* mit seinem Mikrokosmos – oder der *Kurtag* mit den *Jatekok*, den Spielen, zuerst nur so und dann so und dann so … So. Diese Idee, die ist fundamental. Und da ist Bach – so was gibt es von Händel nicht. Und das ist jetzt, weil es diese Beziehung gerade dann in der Leipziger Zeit mit den *Kollegium musicum* und so weiter, das ist genau dasselbe, es kommt ja das Unterhaltungsmoment noch dazu.

U: Jedenfalls Bach auf der Grundlage dieser Hypothese auf einer relativen hohen Niveau der Kenntnis, der Musikkenntnis seines Publikums aufbauen können. Und zwar nicht nur der Herzöge oder Könige, denen er das gewidmet hat, sondern der Metzgersohn ist auch durch diese Schule gelaufen, …

S: Die Handwerker, das was man später die Bürgerlichen – das Bürgertum nennt. Auch es gab auch ein Bürgertum noch in den aristokratischen Verhältnissen drinnen.

U: So also jedenfalls …

S: Es gab nicht nur die Bauern.

U: Die Leute konnten damals wahrscheinlich eine Fuge hören, weil sie die selbst schon mal gesungen hatten. Heute hört man etwas anderes. Das wäre jetzt meine Hypothese. Also die Menschen, die sich diese Musik überhaupt anhören, sind möglicher Weise nicht in der Lage eine Fuge zu verfolgen. Wobei der Bach legt es wiederum darauf an, dass es so komplex wird, dass das gar nicht geht. Geht das überhaupt, vier Stimmen tatsächlich zu verfolgen. Hat man davon mehr, wenn man das kann als wenn man sich eher wie soll ich sagen, in eine Wolke begibt und in einen Gefühlszustand begibt, als wenn man analytisch hört. Aber bei dem nicht analytischen Hören hört man wäre so eine Idee, die ich so hätte, hört man die Bestätigung von Ideen von Mythen, die man vorher über diese Musik schon im Kopf hatte.

S: Vergiss eines nicht, das kenne auch gerade von den Studenten im 1. Semester. Der große Schock – es gibt zwei Schocks für Studenten im 1. Semester. Der 1. ist, dass das Leben nicht mehr geplant ist, bis Dienstag musst du das machen, bis Donnerstag das, am übernächsten Mittwoch gibt es eine Prüfung, dann musst du den Stoff beherrschen, dass du ihn nach der Prüfung vergessen kannst, wird nicht gesagt, aber das ist ein Faktum. Also sie müssen ihre Zeit selber organisieren. Und das zweite, das betrifft nur unser Fach, ist, dass wir mit Musik, dass

wir Musik nicht nur hören, oder eventuell spielen, sondern was wir üben, Musik nachdenken. Und das Schockwort heißt Analyse. Das ist für die etwas – Musik ist dazu nicht da. Dieses bürgerliche – diese gutbürgerliche Vorstellung, dass diese Klangkunst fürs Gemüt da ist, fürs Herz, …

U: Das ist die zweite Hälfte ..

S: Genau – dass sozusagen in Musik ein Denken in einer spezifischen klanglichen Weise zum Ausdruck kommt, so wie es in einem Bild in bildnerischen und so wie es in einem Roman oder Gedicht in sprachlichem zum Ausdruck kommt. Und dass das ein Denken ist, eine andere Form des Denkens als das Philosophische, das ist unserer Gesellschaft nicht mehr aktuell und die Medien tun alles, damit das ja nicht aktuell wird. Es muss ein Sound erzeugt werden, der ein Wohlgefühl von Harmonik von Stimmigkeit, von Entspanntheit auch …

U: Ich habe mich gestern ja mich mit Herrn Yang unterhalten, diesem Cellisten, der sagte, in der Musik von Bach drückt sich aus, oder zieht mich an, meine – **meine** Sehnsucht nach einem verlorenen Paradies. Also es geht um die Wohlgeordnetheit, es geht um das Harmonische …

S: Das Antireale.

U: Würde ich nicht unbedingt sagen. Also ..

S: Ja, es ist eine eigene Realität.

U: Eine Gegenwelt.

S: Eine Gegenwelt, ja das meine ich damit.

U: Auf der Suche, ich bin auf der Suche nach einem verlorenen Paradies. Ich bin auf der Suche nach einer Gegenwelt zu dem Chaos oder zu der Bedrohung, die von dem Jetzt für mich ausgeht. Ich bin

natürlich auch auf der Suche, nach einem Ort, wo ich empfangen werde nach meinem Tod. Also das hat mit dieser Todesangst auch zu tun.

S: Aber ich bin auch an einem Ort, wo ich mich selber finde und erfahre … ich spiele jetzt da diese Solosuite. Ich spiele und ich bin mit dieser Suite und meinem Instrument und dem der das geschaffen hat eins – in einem harmonischen Ganzen drin. Der Fluchtweg hat das *Hermann Broch* genannt, das Fluchtspiel. Die Kunst als ein Fluchtspiel, das einem erlaubt, in eine andere Welt zu gehen. Die auch metaphysisch, wie du es ja sagst, sozusagen überstrahlt werden kann.

U: Hat dem Bach nicht sogar vorgearbeitet. Also Stephan Mai hat mir ein *Rezitativo* aus einer Bachkantate vorgespielt. Die Bachkantate 91. Mache dich bereit oh Christenheit. Auf das Kommen von Jesus. Würde gespielt am 1. Advent. In diesem *Rezitativo* wird eigentlich genau dieser Gedanke noch mal ausformuliert, Christenheit mache dich bereit, Jesus wird kommen und uns aus diesem Jammertal heraus führen. Jammertal.

S: In *hac lacrimarum valle* – in diesem *Tal der Tränen* heißt es im *Salve Regina*.

U: Was macht Bach daraus? Diese ganzen 1 ½ Minuten, die dieses *Rezitativo* dauert, vertont er das Jammertal.

S: Chromatisch und auch tiefe Lage alles …

U: Chromatisch, dissonant – es ist ein einziges … da ist Schönberg irgendwie – ganz andere Voraussetzungen, aber es ist total dissonante Musik, von der man erst einmal sagen würde, …

S: Nicht schön.

U: Da hat Schönberg versucht Bach nachzumachen. Jetzt mal in diesen Klischeebegriffen. Und dann am Ende ein strahlender C-Dur-Akkord.

U: Wirklich strahlender geht es gar nicht. Könnte man jetzt sagen, für Bach, das Jammertal, das klang so. Also der reale Klang unseres Lebens ist die Chromatik, die Dissonanz, …

S: Nein, die Musik hat eine Sprache, um diese Gehalte zu übersetzen. Die musikalische, das musikalische Vokabular ist ein Übersetzen von Inhalten, und dazu gibt es Mittel, und die Chromatik, die tiefe Lage, die *exclamatio*, das Aufschreien und so weiter. Bach aber, und das ist mir wesentlich, Bach sagt nichts über sich selber. Er sagt nur, in Musik erläutert er in Musik das, was der Text sagt. Aber das Ich Bach, die Subjektivität Bachs, die ist greifbar in seiner immensen Beherrschung des Materials und seiner expressiven Fähigkeiten. Aber über sich selber, wie er die Welt sieht, als Jammertal oder so, sagt diese Musik nichts aus. Wir können das Ich, das subjektive Ich aus dieser Musik nicht heraushören. Aber selbstverständlich, da die Musik subjektiv wurde im späten 18. und im 19. Jahrhundert und der Komponist immer mehr vom Ich, seinem Ich sprach, bis er schließlich seinen Tempel baute, um darin seine Werke aufzuführen, also das Ich wird immer größer, es gibt diesen wunderschönen Ausdruck von Schubart, dem Ästhetiker, nicht Schubert, sondern Schubart, die Ichheit in der Musik treiben. Der Eggebrecht hat seiner Zeit einen Aufsatz geschrieben über den Sturm und Drank im Musikalischen. Dort rekurriert er eben, wie nun das Ich sozusagen immer mehr Raum nimmt. Bei Mozart in einer bestimmten Weise, bei Beethoven ist das anders, und nach Beethoven erst recht. Also dort beginnt, wir können eine Musik und sei sie von Bach oder gar von Palestrina wir hören doch den Palestrina als den gläubigen Katholiken aus seinen Messen und Motetten..

U: Und den Bach als den gläubigen Protestanten …

S: Ja, natürlich, den gläubigen Protestanten, den Familienvater, den Kantor, den seine Frau liebenden, und weiß nicht was, hören wir alles raus. Wir können gar nicht anders als eine Musik hören, wie wenn sie vom Ich des Komponisten spräche. Auch wenn sie das gar nicht tut. D.h. wir können hinter eine gewisse Zeit – oder in eine gewisse Zeit als Musik noch gar nicht Ich sagte, oder nur in sehr vermittelter – in höchst vermittelter Form, *qua* Handwerk, ob das jetzt Bach oder *Schütz* oder Monteverdi oder *Palestrina* oder *Lasso* oder *Vilars* oder *Josquin* spielt jetzt zunächst gar keine Rolle.

U: Also insofern erzählt diese Art der Interpretation, den Bach zu hören als denjenigen der inbrünstig in seiner Musik betet und um die Erlösung seiner Seele im Jenseits bittet …

S: Das ist schlechtes 19. Jahrhundert, …

U: Das sagt mehr über uns heute aus als es jemals von Bach so komponiert worden sei.

S: Oder über das ist 19. Jahrhundert, so. Man – das zeigt Brinkmann, den Brinkmann-Text habe ich im übrigen hier.

U: Ein Rhetoriker, sagst du, ein Rhetoriker …

S: Ein Rhetoriker im besten …

U: … barocken Sinne.

S: Natürlich. Dass wir diese Musik mit ganz anderen ästhetischen Vorstellungen mit anderen Hörerfahrungen hören, das wir sie zurecht hören, wie wenn sie eine Musik aus dem 19. oder 20. Jahrhundert wäre, ist eine Selbstverständlichkeit, die mit jeder älteren oder Alten Musik geschieht. Wir hören den Wagner natürlich auch nicht so, wie Wagner ihn selbst, oder seine Zeitgenossen gehört haben. Wir hören noch ganz anderes als den Wagner, sogar den Hitler. Nicht. Das ist ein extremes Beispiel.

U: Um eine Antwort auf die Frage zu suchen, woher kommt das Weihevolle in Bachs Musik? Müssen wir nicht bei Bach suchen, sondern bei uns …

S: Sondern bei uns …

U: Und uns fragen …

S: Unseren Bedürfnissen ..

U: Nach welcher Art und Weise gehen wir vor, um uns unsere Heiligen zu definieren. Wen picken wir uns da raus.

S: Ich habe den Franz von Assisi auch lieber, als irgend einen anderen. Meine Frau liebt unter den Heiligen überhaupt nur den Franz von Assisi, weil er ein so enges Verhältnis zu den Tieren gehabt hat wie sie. Aber sie projiziert selbstverständlich ihre überbordende Tierliebe auf *Franz von Assisi,* weil er eben den Vögeln gepredigt hat. Und die Vögel haben zugehört.

U: Zustimmung gezwitschert.

S: Ja. Und dann hat er noch den – hat er seine Adligen – seine adlige Familie verlassen und ist als armer Gläubiger durch die Welt gepilgert. Wenn ich die ganzen Mittelalterbilder sehe, da mit den Rittern oder diesen Ritterspielen und so. Das erzählt uns außerordentlich viel über die gegenwärtigen Bedürfnisse von breiten Bevölkerungsschichten. Das ist aber legitim. Man soll nur nicht – jetzt rede ich wirklich als – ich werde ja immer fundamentaler – immer mehr ein Fundamentalist – ein historischer Fundamentalist, der ausgesprochen Wert legt auf das Fremde im scheinbar Vertrauten, das heißt jetzt mal im Alten. Das Bach auch eine Welt ist, die von unserer so fundamental verschieden ist, macht es eigentlich zu einem kleinen Wunder, dass wir mit dieser Musik so viel anfangen können. Vielleicht ist es auch so, dass man in einem Konzert ohne weiteres ein Streichquartett von Dittersdorf spielen könnte, man muss nur sagen, Mozart dazu, die meisten Leute

würden den Unterschied nicht wirklich merken. Und sie werden es als Mozart lieben. Und als man beweisen konnte, dass die Jenaer Symphonie von Beethoven, die auch *Toscanini* und andere berühmte Dirigenten dirigiert haben, nicht von Beethoven ist, ist sie aus dem Repertoire so vollständig verschwunden, dass man heute nicht einmal mehr den Namen kennt. Weil es nicht mehr Beethoven drauf stand. …

U: Was ihrer Qualität keinen Abbruch täte.

S: Ja, ich meine, dass das eine epigonale Symphonie ist auf der Basis von späten Haydnsymphonien bis hinein in Berge von Zitaten, haben sogar Leute, die die Haydn-Symphonien kennen, nicht gemerkt. Das ist ganz leicht. Es ist auch relativ leicht irgendeine Fuge für Bach zu geben. Und dann werden wir auch was weiß ich nicht vielleicht nicht gerade Buxtehude oder so etwas aus Fischers Fugen, der hat auch Fugen ich glaube nicht allen 24 aber in 20 Tonarten geschrieben, da werden wir da vielleicht auch einen frühen Bach heraushören .

U: Das Extemporieren von Fugen gehörten laut Hintzenstern auch zu dem Repertoire der Schulausbildung.

S: Ja, auf alle Fälle gehörte es natürlich zur Ausbildung von Kirchenmusikern. Selbstverständlich – aber auch das – gut, das ist vielleicht mein Steckenpferd – das uns – der Historiker ist jener, der eigentlich das was sozusagen zu unserem Alltag gehört und und aus einer fernen Zeit kommt, in diese ferne Zeit rückt und besteht auf der Distanz, auf der Fremdartigkeit, obwohl uns die Matthäus-Passion alles andere als fremd ist. Sie ist uns vertrauter …

U: Das ist ja gerade, was ich anstrebe, den Historiker auf die Gegenwart zu jagen. Zu sagen, man setzt erst einmal den Bach als etwas vollkommen Fremdes ein, also als Arbeitsvorgang …

S: Das ist nur eine Arbeitshypothese.

U: Die Arbeitshypothese würde lauten: wir verstehen Bach zu 100 Prozent miss. Das stört uns aber nicht, sondern wir schauen uns an, wie wird Bach verstanden? Dass es komplett etwas falsches, setzte ich mal voraus.

S: Nein, ich würde nicht sagen, falsch – sind wir richtig/falsch. Das ist nicht richtig. Nein, etwas anderes. Das Andere braucht nicht falsch zu sein.

U: Mein Ansatzpunkt ist das, was man in allen Begleitheften oder wenn man die Interpreten befragt, gesagt wird, sie sagen: Sie fühlen sich Bach auf der Spur. Die sagen, Bach hat gedacht ..

S: Natürlich befinden sie sich auf der Spur.

U: Bach hat gesagt, Bach hat gezeugt, religiös gezeugt und Kinder gezeugt und hat gewusst …

S: Und zwischendurch hat er auch profan gezeugt.

U: Ja, meinte ich ja, Kinder gezeugt.

S: Nein, ich meine, die Brandenburgischen Konzerte beispielsweise. Oder die Klaviersuiten kann man nicht gerade als religiöse Werke bezeichnen, nicht. Kennst du das Buch vom Elste. Über die Bach-Interpretation.

S: Über die Bach-Interpretation. Warte ich zeige dir das mal. Da findest du vielleicht das eine oder andere …

86.1

S: Bach-Interpretation die es auf Tonträgern gibt. So wie es eine Geschichte der Bachinterpretation im 20. Jahrhundert geschrieben. So. Das gibt dir wahrscheinlich so ein paar Idee über in Matthäus-Passionen, auch beim Instrumentalen. Was da aus einer sozusagen aus einer anderen Perspektive heraus so um – wie sich das, wie sich

Bachverständnisse dann in Interpretationen konkretisiert – also ich weiß nicht, hast du mal *Mengelberg* die Mattäus-Passsion gehört. Das solltest du unbedingt hören. *Mengelberg* steht sage ich jetzt mal romantischen also nach-wagnerischen Tradition wie *Furtwängler*, ist nur ein besserer Dirigent. Und er hat in Amsterdam jedes Jahr die Matthäus-Passion aufgeführt. Und davon gibt es sehr billig – gibt es eine – das gibt es mittlerweile auf CD. Das müsste ich gleich hier haben. Das ist eine Aufnahme von 39. Da hast du den Inbegriff von einer schwerromantisch also ganz und gar symphonischen Bachs. Ich finde es fabelhaft. Ich finde es fabelhaft. So etwas von völlig anders, als wir es gewohnt sind. Das ist eine Alterität, eine – den abgefickten Knopf muss man drücken. Entschuldige. Also wenn wir sagen anders, das ist eine Andersartigkeit des Bachverständnisses gibt, also vor allen *Early-Music* und so weiter, das kann eigentlich ..(Kaffeemaschine) authentisch und so weiter aufgeführt des 18. Jahrhundert. Also mit den ganzen (?Kürzungen?) und den großen Besetzungen und so weiter. Ich habe das gehört (unverständlich) was das alles … einem so einfällt … so. Das macht es – es gibt Leute, die das überhaupt nicht aushalten, so etwas nicht. Nur den Eingang. Gerade auch bei Rezitativen und so etwas. (Musik)

U: Das reicht schon.

S: Das ist gar keine Frage, dass das eine Musik seiner eigenen Zeit war. (Karl Ehrbaum?) als Evangelist, fabelhaft.

U: Das ist sozusagen ein Dokument des niederländischen Romantikbegriffs …

S: Nein, ich würde sagen, Furtwängler hat das natürlich ganz ähnlich gemacht. Das ist nur besser das. Viel präziser (?) mit dem Orchester auch. Das ist wahnsinnig, wie der auch bei Beethoven-Symphonien also wie der *rubato* dirigieren kann und also die Präzision, die das braucht, ich meine, wenn jemand wie *Toscanini* das so schlägt, so,

dann ist das ja nicht so schwierig zu spielen, aber wenn er ständig Phrasierungsrubato macht (Chor setzt ein) Kommt!

U: Das war sicher ein Dirigent, der vorgesungen hat. Gibt es Bilder von ihm?

S: Gut dazu kommt, weil das jedes Jahr gemacht wurde, dass es da natürlich da auch eine dass sich da eine Tradition entwickelt. Selbstverständlich. Und es gibt von *Berlioz* eine Schilderung. Er war in Berlin, und hat eine Aufführung der Matthäus-Passion gehört. Muss in den 60er Jahren gewesen sein. Und da sagt er – nun ja, also ist alles wunderbar, aber es ist ein reiner Gottesdienst, was da gehalten wird. Ja. Also der reagiert als jemand, der von außen kommt, auf diese – du kannst die Memoiren von *Berlioz* lesen und natürlich glänzend geschrieben wie immer und schön zugespitzt und so. Und absolut hinreißend. Weil also in dieser Zeit, wenn einer aus einer anderen Kultur kam und diesen Bach-Kult da in Berlin sah, war das für ihn ein absolut, eine surreale fremde Welt. Er hat genau das gleiche gemacht, er war in Rom, und alle hatten dann so gelobt, die sixtinische Kapelle. Und er hörte die singen. Und dann sagte er, ja, die singen ja alles nur Grundakkorde. Und es ist nicht auszuhalten. Und ich bin schließlich auch davon gelaufen. Und da haben wir die Leute gesagt, dass das der wahre Heilige Geist, und so weiter. Und – also der erfährt dann diese Palestrina-Musik, die bis heute der Inbegriff des Gläubigen, des Katholischen, des Christlichen ist, als eine öde Landschaft. So. Ich mag solche Dinge. Ja, weil es sind ja – die Reaktionsweisen sind ja durchaus Reaktionsweisen von Leuten, die nicht vertraut sind mit neuer oder neuester Musik, und die reagieren durchaus vergleichbar. Sie reagieren aber auf das Gegenwärtige vergleichbar. *Berlioz* reagierte auf Bach oder Palestrina so – nicht. Weil sein Musikbegriff, sein Musikverständnis und diese Musik nicht kompatibel waren. Nicht dass er ein Problem mit Bach gehabt hätte, aber so wie es da bis hin in die Art und Weise, wie die Leute da andächtig sind, und man hört, es

gebe kein Geräusch und nichts und als seien die zutiefst versunken in Gläubigkeit. Und er kann mit dieser – so versteht er Musik nicht. So. Aber ich meine ich weiß nicht was passiert, ich weiß auch nicht – als ich noch studiert habe, hab das auch bei uns noch erlebt, weil ich hab gelegentlich dann, ja Ostern Weihnachten oder so, wurde halt eine Bachkantate oder so etwas aufgeführt. Und dann weiß ich noch, da in Baden-Württemberg oder so habe ich Leute begegnet, die haben jeden Sonntag in einer Bachkantate-Aufführung mitgewirkt. Im Gottesdienst. Also die Vorstellung, dass man in den frühen 60er Jahren Bach-Kantaten im Gottesdienst so aufgeführt hat, wie das 200 Jahre zuvor 220 230 Jahre zuvor in Leipzig der Fall gewesen ist, dass man so tat wie wenn diese Kantate jetzt transportierbar wäre in einen Gottesdienst nach Ende des Zweiten Weltkrieges, das ist mir schon damals ein bisschen komisch vorgekommen. Aber für die war das so selbstverständlich, dass man am Mittwoch die erste Probe hat und Donnerstag und Freitag die zweite und die dritte, und dann noch ein Einsingen und dann hat man die Bachkantate gemacht. Ich meine die Professionalität dieser Kirchenchöre ist auch zu bewundern. Na gut, das war Stuttgart oder so etwas. Das ist ja wohl in Hintertupfingen nicht der Fall gewesen.

U: Schlägt sich in der Art und Weise, wie *Godard*, um auf dein momentan aktuelles Forschungsprojekt dann zu sprechen zu kommen, schlägt sich das bei ihm auch nieder. Also insoweit ich habe das nicht so detailliert analysiert …

S: Es gibt zwei Filme, wo du es besonders deutlich hast. Der eine ist natürlich, der heißt Maria und Joseph auf Deutsch, also „*Je vous salue Marie*“. Da wird der Bach ganz ihr und ein hochemotionaler *Dvorak* ganz ihm – er ist sozusagen der Körpermensch. Sie ist das Geistige. Die werden direkt konfrontiert. Etwas ähnliches ist das auch im „*Helas pour moi*“ – weiß ich nicht wie er auf Deutsch heißt (Weh mir) – aber bei ach ich kann dir mal das Kapitel schicken dort, dort ist

genau auseinander dividiert, wo der Bach kommt und da erscheint ein Akkord aus dem bekannten d-moll Präludium und Fuge (singt) – das Präludium ist wahrscheinlich zuerst ein Werk für Solo-Violine gewesen. Aber das spielt jetzt, das ist eine philologische Frage. So hinein, nicht. Und er und er, er kriegt immer das Cellokonzert.

U: Das steht dann für seine Leidenschaftlichkeit, oder für seine Eifersucht.

S: Vergiss nicht, ja. Er will er will sie als Frau haben. Und das klappt so nicht.

U: Und dann kommt der Engel und haut ihm eine runter.

S: Und dann kommt der Engel, ein rabiater Kerl da, nicht. Und gibt ihm auch mal ein Boxstoß und so weiter. Man darf natürlich nicht vergessen, dass der Godard im calvanistischen Waadt(?)-Land aufgewachsen ist, und da gab es Pfarren in der Familien, so also das hat tiefe Spuren hinterlassen und im Spätwerk sind sie ganz eminent, nicht. Und so.

U: Dass er dieses Thema aufgegriffen hat in dieser Weise.

S: Das ist ja so ein katholisches Thema wie die unbefleckte Empfängnis, dass das – der Film hat etwas, das es vorher noch nie gegeben hat, dass sich nämlich ein Papst über einen Film geäußert hat. Ob er ihn gesehen hat, steht – ist offen. Aber es gab ja wahnsinnige Proteste.

Ich schicke dir das Kapitel.

U: Es ist ja meine Idee, oder mein Plan, einen Ausschnitt. Dafür wirst du dem Kompetenteste sein, den auszuwählen. Also zu sagen, hier, wir nehmen *Godard*, was eine überraschende Wendung ist, gerade *Godard*.

S: Es gibt eine große Musikszene auch, wo sie nackt ist, wo er sie nicht einmal berühren darf, so.

U: Da zeigt sie ihm den Bauch, zeigt sie ihm glaube ich.

S: Ja, diese berühmte Szene, da hast du da die Bachorgel, nur ein Akkord, so, aber ein Akkord auf der Orgel, hrrrrm, so – ein Akkord, der könnte von irgendwoher sein. Aber er ist natürlich nicht von irgendwoher. Nicht. Genauso, wie dann das …

U: Was ja eigentlich also für das, was wir gerade besprochen haben, ein wunderschönes Beispiel ist. Man muss gar nicht den ganzen Bach nehmen, …

S: Man muss es gar nicht als Bach erkennen.

U: Man muss es gar nicht …. Na ja, das wohl schon …

S: Na ja, der Sound der damit … allein schon ein Orgelakkord …

U: Der Sound ja …

S: … ist nicht ein Klavierakkord. Der Orgelakkord trägt immer die Kirche mit sich herum. So. Nicht. Meine Mutter beispielsweise hatte nicht gern Orgel vom Plattenspieler. Sie sagte immer, die Orgel gehört in die Kirche. Auch mit einem Händel-Orgelkonzert konnte sie nichts anfangen, weil für sie die Orgel sozusagen nicht ins Wohnzimmer gehört. So. Punkt. Aus. Es war nichts zu machen bei ihr.

U: Da greift doch *Godard* etwas, das ist jetzt die Frage, ob er es bewußt kritisch, oder ob er selbst da drin war, Bach bedeutet Doppelpunkt Geistigkeit Spiritualität Jenseitigkeit sozusagen das Interface zwischen Himmel und Erde, das ist Bach. Und in diesem Sinn setzt er ihn ein, und da muss er sich oder es ist gar nicht notwendig, eine längere Werkpassage zu zitieren, sondern einfach dieser Sound, und damit habe ich das alles schwupps in einem angezapft.

S: Ich gebe dem Bild eine Kraft und eine Eindringlichkeit und auch eine Deutlichkeit, dadurch, dass ich diese Musik dazu setze. Das Bild selber bekommt ein neue Dimension, dadurch, dass ich das DAS verwende, und nicht irgendeine was weiß ich Bernhard Hermann oder irgendeine Filmmusik. Ich bringe Musiken, die sozusagen, das ist eigentlich meine Hauptthese, dass er – die Tatsache, ob er er ist mit den Musiken, die für seine Filme komponiert worden sind, genauso rücksichtslos und fragmentierend umgegangen wie mit präexistenter. Er verwendet die Musik eigentlich als einen Kontrapunkt. Der nicht redundant zum Bild ist, er kann es verstärken, aber normaler Weise verhält er sich eher, bringt er eine weitere Dimension dazu. Gibt auch eine sehr schöne Szene, wo er unmittelbar vorher – da kommt eine langsame Sarabande aus einer Klaviersuite dazu. Braucht also gar nicht Orgel zu sein. Es kann auch die Transparenz die Geistigkeit, die dann zu einer Art Geistlichkeit wird, eines Satzes aus einer Partita sein, die wirklich ein weltliches Werk ist. Also es ist nicht die …

U: Sie hat aber die gleiche Signierung.

S: Sie hat – sie trägt etwas mit sich, durch ihre Transparenz, wohl auch durch ihr Geordnetes. Ihr Lineares. Der Dvorak ist vertikal, harmonisch, Sound, so, dieses Cellokonzert. Männliches Prinzip. Der Bach wird zu so einem Weiblichen, oder zum Übergeschlechtlichen Prinzip muss man sagen, zum Überkörperlichen, zum Spirituellen. Das könnte man an dieses, da kann man mit drei Minuten oder so – ich habe die sogar ganz detailliert auseinander genommen. So einen Überblick, das kann ich dir schicken.

U: Für mich stimmt das ja als ein Beleg unter vielen, also den man in diesem Fall visualisieren kann.

S: Er ist eben besonders gut zu visualisieren, weil er mit Bildern verbunden ist. Ich meine ein anderes Beispiel, aber ich halte es für nicht so gut, das ist der letzte Film von Bergmann, Sarabande. Der

beruht auf der Cellosuite – auf der Sarabande aus einer Suite für Cello allein – aber er hat dort nicht die, da müsste man sehr viel, da kann man nicht zwei oder drei Minuten draus nehmen. Es hat dort nicht die Deutlichkeit, die hier wichtig ist. Weil es dort jetzt wirklich mit Inhalten verbunden ist. Sie heißt Maria und er heißt Joseph. So. Und er kann nicht verstehen, dass sie da dass sie schwanger ist.

U: Und er sie nicht berühren darf.

S: Der darf nicht – so nicht. Und dann sagt sie, ja. Du darfst mich nackt sehen, aber nicht berühren. Und das ist diese Szene. Und dann kommt wommm der E-Dur-Akkord (oder Engel?) und sorgt dafür, dass da nichts passiert. Und am Schluss sieht man sie also wenn dann das Kind, wunderschöne Szene, das Kind dann den Eltern davon läuft, und sagt: Ja, er hätte da mit seinem Vater noch etwas zu tun.

U: (Lachen)

S: Und dann sieht man sie, und dann kommt irgendein anderer daher und sagt: *Je vous salue Marie*. Und sie ist gerade dran, sich die Lippen rot zu schminken. Und weiß nicht so recht, was sie jetzt eigentlich vor hat. Aber die Sache – das ist ganz klar – die Sache ist jetzt erledigt.

U: Auftrag erfüllt.

S: Ja, Auftrag erfüllt. So. Und dazu gibt´s dann extrem fragmentierte Ausschnitt für Solo-Violine von Bach. Aber extrem fragmentiert, die wirken dann fast moderne Musik. Aber dann ist eben die Sache erfüllt und dann ist der Bach auch ein anderer geworden. So. Aber das würde zu weit führen. Nicht. Aber ich glaube, das Thema – du wirst eigentlich eher – es gibt so viele Aspekte drin, dass ich denke, dass das Thema eher ist, einen klaren Faden zu finden, wie man das sozusagen nicht ausufern lässt.

U: Ja, das ist ja der Grund, warum ich auch die gleiche Technik auf das gleiche Handwerk zurückgreife, das ich auch beim *Perotin*

angewendet habe, mit den Vorgesprächen, die ich dann zusammenbaue und das wird dann Euch als …

S: So ist das dann ein Szenar, es ist ein sehr ausgebautes Szenar, aber es ist nicht ein Drehbuch.

U: Also das heißt nicht, dass ihr das alles auswendig lernen müsst und – aber man hat etwas, was man als Orientierung verwenden kann.

S: Das war ja dann auch so, dass man zwei oder drei Drehen hatte, und manchmal war es schon im ersten und du kannst ja nachher schneiden, wie du willst.

U: Ja. Ich möchte es dann schon, wie wir es damals auch gemacht haben, wieder weiterlaufen lassen, weil ich dann im *free run* gerade in dem chaotisch Assoziativen, das sich dann nachher ereignet, sich dann doch wiederum ein paar Perlen finden, die in meiner Vorbereitung nicht herstellbar waren.

S: Das glaube ich auch, aber im Prinzip ist es ja, der Vorteil war ja auch, man wusste, o.k. jetzt geht es um das. Also was weiß ich bei einem Einkaufsladen, das ist das Thema, dadurch ist die Gefahr, dass man dann ständig irgendwie wieder eine neue Idee, und irgendwie aus dem Thema läuft, die ist für uns Laien zwar nicht ganz gebannt, aber einigermaßen eingegrenzt, das fand ich auch sehr gut. Man wusste, jetzt geht es um das. So, oder jetzt kommt der Zirkus damit mir der aufgemalten – der Kaden ist einfach unglaublich. Ich meine der Kaden ist ja eigentlich wunderbar. Aber er hat ein bisschen etwas wie mit der – die der Ding auch hat, also dass er – er ist gar nicht zu halten. So. Aber es darf ja auch ein bisschen … das macht es ja für den Zuschauer attraktiv, dass da mal ein bisschen was Ungewöhnliches kommt. So, man kann ja auch sagen, der spinnt. Aber intelligent spinnen ist immer noch interessanter als akademisch daherreden. Und ich meine wenn der Film nachher sozusagen zur Diskussion anregt, was willst denn noch mehr.

U: Na, er regt im Augenblick zur Diskussion an, innerhalb des WDR´s schon, weil ich – das habe ich in dem Vorspann geschrieben, weil ich definitiv sage, ich möchte die Bilder, die da vorkommen, ausschließlich in den Dienst des Gespräches … verwenden.

S: Also keine Verschönerung durch …

U: Eigentlich eine sehr karge Angelegenheit. Wobei ich nicht glaube, dass es so karg wird. Wir drehen Bluescreen. Das ist ein Studio, das ist ganz blau. Und ermöglicht mir im Nachhinein, in der Nachbearbeitung an jeder Stelle eine andere Farbe, oder ein Photo ganz oder teilweise einzufügen. Das ist am Anfang – also gleich bei der ersten der vierzehn Szenen besonders evident, weil ich diese ganzen Zahlenmystik, mit der ich anheben möchte, an den 14 Blumen, die in den Ornamenten des Erstdruckes der Kunst der Fuge auftauchen, irgendjemand hat die gezählt, also mir Schleuning erzählt, irgendjemand hat die gezählt und gesagt, das sind 14. Wenn man sich das anschaut, weißt du nicht, ist das jetzt, also was sind das eigentlich für Blumen, kann man wahrscheinlich so und so zählen. Darum geht es nicht. Aber für mich heißt es einfach, es wird nicht über Noten und über Musik geredet, sondern über etwas Sichtbares, diese Ornamente. Und von dem kann man ableiten, dass da irgendwas war mit Zahlen. Und *ars inveniendi* oder ich weiß nicht …

S: Oder gewesen sein könnte. Ich meine es ist ja ein eigener Teil von Esoterik geworden, um Bach und die Zahl. Ich habe ja einen gewissen nahes Verhältnis zum Zählen. Allerdings nicht für Bach. Sondern eher für frühere Musik. Aber die skurrilsten Dinge, die ich auch mit der Zahlensymbolik kenne, die sind schon in der Bachliteratur zu finden. Weil es einfach ziemlich bald klar wird, also du musst 10 Seiten lesen, dass die selbstverständlich von einem Glauben der felsenfest ist, ausgehen. Und dieser Glauben muss jetzt bewiesen werden. Jeder Theologe steht auf dem Kopf, wenn es heißt, Glaube muss bewiesen werden, ha, das ist das Verfahren. Was da insbesondere dann auch bei

Rudolf Steiner und Co. alles gemacht wurde, ich mag mich erinnern, das war noch ja ich hatte gerade Abitur gemacht und so ein dickes Buch über die Kunst der Fuge von einem Schwäpsch. Schwäpsch hieß der – die Kunst der Fuge ist natürlich das DAS DAS Werk, wo sie mit dem zählen gar nicht mehr aufhören können. Und dann wird das mit Rudolf Steiner natürlich zu einer kosmischen Weltordnung der größeren Art gemacht. Weil es halt – gut es ist das, was man damals ein Kunstbuch genannt hat. Es ist nicht das erste, es gibt frühere schon, also insbesondere auch Canons, später auch Fugen und so weiter, das war wahnsinnig beliebt. Das waren sozusagen theoretische Werke. Die Kunst der Fuge ist natürlich nicht geschrieben (für das Zählen?)

U: Ich meine dieses Notenzählen gibt dem Ganzen ja einen pseudowissenschaftlichen Anstrich.

S: Selbstverständlich.

U: Ich meine, jemand der ..

S: Wenn ich die Noten gezählt habe, wird mir niemand sagen können, ich habe einen Fehler gemacht, ich habe ja dreimal gezählt, und wenn das dreimal auf die gleichen Zahlen rauskommt, dann wird es – dann stimmt es.

U: Ein Mendel wäre auf die Vererbungslehre nicht gekommen, wenn er nicht die Erbsen gezählt.

S: Nein, Erbsen müssen gezählt werden. Ja, klar. Selbstverständlich. Dazu sind sie da. Und sie sind auch eineindeutig, so. Was man dann mit dem Gezählten macht, das ist ja dann etwas anderes. Nicht. So. Ich meine, man müsste natürlich mit Leuten, die sich mit der Wahrscheinlichkeitsrechnung gut auskennen, also gut, die intelligenten Leute haben´s gemacht. Gösta Neuwirth und so, die haben dann natürlich mit solchen Wissenschaftlern Kontakt

aufgenommen. Und haben sie gefragt, wie groß ist die Chance, dass wenn man so und so vorgeht, etwas kommt, was dann in dieser Richtung stimmt. So. Nicht. Da gibt es Dinge, wo man sagen kann, ja da ist die Chance sehr groß, und es gibt andere, die meinen, sie ist nicht sehr groß. So. Viel mehr können die auch nicht sagen. Aber immerhin. Aber man muss nur – wenn man lange genug zählt, ich hab das bei *Josquin* gemacht, Marienmotette, also ganz einfach, A ist 1, B ist 2, C ist 3 und so weiter, Maria hat dann ist 40, *Josquin de Pres*, so wie er sich selber geschrieben hat, wieviel ist das, wenn man das zusammenzählt, wenn was passiert so, und dann kann man zeigen, die Grundstimme, also der Bass ist alles durch 40 teilbar, und das Gesamte ist immer durch seine Zahl, das Ganze ist durch seine und Mariens Zahl teilbar, und wenn man nur die Tenorstimme nimmt, dann hat man nur den *Josquin*, und so. Es geht auf, es geht auf. Ich bin selber erstaunt gewesen. Aber es …

U: Es erstaunt ja auch nicht vor dem Hintergrund, dass es diese *harmonia mundi* und *humana* …

S: Um diese Zeit um 1500 wäre alles andere überraschend. Das ist dort bei einem so kunstvollen Prinzip ist das überhaupt nicht überraschend. Die Frage ist, wie sind sie vorgegangen, und …

U: Um dahin zu kommen, ja.

S: Ja, um dahin zu kommen. Wie gut die Gematrie kann man kennen, das ist halt bei Leuten dann wie Gösta Neuwirth der Fall, der weiß, wie man das, der hat die ganzen Psalmen durchgerechnet, und hat dann zeigen können, dass in der – mit den Buchstaben- Silben und Wortzahlen, dass die in der lateinischen Übersetzung mit dem Hebräischen und dem Griechischen auch. Also er hat drei Sprachen. Und die beruhen auf dem gleichen Zahlenproportionen. Das ist natürlich …

U: Da waren die gleichen Mathematiker am Werk, die das geschrieben haben.

S: Hieronymus muss wohl mit den Zahlen schon irgendwie umgehen können. So. Ich meine, so ganz überraschend ist es nicht, bei jenen Texten, die absolut für – die 150 Psalmen sind die absolut zentralen Texte für alle christlichen Kirchen. Es ist nicht überraschend. So. Und sie waren es für das Alte Testament, und sie waren es dann natürlich im Griechischen und Lateinischen auch. So. Der Gösta, statt dass er komponiert hat oder schöne Aufsätze geschrieben hat, hat jahrelang nur durchgezählt. So. Ja gut, er hat dann leider nichts publiziert, oder fast nichts publiziert, das ist ein Jammer. Aber es ist überraschend ist das nicht. Also in einer Zeit wie – also bei Perotin komme nicht auf etwas. Aber das eine, das *viderunt omnes* habe ich jetzt, ich habe mich wieder mal hingesetzt, also den Aufsatz, die Analyse des viderunt, den ich seit 20 Jahren schreiben will, der kommt eines Tages noch. Aber es läuft darauf hinaus, dass ich zeigen will, oder glaube zeigen zu können, dass alle kompositorischen Verfahren, die es in dieser Zeit in diesem Kontext gab, in diesem einen Werk drin sind, und zwar schon in den ersten 200 Takten in Anführungsstrichen. Diese Sektion ist so komponiert, die so, die so, die so, die so. Es ist also sozusagen wie eine Kunst des Organum-Komponierens. Also das ist noch so meine Idee. Aber eines Tages wird das noch kommen.

U: Sozusagen als Ausgestaltung der Idee des Erdrunds. Alle Verfahren.

S: Aber gerade diese – wir sind in einer Zeit der Scholastik, die das bestehende Wissen Thomas von Aquin, systematisiert und in einer summa zusammenbringt. Dieser Gedanke spielt nach um 1200 eine zentrale Rolle. So. Jetzt ist die große Frage, wir haben ja das Problem, dass diese Stücke erst ab 1230/1240 fassbar sind, aber eventuell 30 Jahre vorher komponiert worden sind. Die große Frage ist natürlich, konnten die in einer oralen Tradition entstehen und nur oral

weitergegeben werden. Und das ist natürlich die Frage, die am Schluss kommt. Wenn ich sage, es ist so und so komponiert, reicht es für den Sänger zu wissen, wie das Stück läuft, und dann könnte er so wie die Gregorianikchoral überliefert wird, das sozusagen in einem polyphonen Kontext, dann wäre das vielleicht möglich. So. Aber wir werden noch sehen – eines Tages. Jetzt ist der *Godard* fertig, dann gehe ich noch ins 11. Jahrhundert und dann kann ich dann wieder zurück kommen. Aber das Schöne ist, dass ich jetzt da nicht mehr Vorlesungen geben muss.

U: Eine Autorin möchte ich noch einladen, also auch in diese Runde, *Anna Enquist* heißt die. Das ist ihr Künstlername. Hat ein Buch geschrieben, Kontrapunkt heißt das. Eine Niederländerin.

S: Muss ich mir aufschreiben. Ihr Name sagt mir gar nichts. Aber das heißt nicht so viel, weil ich halt auf diesem Gebiet …

U: Das ist ein Roman, es ist – ich habe mit ihr noch nicht sprechen können leider –

S: Wie heißt sie …

U: *Anna Enquist.*

S: *Anna* mit Doppel NN – *Enquist* …

U: Q U I S T – sie selbst ist auch Konzertpianistin, unter einem anderen Namen, unter ihrem richtigen Namen, das ist nur ein Pseudonym, ..

S: Holländerin.

U: Und es kann sein, das ist noch alles unbestätigt, es kann sein, dass sie das, was sie da zu Papier gebracht hat, auf einem autobiographischen Vorfall beruht. Also die Romanfigur ist Konzertpianistin, die ihre Tochter verloren hat bei einem Verkehrsunfall. Da war sie 26 - die Tochter. Und um diesen Todesfall

zu verarbeiten, setzt sie sich wieder hin und studiert die Goldbergvariationen ein. Und verknüpft nun jede dieser Variationen mit einer Erinnerung an ihr Zusammenleben mit der Tochter. Das Ganze läuft zum Beispiel so, dass die ersten Variationen, wo die Themen auch noch relativ nah beieinander liegen, dass parallelisiert mit der Enge der Mutter-Tochter-Beziehung ja angefangen …

S: Ja, mit Canon-Stücken ist das ja auch naheliegend. Wenn das Gleiche zweimal kommt.

U: Das Gleiche zweimal und nah beieinander liegend …

S: Ja, und das eine folgt dem anderen nach.

U: Und dann wird es immer unabhängiger und so weiter und so weiter. Endet ganz am Schluss, und das hat sie wahrscheinlich bei wie heißt er mit dem Vornamen *Wolff*, der große Bachkenner…

S: *Christoph Wolff.*

U*: Christoph Wolff*, der halt sagt, die ganzen Goldbergvariationen seien entstanden im Zusammenhang der Nachricht, ein geliebter Sohn von ihm von Bach, ist auch gestorben. Und dann hat er das geschrieben. Also eigentlich wieder wäre es die Übertragung der subjektiven romantischen Kompositionsidee …auf Bach.

S: Das Autobiographische … ja. Ich muss das mal nachlesen, ich kenne ihn ja gut. Der war ja auch in Havard als ich da war, er ist fest in Havard gewesen, oder ist es immer noch.

U: Für mich wäre das auch ein Beispiel der Instrumentalisierung von … für etwas anderes.

S: Bei Christoph überrascht mich das jetzt aber. Aber ich schau das gern mal nach. Muss ja in seinem Bachbuch auch stehen.

U: So zitiert *Enquist Wolff*.

S: Wollen wir mal schauen.

U: Was nicht heißt, das – das ist so ein Schmöker. Ich habe nicht die Zeit gehabt, das auch mal durchzuackern. Wie Wolff das nun selber schildert. Keine Ahnung.

S: Das Interessante ist, ich habe mal – ich habe eine Übersetzung, es gibt ein Büchlein über die Goldbergvariationen von Michel Butor – dieses Büchlein habe ich mal übersetzt und nachher auf der Basis dieser Übersetzung einen kleinen Vortrag gehalten, wie der das jetzt konstruiert und nachher so ein Schema gemacht, wie der wie dieses ganze Büchlein aufgebaut ist.

Nein, nicht *Goldberg- Diabelli*-Variationen. Entschuldigung. Aber immer in Bezug auf die Goldberg-Variationen. Und dann habe ich das gehalten, habe den Vortrag gehalten, bei einer kleinen Tagung in Fribourg (? Freiburg ?), und dort war ein ganz enger Freund von *Michel Butor*, der sogar seine Dissertation über seinen Freund Michel geschrieben hat. Und als er das Schema gesehen hat, kam er zu mir und hat gesagt: Jürg, dieses Schema kenne ich. Sage ich: Woher? Sagt er: Das ist genau das Schema von Passage de Milan, dem ersten Nouveau Roman, den *Michel Butor* geschrieben hat. Genau das gleiche, genauso wie so und dann dort wieder anfangen und so, Flügelaltar, das Ganze besteht aus zwei großen Hälften, die sind dann wieder so unterteilt, und wenn man richtig aufführen muss, muss man zuerst von 1 bis 16 und nachher von 8 bis 16 und nachher muss man so und so und so und dann dauert das Ganze vier Stunden. Und das haben sie auch so aufgeführt, mit vier Pianisten. Aber dieses ganze Grundschema, ist das Bauprinzip seines ersten großen Romans. Passage de Milan heißt das, Fahrt nach Mailand und so. Das ist eine Zugfahrt von Paris nach Mailand. So. Und die ist auch so vermessen. Da kann man es nachweisen. So. Nicht.

U: Heißt das, dass dieser Roman auf der Grundlage der Analyse der Goldbergvariationen entstanden ist?

S: Das heißt so ähnlich wie …

U: Er hat sich einen Plan gemacht, und das danach geschrieben.

S: Der hat einen ganz klaren – dass das Buch ganz klar hochgradig durchstrukturiert war, das war von allen Anfang das ist in den ersten Rezensionen schon entdeckt worden. Nur bis dann klar wurde, wie es war und das hat der Michel auch bestätigt, dass das stimmt. So. Nur dass das dann in seinem Büchlein über die *Diabelli*-Variationen auch noch zugrunde liegt, das hat er nicht gesagt. Und dass wahrscheinlich die *Diabelli*-Variationen überhaupt die Grundlage waren

U: für den Roman wiederum. Was ja eine ähnliche Vorgehensweise wäre wie das, was du bei *Godar*d entdeckt hast.

S: Aber ich habe diese Übersetzung gemacht vor dreißig Jahren. Ja, sogar mehr. Fast 40 Jahren in Amalfi, im Schwimmbad. Als mir gerade meine Frau davon gelaufen ist, also da war sie noch da, aber da war sie schon am Davonlaufen. Und ich hab – und das Buch ist bis heute nicht übersetzt, ich musste es wieder jedes mal wieder hervorholen, und vielleicht verdiene ich ja ein bisschen Geld. Vielleicht ist die Übersetzung auch nicht lesbar, ich weiß es nicht.

Aber jetzt mache ich zuerst dieses Buch fertig, sowieso 350 Seiten. Habe ich auch nicht gedacht, wollte 200 Schreiben.

U: Und wie viele sind es jetzt geworden.

S: 350

U: 350 ?

S: Also platt so, wenn es gedruckt ist, ist es ein bisschen weniger. Ist so speziell geworden. Die Musikologen werden es nicht lesen, weil sie

die Filme nicht kennen. Und die Filmologen, weil sie es so genau nicht wissen wollen. Nike sagt mir immer, wenn jemand kommt und sagt, wie ja wie geht es dir, dann wollen sie nicht deine Gesundheitsgeschichte wissen, sondern dass es eine rituelle Frage gibt, sag gut oder schlecht. Und wenn du in Österreich gut sagst, ist es schlecht. Es darf dir nicht gut gehen. Es muss allen schlecht gehen.

U: Letztlich weist du nach, dass *Godard* von einer profunden Musikkenntnis doch schon ausging.

S: Das ist schon im ersten noch vor Außer Atem hat er einen Film gemacht über einen jungen Mann und zwei Freundinnen, er heißt Patrick und die eine Freundin lernt ihn kennen und der verführt sie, so. Und nachher verführt er auch die andere und dann merken sie und gehen zusammen irgendwohin und dann ist die Nummer drei auch schon da – und dann ist der Film zu Ende. Und die Musik ist die Wut über den verlorenen Groschen von Beethoven. (singt) Das beginnt schon so. Und die allerfrühesten Filme, ich weiß im frühesten Dokumentarfilm, den er über den Bau des großen Val d´angst (?) gemacht hat, das heißt Operation beton, dort hat er Bach und Händel verwendet. Ich kann den Film nur nicht sehen, den gibt es nicht. Aber gut. Aber es beginnt von Anfang an schon so. Nein es war – es ist ein wahnsinnig gutes Thema. Ich müsste jetzt nur noch ein gutes Buch darüber schreiben und nicht … aber das wird halt ein Buch, wo die Leute dann nachschauen, was hat er wo verwendet. Punkt. So. Schreibe nur noch Bücher, die ich schreiben will. Und nicht solche, die die Verleger wollen. Kann ich mir jetzt leisten. (lacht)

Gut!

U: Ein schönes Schlusswort.

Aufnahme endet....

Gespräch mit Nikolaus Bacht, 19. Februar 2010 Pankow

U: … also habe ich versucht, einen Weg zu finden, eine Methode zu finden, dass man das konzentrieren kann, zumindest über einen gewissen Zeitraum. Es ist auch nur für den Anfang so gedacht.

B:

U: Ich habe die Erfahrung gemacht, als wir da diesen Perotin gedreht haben, dass es diesen vier Leuten bei dem Perotin-Film, das war Stenzl, Kaden, Flotzinger und Martin Burckhardt, ein Philosoph, hier aus Berlin, dass die sich sogar befreit gefühlt, weil sie dann nicht über die richtigen Antworten auf überraschend gestellte Fragen suchen mussten.

B:

.

U: Die einstimmige Fuge – ja. Genau. (lachen)

B:

U: Das ist ein Musiker, ja klar. Er findet dann ja auch das entsprechende Bild. Indem er sagt, das wäre genauso, als wenn ich in den Bergen bin, und um mich herum sind 4 Berge, aber die sind jeweils in den vier Himmelsrichtungen, und ich kann gleichzeitig immer nur einen Berg angucken.

B:

U: Cello.

B:

.

U: Das ist ein – was er da ja auch sagt, dass es ist ein *Fugato* sei, also es tut so, als wäre es eine Fuge und hat sozusagen den – also es zitiert das Wandern der Stimmen, aber lässt das andere weg. Im Prinzip ist es auch nichts anderes, als dass, was meines Erachtens im Konzertsaal passiert. Ich höre einem vierstimmigen Satz zu und konzentriere mich mal auf die eine Stimme, mal auf die andere – und die anderen sind sozusagen nur so …

B:.

U: Genau.

B:

U: Es ist so vielfältig, was während eines Konzertes passiert. Ich glaube, dass man – klar man hört die – man hört das Vertikale insbesondere dadurch, dass man die Akkorde hört,

B: …

U: Genau, weil das bassgeführt ist, weil in der Akkordgestaltung oder Akkordabfolge wieder ein bestimmter Rhythmus eingebaut ist, also konsonante und dissonante Klänge, ich glaube, dass dieser Rhythmus, der sich da ergibt, der da hinein komponiert ist, also bei Bach mit Sicherheit hinein komponiert, den hört man.

B:.

U: Eigentlich nicht. Eigentlich ist da ja eher eine rhythmische Geschichte.

B:

?

U: Ich persönlich glaube ich eher nicht so.

B:.

U: Mir geht es persönlich eher, so wie das da auch geschildert wird, dass ich anfange mitzusingen.

B:

.

U: Die singen nicht mit.

B:

U: Auch wie hieß das: Latent gebildeter Hörer …

B: …

U: Implizit gebildeter Hörer.

B: …

U: Ich bin inzwischen ein – wie soll ich sagen: Nichthörer. (Lachen)

B: …

U: *Rattle* ?

B:?

U: *Gardiner* …

B:

U: Was auf einen alles so einströmt.

B:.

U: Genau. Und über das nachzudenken, was man irgendwann mal gehört hat.

B:.

U: Ja, einfach auch die Aufmerksamkeit, die Aufmerksamkeit abzulenken, auf etwas anderes … aber es gibt – meine Frau zum Beispiel, Hanne, die sitzt am Schreibtisch und hat fast immer nebenher den Fernseher laufen. Konsequent, die ganze Zeit. Der ist zwar hinter ihr, aber Ton an – alles. Erstaunlich. Also ich könnte es nicht. Das ginge überhaupt nicht.

B:.

U: Ja...

B:?

U: Nein, nein. Wir leben getrennt, wenn wir zusammen wären, dann …

B:.

U: … müsste ich, genau, in einem anderem Zimmer sitzen und die Tür zumachen und so weiter. Ah, das geht dann gar nicht anders…

Ich hatte da mit einer Übersicht hier angefangen, demnach es im ersten Kapitel mit der Bedeutung der Zahl 14 anfängt, hatte ich das nicht geschickt, die ganzen Blumengeschichten.

B:.

U: In der Kunst der Fuge sind Blumenornamente abgedruckt – die sie hier sehen. Und Peter Schleuning erzählte mir, irgendjemand hat diese Blumen gezählt und kam natürlich auch darauf, dass das 14 Blumen sind. Und weil das ja nun auch etwas Visuelles ist, Blumen kann man abbilden und jeder weiß, was damit gemeint ist, wollte ich damit anfangen. Und weil es so herrlich absurd ist: 14 Blumen und was für Blumen sind es – und welche Bedeutung haben die... Und das wird in diesem ersten Kapitel diskutiert zwischen Stenzl und Schleuning. Ich glaube, das sind am Anfang nur diese beiden. Im zweiten Kapitel kommt dann eben der Kuno Lorenz dazu, also im Prinzip wird die Thematik vom Anfang erweitert, auf den Begriff der Monadologie. Also inwiefern sind diese Musikstücke Ableitungen aus Keimzellen, die bereits in den Themata schon da sind. Gibt es sozusagen einen Homologie zwischen der Gestaltung des Themas der Kunst der Fuge …

B:.

U: … und des Ganzen. Genau.

B:

U: So ist es. Ja. Und das dann wiederum erweitert natürlich auf die Ähnlichkeit der Musik und der Schöpfung als Ganzes, was ja doch bei Bach eine Rolle spielt. Oder Bach und die Deutschen und so weiter. Das ist ein Thema, das Stenzl hier sehr lustig findet. Im dritten Teil würde nicht Christian Rieger sondern ein hiesiger Cembalist, Raphael Alpermann eine Kunst der Fuge spielen, und im Anschluss daran, das habe ich jetzt umgestellt – ursprünglich war hier das geplant, aber im Anschluss daran käme dann eben die Frage, was man eigentlich hört, wenn man Bach hört. Oder was wird heute gehört, wenn man Bach hört. Dieses Thema tauchte hier schon mal auf …

B:

U: Was er da sagt, das ist so ungefähr …

B:.

U: Was er da zu Papier bringt, ist teils erfunden von mir, jedenfalls hier in diesem Teil, wo hatte ich es denn? Er meint, man höre nicht Bach, sondern eher Tomatenketchup. Ich muss man suchen …

B:

U: „*Ich glaube der heutige Durchschnittsdigitaloverkillhörer, der hört, wenn er Bach hört, nur Bahnhof. Der hört nur Tomatenketchup, in die er sein Pommes taucht.“* – Das spielt natürlich vor dem Hintergrund, was er dann später selber erzählen wird, also womit er sich beschäftigt hat, Stenzl, und das ist dieser Film „*Je vous salue Marie*“ – also diese Geschichte von der jungfräulichen Empfängnis von Godard erzählt, und da ist Joseph der irdische leidenschaftliche Mann, der nicht versteht, warum er seine Frau nicht anfassen darf und schon gleich gar nicht mit ihr ins Bett gehen – und sie außerdem schwanger ist und sie steif und fest behauptet, sie hätte ihn nicht betrogen. Der hat ein *Dvorak-Cellokonzert* als Musik beigestellt und Maria als die Geistige, die auch vom Logos direkt befruchtet wird, da hört man Bach. Und zwar jedweden Bach. Und immer nur ein paar Takte. Und das kann ein Ausschnitt aus einer Triosonate sein oder aus der Matthäus-Passion, das ist völlig egal. Es ist alles die gleiche Geistigkeit. Und Sauce in gewisser Weise. Was *Godard* da verwendet hat.

B:.

U: Als Siegel …

B:.

U: Ja, na gut, das ist auch nicht aus seinem Munde, sondern das habe ihm in den Mund gelegt.

B:.

U: Also was ich damit schon meinte, ist, dass in dem Augenblick, in dem Bach erklingt, so eine Art von Weihestarre einsetzt. Das war damit gemeint. Gibt viele Leute, die behaupten, Bach hören sei Gottesdienst.

B:.

U: Und es wird dann gar nicht darauf geachtet, was da im Einzelnen eigentlich gesagt wird. Also in dieser Richtung geht das. Also dass die gesamten rhetorischen Figuren, die Bach hinein komponiert hat, und wie viele Stimmen und Gegenstimmen es gibt, und so weiter, das ist alles sekundär, sondern es findet eine Art von Anbetung von Kunstreligion statt. Das wäre so die Hypothese. Die dann auch Stenzl vertritt.

Ja, sie haben das untersucht.

B:

U: Bezieht sich das auf klassische Musik im Allgemeinen. Oder auf so eine Bach´sche Fuge.

B:

U: Zurecht zu hören.

B:

U: Die Melodien bei Bach sind in der Regel…

B:.

U: … äußerst seltsam …

B:.

U: Haben sie mit einigen Probanden definitiv eine Kunst der Fuge – Fuge …

B: …

U: Na ja, Goldbergvariationen ist ja nicht unbedingt einfacher als eine Fuge. Die sind ja – ich glaube, die Goldbergvariationen gehen auch in die 5-Stimmigkeit? Oder – weiß nicht genau...

B:

U: Sie kennen die Geschichte, wie *Glenn Gould* zu Ruhm kam, oder.

B: …

U: Also es gibt eine, die finde ich die schönste, vielleicht gibt es noch viele andere, die ich nicht kenne, aber diese eine finde ich so schön, dass ich andere nicht kennenlernen will so unbedingt. Das französische Fernsehen hat gestreikt – also die Techniker haben gestreikt. Es lief in ganz Frankreich auf allen Kanälen nur ein Notprogramm – also stellen sie sich vor, sie würden dann zu Hause sitzen und sie zappen durch, und weil eben die Sendeleute streiken, die die Masten betreiben, gibt es – können sie durchschalten, es gibt nur ein Programm. Und auf diesem Programm wird auch nur ein einziger Film gezeigt, und der den ganzen Tag. Und das war *Bruno Monsaigeant´s* Film über die Goldbergvariationen – was zur Folge hatte, dass den nächsten Tag schon sämtliche verfügbaren Schallplatten in Frankreich ausverkauft waren. Und dann die Nachfrage auch nicht nachließ. (Lachen)

B: …

U: Oder groß gemacht werden.

B:.

U: Ja, das kommt jetzt sicher in dem Film vor, dass sie auf ihre Frau anspielen. – Also wenn man sich, jetzt mal in dem Kontext des Filmes würde Raphael Alpermann eine Bachfuge spielen. Kontrapunkt 12

oder so – wir können ja testweise sollen wir einfach mal eine spielen – und dann …

B: …

B:.

U: Ja – *reversus* 12 – komisch. Nein, das ist nicht von … oder war das die 6 ? (schalte den Fernseher in der Küche ein) – Ich habe jetzt noch keine ausgewählt. (Fernseher -) Wahnsinn oder ? Jetzt –

(Musik *Contrapunkt VI stylo francese*)

U: Weiß gar nicht, ob das das beste Beispiel wäre - …

B:

U: Wie…

B:

U: Was würde der zusammengefasst hören?

B:.

U: Aber das ganze Fugenmodell oder Fugenschema würde praktisch zurecht gehört werden auf das Modell *basso continuo* also Bassfundament mit frei sich bewegender womöglich improvisierender Oberstimme.

B:.

U: Das würde ja dann eigentlich eine zyklische Aufführung der Kunst der Fuge ermöglichen, weil wenn ich in der Weise, wie sie das beschreiben, mir diese Fugen jedes Mal zurecht höre, dann kommt ja immer das gleiche heraus.

B: …

U: Ist das die Übertragung des Modells der Popmusik, die auf dem Muster basiert, behaupte ich jetzt mal, Bassfundament, also ein …

B:

U: Bass und Schlagzeug sehr sehr …

B: …

U: Und oben drüber eben eine Gesangslinie …

B:.

U: Also positiv gesagt, könnte man behaupten, der Hörer komponiert mit. Er komponiert etwas ganz anderes, als das, was ihm musikalisch eigentlich geboten wird, wobei ich mir schon eine Frage stelle, der Titel dieses Filmes heißt: Heimat Bach? – die Frage ist, warum Bach immer noch unseren Begriff des musikalischen Zuhauses bevölkert. Und da könnte man nun sagen, dass Bach harmonikal die Popmusik sehr wohl geprägt hat. Also in dem Sinne, dass man sagen kann, im Großen und Ganzen ist Popmusik über Bach nicht hinausgewachsen.

B:.

U: Und woran liegt das? Was verführt dazu, gerade Bach auszuschlachten. Ich war ja auch ganz basserstaunt, zum Beispiel habe ich irgendwo gelesen, wie war die Formulierung? Ja dass Bach in die Nähe von *minimal music* gepackt wird. Bach komponiert minimal. Ja sozusagen die Wiederholung des Immergleichen mit kleinen Variationen. Also das würde ja in die Richtung gehen, was sie vorhin gerade gesagt, das Zurecht hören. Also man kann so eine Kunst der Fuge-Fuge mit einem entsprechenden Aufwand des Mitkomponieren und Zurecht-Hörens auch in die *minimal*-Ecke packen, weil es wiederholt ja das immer gleiche.

B:.

U: Sie meinen jetzt in der klanglichen Gestaltung. Man kann es mit der Gitarre und man kann es mit einem *Moog-Synthesizer* spielen. Gibt es ja dieses schöne *Switched on* Bach – das ist herrlich.

B:.

U: Weil der eine präzisere klangliche Vorstellung festgelegt hat oder …

B:.

U: Trotz der gesamten konstruktiven …

B:...

U: …des großen konstruktiven Aufwandes?

B: …

U: Also nehmen wir den Kanon *Per augmentationem in contrario motu*. Also hochgradig konstruiert. Ich meine, die eine Stimme ist genau die gegenläufige Stimme zu der anderen. Die erste Note der ersten Stimme ist die letzte Note der zweiten Stimme. Und das setzt sich so fort. Kann man nicht improvisieren so was. Das geht überhaupt nicht.

B:

U: Ich meine, der Tanz ist schon drinnen.

B:.

U: Diese ganzen *Sarabanden* und *Gigues* und …

B:.

U: Ja, würde ich jetzt hier auch sagen, das hat, das, was wir gerade gehört haben, da ist man glaube ich mit der *Sarabande* gar nicht so daneben.

B: …

U: Mit fällt gerade ein, als ich beim Stenzl war, hat er mir vorgespielt eine CD – *Willem Mengelberg*. Das ist aus den 30er Jahren.

B:.

U: Und der dirigiert reinstes *Rubato*. Ein ganzes Orchester. Also – wie auch immer man ein Orchester zum *Rubato-Spielen* bringt, ..

B: …

U: Ich meine, ich habe das Gefühl, er muss gesungen haben, während er dirigierte. Sonst hätte ein Orchester ihm nicht folgen können, in dieser …

B:?

U: Die Matthäus-Passion auf jeden Fall einmal im Jahr irgendwie in Rotterdam.

B: OK.

U: *Concertgebouw*.

B:.

U: Durchgetaktet wurde.

B:.

U: Die man so nicht hinbekommt.

B:.

U: Und was ist dran an den einfachen Regeln. Herr Yang bezieht sich ja immer darauf, dass er sagt, Bach ist ein gemachtes Bett. Einfache Regeln. Leicht durchschaubar, leicht nachvollziehbar. Und eben gerade deswegen so etwas wie das Sinnbild, oder wie soll ich sagen, die Tür zum verlorenen Paradies. Und auf der Ebene müsste dann ja

Bach gerade in der Popmusik auch Einfluss genommen haben. Indem er eben diese einfachen Regeln ja exemplarisch durchgenudelt hat. Und Popmusik ist ja nun ihrem Wesen nach, muss ja eine Musik sein, die auf einfachen Regeln beruht, sonst könnte sie nicht jeder nachmachen.

B: …

U: Na ja, was ja auch so in das Polyphone hereinschwappt teilweise. Also ich meine – das wird viel Polyphones zitiert in der Popmusik, kommt mir immer wieder vor. Das ist dann sozusagen die höhere Weihe, die man erreichen kann.

B:.

U: Also der ist auf jeden Fall …

B: …

U: Klar, ja ..

B:

U: Hmm – ich habe die ganze Zeit im Hinterkopf, dass dieser Raphael, also wenn wir das dann machen sollten, dann wäre es sinnvoll, dass sie sich mit Raphael unterhalten, also der …

B: …

U: Das ist der Musiker. Der hat in einem Interview auch mal so eine – also das gab – die haben sich da zu dritt unterhalten und sich gefragt, was ist eigentlich – was ist eigentlich der Grund, dass Barockmusik im Augenblick, ja, kein Problem hat sein Publikum zu finden, im Gegensatz zu dem klassischen Repertoire. Und da kam Raphael, für mich eigentlich ziemlich überraschend, auf den Gedanken, ja, man brauch ja bloß mal die Fensterscheiben herunterzukurbeln, wenn man

mit dem Auto fährt, dann bumm bumm bumm, also dröhnen die Stereoanlagen in den anderen Fahrzeugen. Und diese Wahrnehmung empfand er als etwas, das nahe bei der Barockmusik steht, ihre rhythmische Gliederung.

B:.

U: Wobei das ja eher ein Takt ist. Es ist ja kein Rhythmus. Also Rhythmus ist ja, gerade das, was Bach auszeichnet, das hier das ist (zeige auf die Kunst der Fuge CD) …

B:.

U: Genau. Dass der Raphael selber so daher kam. Das andere, was er sagte, kann ich mich erinnern, was Barockmusik auszeichnet, was ja auch bei Bach eine Rolle spielt, sind die Kraft der gestalteten Bilder. Also ein Sturm, zum Beispiel. Oder ein Beispiel, das mir Stephan Mai gezeigt hatte, was auch in der Radiosendung eine Rolle spielt, die ich ihnen geschickt habe, diese Dissonanzen oder – nicht Dissonanzen, sondern – nicht Agogik, wie heißt das jetzt, die Chromatik, die Chromatiken in der Gestaltung des Jammertals, und im Gegensatz dazu der strahlende C-Dur-Akkord. Also diese Art von bildlicher Sprache …

B:.

U: Ist die Popmusik der barocken Affektenlehre näher?

B:

U: Ähhm (stöhnte) – als so einem Beethoven oder …

B:.

U: Ja.

B:.

U: Weil man ihn so wunderbar uminstrumentieren kann. Er hat sich für Besetzungen nicht so viel interessiert.

B:

U: Ich frage mich gerade, was das für ein Bach ist, der sich da nicht verändert. Weil …

B:t.

U: Aber wessen Identität – also ist es die Identität, die in ihn hineinprojiziert wird, oder ist es tatsächlich eine, die …

B:.

U: Die aus einem Werk heraus spricht.

B: …

U: Das ist ja das, was in diesen Gesprächen Schleuning, Stenzl immer wieder wiederholt wird, mit Ich-Begriff und Komponist-Biographie, persönliches Leid oder Freud, oder so, käme man bei Bach nicht weit.

B:,

U: Ja, nicht ES-Begriff, sondern eben Rhetorik, Affektenlehre, metaphysische Modelle, also *harmonia mundi, musica humana mundana*, all diese Begrifflichkeiten, die halt im Barock die Menschen umgetrieben haben und davon hat absehen lassen, sich selbst zu betrachten, weil es auch diesen Ich-Begriff in dem Maße, wie wir ihn heute pflegen, nicht gab.

B:

U: ...Ich ... jaaaa – Bach hat das komponiert, was in den Kontexten, für die er angestellt war, und für die er lebte, in denen er lebte, das angemessene und möglichst perfekt gestaltete Kunstwerk war. So gesehen war er – jetzt mal platt formuliert – ein Redenschreiber. Und

er hat eben für den Fürsten oder für die Kirche, in der da war, wurde ihm gesagt, mach das so gut, wie du kannst. Und er hat es auch gemacht. Und …

B:.

U: Es ist auf jeden Fall so, dass mit Bach dieses Reden-Schreiben in Kunst umkippt. In der Rezeption. Beziehungsweise: Also das Beispiel, das ich immer wieder gerne anführe, ist die h-moll Messe, die so groß geraten ist, dass sie den Gottesdienst nicht nur einschließt, sondern ablöst. Also sie folgt der liturgischen Form einer Messe, und füllt aber allein von der Zeit, von der Dimension her den kirchlichen Rahmen in einer Weise aus, dass sie aus diesem Rahmen schon wieder heraus hüpft. Und somit die Kunst zur Religion wird. Was eben dann über die Jahrhunderte sich so eingebürgert hat, zu sagen: Bach-Hören ist Gottesdienst.

B:.

U: Auf diesen Aspekt bin ich noch gar nicht gekommen – die Hypothese der Unkaputtbarkeit von Bach …

B:?

U: Nein, nein nein nein…

B:.

U: Ich finde viele Passagen der *missa solemnis* klingen einfach hohl. Da haut jemand auf die große Pauke und versucht durch Lautstärke die Zweifel am eigenen Projekt zu übertönen.

B:.

U: Aber ich würde da noch – oder sagen wir, dieser Bach hat eine solche immense – wie soll ich sagen – Umschaltfunktion innerhalb unserer Musikkultur. Nein, also man kann ja einfach sagen, dass

eigentlich mit Bach diese seltsame Mode historisch betrachtet Mode, weil sie erst seit so kurzer Zeit existiert, aufkam, verstorbene Komponisten weiter aufzuführen. Ja, nicht mal nach hundert Jahren, sondern das fängt ja mit Mozart schon an, der Arrangements von Bach unter seinem eigenen Namen erst mal veröffentlicht. Und immer und immer wieder. Dieses Wiederherausholen von den Toten, das existiert eben seit ungefähr 200 Jahren. Das ist ja nicht gerade eben so lang.

B:.

U: Und wenn diese Phase vorbei ist, diese Nekrophilie, die in der Musikkultur gerade drin steckt, dann wird auch Bach wieder verschwunden sein, und dann wird man nicht sagen, Bach ist unkaputtbar, sondern man kann auch Bach vergessen.

B:.

U: Und der Kern dieser Bach´schen Identität ist der Kunstcharakter?

B:

U: Nein – ich kann da noch …

B: …

U: Kuno Lorenz, eher so von der wie nennt er das: philosophische Anthropologie. Was dahinter steckt, ist dann schon auch so die Frage nach der Geschichtlichkeit solcher Identitätsbegriffe und so weiter. Aus diesem Hintergrund kam auch bei mir die Frage: Definieren wir uns nicht unseren Bach als Heiligen zurecht? Der dann eben diesen unverrückbaren archimedischen Punkt in der Vermessung unserer eigenen Identität darstellt, weil wir ihn brauchen.

B:.

U: Ja, genau. Darum geht es. Warum haben wir gerade Bach dafür ausgewählt?

B: …

U: Man findet eben in seinem Werk keine biographischen Anhaltspunkte, also insofern ist seine Musik sozusagen objektiv und dadurch auch weniger – wie soll ich sagen – verletzlich.

B:.

U: Vielleicht.

B:.

U: Ich schalte das mal aus, ich muss das ja auch noch abschreiben, ich armes Schwein …

B: …

Aufnahme endet...

Gespräch mit Martin Schläpfer, Balletthaus Oberkassel

24.Februar 2010, 15.45 Uhr

S: Martin Schläpfer – U: Uli Aumüller – G: Gösta Courkamp

U: Über den Termin haben wir schon geredet.

S: Nicht konkret.

G: Ich habe Tanja Brill gesagt, wann es stattfinden sollte. Und das wäre am …

S: Ich habe noch nichts Konkretes. Ob es mir dann passt.

G: Das ist die Woche nach Ostern. Und zwar der Donnerstag oder Freitag. Ich habe jetzt meinen Kalender dummerweise nicht dabei.

S: Ich schon – ist kein Problem. Es kann auch sein, dass sie es geschickt hat.

G: Und es würde in Berlin stattfinden und nicht in Weimar, wir haben das Studio verlegt.

U: Das heißt man kann fliegen.

S: Wann ist das – im Mai?

G: Nein, im April.

S: April. OK.

U: Ist glaube ich die Woche davor.

G: Darf ich mal kurz sehen. Hier – da ist Ostermontag. Da bauen wir auf und dann wird an einem dieser beiden Termine.

S: Und das hat Tanja Brill freigegeben?

G: Nein, ich habe die Termine durchgegeben. Weil wir die konkreten Termine damals noch nicht hatten, haben wir gesagt, irgendwann in dieser Woche.

S: Und ich sollte das wissen und ich hätte ihnen Feedback geben müssen?

G: Ja, ich habe jetzt zweimal nachgefragt.

S: Bei mir oder bei Tanja?

G: Bei Frau Brill.

S: Und sie hat sich nicht gemeldet. Oder?

G: Sie wollte es abfragen und hat sich aber nicht gemeldet. Nein, sie hat gesagt, sie hat die Termine an die Ballettdirektion weitergegeben.

S: Da kann ich doch unter hunderten E-m@ils pro Tag... Das geht doch nicht. Weil sie muss ja selber wissen, dass das nicht geht. Wir haben ja zwei Vorstellungen. Also ihr sagt 8./9.

G: Eventuell – oder sollen wir 7. sagen. Da ist der Cellist da, nicht?

U: Das wäre sozusagen ein Notausweichtermin. Der Mittwoch. Ist da auch eine Aufführung.?

S: No, it´s just here we start the rehearsal period with Ana Marquard. Ich meine, ich kann immer schauen, wen ich rausziehen kann. Also – es ist einfach ein bisschen eigenartig, dass sie – sie ist ja eine Theaterfrau, hier habe ich eine Bühnenprobe. Hier habe ich eine Bühnenprobe – hier habe ich zwei Vorstellungen. Hier habe ich eine Vorstellung.

U: 19.30 Uhr …

S: Aber beginnen sie, vielleicht kann ich ja eine Lösung anbieten. Wenn sie mir erzählen, was sie eigentlich machen wollen. Was das dann konkret für mich hieße. Oder für uns.

U: Was wir dort drehen in diesem Bluescreen-Studio sind Gespräche in verschiedenen Personenkonstellationen. 2, 3 oder 4 Leute in Anlehnung an Fugen von Bach. Das sind auch 2 oder 3 oder 4 Leute sozusagen, die sich miteinander unterhalten. Zu verschiedenen Themen, gruppiert rund um die Frage: Wie kommt´s, dass Bach heute immer noch so wichtig ist? Und auf die verschiedenste Art und Weise rezipiert wird? Und welche Wahrnehmung haben wir von Bach? Bach ist ja nicht einfach nur irgendeine Musik, sondern ihr werden eine ganze Fülle von Qualitäten zugeschrieben – und über diese Zuschreibungen soll es gehen. Deswegen fand ich Ihr Ballett so wunderbar, jetzt mal ganz abgesehen von rein qualitativen Fragen.

S: Sie haben die B-Besetzung gesehen, das hat mich auch gestört, aber es ist OK.

U: In einer 1-Kamera-DVD…

G: Ich hab´s gesehen, ich war da. Ich hab´s gesehen.

S: Die A-Besetzung ist schon die bessere Besetzung. Es tut mir jetzt leid, nein, das ist keine Kritik. Ich suche es jetzt mehr auf unserer Seite. Oder habe ich es verschlafen?

G: Wir haben mit Herrn Görtz deswegen telefoniert. Den hatte mir die Tanja Brill vermittelt, ich sollte mich mit dem in Verbindung setzen, der könnte uns dann Material zur Verfügung stellen.

S: Haltet ihr das für möglich?

U: Das können wir verwenden. Was wir zeigen wollen ist ja nur ein Ausschnitt. Und das viel Wichtigere ist das Reden.

S: Sie reden von mir. Sie reden nicht von Tänzern.

G: Nein, nur mit Ihnen.

S: Das ist ja viel einfacher … Drum hat es mich jetzt gewundert.

G: Das war von vornherein klar, dass es nur sie sind. Es geht nur um Sie als Person.

S: All Right! That we can do.

U: Uffffff (Lachen)

G: Dann war das ein Missverständnis, weil ich immer nur von ihnen gesprochen habe.

S: Das ist in Ordnung. Weil durch diese Auslagerung ist es halt ätzend, weil man nie real miteinander sprechen kann. Wir müssen immer alles mailen oder telefonieren.

U: Grausig, grausig.

S: *Item* … Wie viel Zeit brauchen Sie? Also ich muss einfach möglichst knapp, weil ich habe eine Riesen-Premiere mit dem Morton Feldman am 30. April. Ich kann einfach nicht Tage opfern.

U: Nicht Tage.

G: Nein.

U: Das wäre so in der Größenordnung früh hinfliegen, abends zurück. Um so eine Aktion ginge es.

S: Und meinen Sie, ich kann da was beisteuern? Weil das, was ich so gelesen habe, ist da sehr illuster. (lacht)

G: Über den Tanz eben – das ist ja ihr Gebiet.

S: Ich bin kein Musiker. Ich habe wohl Geige gespielt, und gesungen. Aber ich komm da aus einem ganz anderen Empfinden.

U: Sie sollen ganz einfach – das ist der Grund, warum ich dieses Ding hier auch laufen habe, sonst hätten wir es ja wieder ausgestellt – ich führe Vorgespräche mit allen, schreibe das ab, und schneide dann Ausschnitte aus und baue die sozusagen zu virtuellen Gesprächen zusammen. Das ist dann so etwas wie ein Drehbuch. Dieses Drehbuch ist keine Vorschrift, sondern es ist eine Orientierungshilfe, um das ungefähr soll dieses Gespräch gehen. Weil, wenn man über Musik redet ist die Tendenz sehr groß, vom Hundertsten zum Tausendsten zu kommen, weil es mit so vielen Dingen assoziiert ist. Und Sie sollen ja nicht sprechen als ein Bachspezialist, also der jetzt das Leben von Bach auswendig kann und sämtliche Partituren analysieren und was weiß ich über die Interpretationsgeschichte seit 1750 Bescheid weiß, sondern sie sollen eigentlich eine möglichst illustrative – also wir werden einen Ausschnitt zeigen von dem Ballett, das schon. Müssten wir uns unterhalten, welchen eigentlich. Aber ich würde gerne wissen oder in dem Film mit erwähnen, wie Sie gerade auf die *Kunst der Fuge* gekommen sind – der Tanz und Bach. Also, die *Kunst der Fuge* ist berühmt als eine der abstraktesten Musiken die je geschrieben worden sind. Von daher die Idee.

S: Soll ich das jetzt sagen?

U: Ja.

S: Also es gibt immer verschiedene Gründe warum man etwas wählt. Also erstens ist das ja ein so genanntes Heiligtum, das man aber sehr lange vergessen hat. Und dann plötzlich wird es zu dem, Ende der 20er Jahre des letzten Jahrhunderts, da wird es heraufstilisiert. Das finde ich immer faszinierend. Also man darf es fast nicht antasten. Für mich war es einfach auch etwas, wovor man Angst hat. Und also etwas Unbewältigtes, das reizt mich natürlich. Also man bricht daran oder es gelingt einem. Das ist immer auch ein wichtiger Aspekt für die Wahl eines Stückes. Also das Unmögliche. Und dann gibt es dann natürlich unglaublich viele Sachen, die einen inspirieren können. Also

ich empfinde die Musik in seiner Polyphonie als total abstrakt. Wenn es diesen Moment überhaupt gibt. Ich weiß ja gar nicht, wann der ist. Wahrscheinlich ist Abstraktion gerade dort, bevor man sich etwas bewusst wird. Und da weiß ich, es ist unglaublich sinnlich. Dann diese ganze Literatur drum herum, die zwei Frauen... Also es gibt so viele Bilder…

U: Welche zwei Frauen?

S: Na, seine erste und seine zweite.

U: Ach so, die Anna Magdalena und…

S: … und die vielen Geburten. Also es gibt eine Unzahl von Dingen, die einen inspirieren für einen Theaterabend. Und man versucht ja nicht die Musik zu versinnbildlichen – oder nur in ganz kleinen Dingen. Das ist Kunsthandwerk. Das war mir schon klar. Dass man das gar nicht kann. Das kann weder Tanz leisten noch sonst jemand. Sondern man versucht, etwas Drittes dazuzusetzen. Und dann fand ich das schon auch spannend, weil dann so viele Leute klatschen, die Hände über den Kopf zusammenlegen und sagen, das sei unantastbar. Derweil war es zu Bachs Zeiten sicher ganz anders gedacht und nie in einem Zusammenhang. Und es gibt X Dinge. Und dann fand ich es einfach wahnsinnig schön. Ich hab lange gearbeitet, bis ich diese Instrumente und diese Reihenfolge für mich hatte. Alles nur mit Cembalo hätte ich nicht geschafft. Das hätte mich überfordert.

U: Was fanden Sie denn so inspirierend an den dreiundzwanzig Kindern? Wie meinten Sie das?

S: Ich finde es nicht inspirierend. Ich finde es einfach unglaublich – eine unglaubliche Sache. Er war ja auch schaffend und permanent. Das war bei ihm nicht so. *When you do make music, then you make a lot of music*. Und er war ja ein unruhiger Geist. Was Bach auch ist,

man mag das ein Genie nennen, ich weiß nicht, was das ist. Aber primär hat er einfach gearbeitet. Und nonstop.

U: Entweder gearbeitet oder Kinder gezeugt, wollten Sie sagen.

S: *A little bit*. Ich meine, das ist jetzt sicher überrissen. Das war ja damals... Ich habe auch im Stück eine Frau im Schatten arbeite und dann eine, die hinten sitzt, und natürlich ist dann so, wo er von der Augenoperation fast erblindet ist. Ich webe das alles rein, ohne dass es eigentlich für den Zuschauer sichtbar wird. Es ist mehr wie eine (dritte) Substanz dem ganzen. Und ein unglaubliches Spiel und das Wort *fuga*, das Fliehende, kann man tänzerisch sehr gut nehmen. Auch das Geschwätzige dieser Musik. Da habe ich diese zwei Japaner gebraucht, die plötzlich miteinander reden. Ja, so habe ich diese Fugen oder dieses Stück gemacht. Und es scheint mir aber irgendwie gelungen zu sein, aber als ich es machte, wusste ich es nicht. Aber ich habe das gerne, so Berge, wo ich nicht weiß, komme ich die Wand rauf, oder stürze ich ab.

U: Also wenn ich das jetzt richtig verstehe, ist das einerseits wie so ein Monolith, der einen herausfordert und da muss ich jetzt durch. Und ich kann abstürzen. Weil das sozusagen das größte Kunstwerk in der Musik ist, mit das größte.

S: Vielleicht für andere – ich kann das nicht beurteilen.

U: Na, *Kunst der Fuge*, das gilt schon so als der... Die h-moll-Messe von Bach vielleicht noch – und dann gibt es noch so ein paar…

S: Ich kann das nicht sagen. Nur, damals wurde das ja nie zusammenhängend gespielt. Da hat man im Hauskonzert ein paar Fugen zusammen gespielt. Ich weiß gar nicht, das stilisiert man heute vielleicht dorthin und das war gar nicht so. Aber Sie wissen das besser.

U: Nö, ich weiß das auch nicht.

S: Ich will das nicht sagen, ob das jetzt besser ist. Er ist in seiner Kompositionstechnik sehr wahrscheinlich allen voraus. Da haben Sie sicher recht.

U: Haben sie denn, als Sie selbst diese Musik gehört haben, sofort an Tanz gedacht?

S: Ich fand es einfach unmöglich. Ich glaube, ich war in einer Zeit in Mainz, wo ich einfach etwas wählen musste, was gefährlich ist. Ich brauchte einfach die Gefahr. Entweder breche ich jetzt da weg, oder es gelingt mir. Ich glaube, man geht immer durch Stadien, wo man auch merkt, das ist mir jetzt zu glatt und zu erfolgreich… Und dann sucht man immer wieder Bereiche, wo man halt stürzen könnte. Ich glaube, das muss immer gefährlich sein. Für einen selber....

U: Aber der Tanz ist trotzdem drin?

S: Ja, sehr stark.

U: Können Sie beschreiben, welchen Tanz sie da in der Musik sehen?

S: Je nach Schwingungen. Also ein Cembalo suggeriert mir etwas ganz anderes als ein Saxophonquartett. Oder eine Flöte. Die suggeriert natürlich viel mehr die Vertikale und der *swing of the sax* suggeriert natürlich einen anderen Bewegungsduktus und das Cembalo ist natürlich viel affektierter. Und der Affekt ist viel größer. Drum kam da auch so viel von diesem Catwalk, aber auch diese Einsamkeit der Menschen in dieser Modellgesellschaft. *Nicola Jewnas* Klavier für die Quadrupelfuge, das ist ja eine Form von Bachspiel, die heute nicht mehr so warm und so empfunden gespielt wird. Mir hat das aber irgendwie wahnsinnig gefallen, weil es auch wieder so extrem war.

U: Irrsinnig langsam hat die das auch gespielt.

S: Und wahnsinnig empfunden einfach. *With coledor, with sentimenta* – aber sie befriedet den ganzen Abend dort – dort befriede ich

eigentlich das Publikum. Der erste Teil ist relativ intellektuell und spröde und bricht auch ab, aber Sie haben halt die B-Besetzung ist sonst nicht so, dass ich so dagegen bin, aber Sie wissen einfach nicht, was die *Kunst der Fuge* ist, die waren da noch nicht.

G: Vielleicht komme ich noch mal gucken.

S: Tanz – also ich gehe von barfuß zu Schläppchen zur Spitze zu Highheels. Bach ist ja eigenartig, und ich kann das nur für mich sagen – ich wähle nicht oft Bach. Das sind jetzt zwei oder drei Arbeiten, die ich zu Bach´s Musik gemacht habe. Ich war auch lange kein Bachliebhaber. Ich glaube, ich bin es auch heute noch nicht. Das ist keine Musik, die ich zu Hause höre. Aber ich glaube, seine Musik ist jetzt für Theatermacher oder Tanzmacher eine wunderbare, weil es so wie Sie vielleicht sagen, abstrakt ist, und konstruiert, und weil Bach eben nicht an sich selber leidet. Bach ist nicht wie Schubert oder Schumann. Bach stellt sich in den Dienst einer Sache. Oder stellt sich, wenn man es spiritueller sagen will, in den Dienst von Gott. Aber ist kein larmoyanter. Ist auch nicht ein trotziger wie Beethoven, also so ein Monolith ist, sondern es ist da eine Neutralität da, die jegliche Theaterarbeit aufnimmt. Das ist mal der Reiz, warum so viele Choreographen und überhaupt Leute Bach brauchen, weil es eigentlich, außer jetzt vielleicht mit ein paar Messen, in dem Sinne, neutral ist. Das ist nicht personifiziert. Wenn man einen Schumann nimmt, muss man sich mit Schumann auseinandersetzen. Bei Bach musst man sich nur mit der Musik auseinandersetzen. Das ist sicherlich spannend. Aber warum ich dann so Tanz gekommen bin – das kann ich Ihnen nicht sagen. Barfuß, ich fand eben so viel barfuß, diese Archaik auch des Fußes, die sogar zu dieser verbundenen und verbundenen polyphon strukturierten Musik passt, hat mir dann als Bruch sehr gefallen. Dann habe ich aber wieder mit einem Spitzenschuh Soli gemacht, die derart gleitend sind, dass... *There is no friction*. Absätze... – weiß auch nicht.

U: Das war dann das Stichwort der Models und der Einsamkeit.

S: Das war im Catwalk in der 5 – aber ich habe die Highheels vor allem so am Schluss in der Quadrupelfuge, wo einfach so Frauen reinkommen, und man weiß es nicht, sind das irgendwie Engel oder sind es Huren. Immer dieser Themenbereich, aber das darf ich ja. Ich behaupte ja nicht, die Musik zu interpretieren. Eben, das ist mir ganz wichtig. Ich habe schon enormen Respekt vor dieser Musik. Und hab auch noch nie viel gelesen über die Symbolik, also ich habe alles vergessen. Alle Notizen... Das war 2002. Ich glaube zum Beispiel der Contrapunctus drei ist über die Sünde. Ich bin aber nicht sicher, ob das stimmt. Aber ich dachte es zumindest beim Lesen – und da habe ich jetzt diese Situation gemacht mit diesem König, der in diesem unglaublichen Spitzenstoff ist, und mit diesem Pagen. Und dann weiß man nie, sind es Liebhaber oder gleitet das einfach aneinander vorbei. Der Begriff der Sünde, der hat irgendwie auch geholfen. Die Nummer vier war ganz klar einfach Fliehen voreinander. Also die drei Männer sind sich ständig am Folgen oder Fliehen – das ist die Übersetzung von fuga. Dann bricht es ins Cembalo, da kam der Catwalk – und dann kommen die geschwätzigen Japaner und dann geht es weiter. So habe ich das irgendwie gemacht.

U: Fuge ist ja nicht nur dieses Fliehen, sondern auch eben das Polyphone, was Sie sagten, eben der Zusammenhang von Stimmen über den Kontrapunkt. Also jede Stimme ist für sich eine vollwertige Musik und trotzdem hängt das die ganze Zeit zusammen. Also es ist eine Melodie auf der Horizontalen und es ist ein Zusammenhang über dem Kontrapunkt und der Vertikalen. Das ist ja so etwas wie ein Modell, ein Modell des Zusammenlebens oder vielleicht auch ein Himmelsmodell, Sphärenmodell. Solche Sachen. War das für sie ein Anknüpfungspunkt, dieser Kontrapunkt? Der Zusammenhang von Einzelstimmen, die sich bewegen, zu den anderen?

S: Ich glaube nicht, ich glaube das hätte mich überfordert. Also unbewusst und sicherlich auch bewusst – aber ich glaube nicht, dass ich das im Tanz oder ohne prätentiös zu werden wirklich beantworten könnte. Oder nur annähernd – es kommt ja auch noch auf das Gegenüber an. Natürlich höre ich das und vielleicht empfinde ich das auch – aber nein, das müsste ich verneinen. Ich glaube, dahin kann nur der Musiker, nur die Musik – *or you get pretentious*. Also die Frage wäre, was ein Neumeier mit so etwas machen würde. Ich glaube, das ist ganz wichtig, wenn man so ein Heiligtum nimmt, so ein Monolith, wie man es auch immer nennen will, dass man genau weiß, was kann ich – und was kann ich nicht. Und dann noch besser, was soll ich und was soll ich nicht. Da sind bei mir Grenzen. Ob es meine Bildung ist, musikalisch gesprochen, oder ob ich einfach einen guten Instinkt habe, was Tanz kann und nicht kann, weiß ich nicht. 98 Prozent dieser Musik muss ich runterfallen lassen. Also rein vom Konstruktiven her. Ich muss doch die Gitter fallen lassen, denn sonst wird es Kunsthandwerk.

U: Was meinen sie damit: Die Musik fallen lassen?

S: Ich kann nicht jede Note… Jede Dynamik, ich kann gar nicht beginnen, *to start to compete*. Mit dieser Komplexität. Im Tanzbereich. Das ist so reich, wie Sie sagen. Die Vertikale, auch das Göttliche, beziehungsweise das Erhöhte, ist schon ein Thema.

U: Ich dachte immer, das wäre meine Assoziation gewesen. Das war die Frage. Ich habe eine vierstimmige Fuge, also vier Linien, und ich habe meinetwegen vier Tänzer. Und die tanzen versetzt – manchmal gibt es so Stellen, wo eine Bewegungsfigur oder ein Ablauf – weiß nicht, wie man das in der Tanzsprache nennt – beginnt, und der andere, der zweite Tänzer, setzt zuerst synchron ein und dann verschiebt sich das so langsam, wie wenn der eine den anderen überholt – oder der andere eben langsamer wird. Und mit solchen Dingen hat Bach ja auch zuhauf gearbeitet.

S: Das gibt es bei mir?

U: Ja!

S: Das gibt es schon, aber sehr naiv, oder?

U: Ich ging schon davon aus, dass das definitiv geplant ist, so ein zeitlicher Versatz.

S: Oh, *definitely*, das ist geplant. Aber das hört man ja. Also das höre ich ja, und kann es dann so konstruieren. Aber das wäre nicht so, dass ich es aus der Partitur hätte. Ich habe es nur aus dem Ohr. Es ist vielleicht auch etwas Phänomenales, dass man permanent etwas anderes hört, nach Jahren in dieser Musik, da sind so viele Teppiche aufeinander. Das ist Wahnsinn. Ständig höre ich wieder ganz woanders. Das kommt richtig, wo du dich hinortest. Das ist auch bei den Tänzen so – also Lagen – *many, many layers*. Ja, das war schon klar bewusst gemacht. Da ist aber gar nichts improvisiert.

Um die Begrifflichkeit der Polyphonie auf die Tänzer zu übertragen, dass einfach jeder zeitversetzt einsetzt, das ist irgendwie auch abgelatscht. Ich wollte es strukturiert haben. Dass wir mit so *many people moving at the same time* suggerieren, dass wir vielleicht dann die Komplexität der Linien der Stimmführungen finden, das fände ich blöd. Nein, das ist schon so gemacht. Aber ich arbeite seit vielen Jahren nur noch mit dem Ohr, und nicht mehr mit der Partitur. Früher habe ich immer mit der Partitur gearbeitet, das dauert länger. Bin ja so kein Musiker, ich bin Choreograph. Dann höre ich viel mehr.

U: Zu der Frage, was diesen Film anbelangt... Es kann sein, dass Sie dazu keine Idee haben, das wäre dann auch nicht schlimm. Nein ich stelle mir die Frage, woran es liegt, dass Bach – der schon mehr als 250 Jahre tot ist, dass der immer noch so präsent ist. Und dass mit Bach eigentlich auch die Geschichte anfängt, dass wir uns mehr für die toten Komponisten im klassischen Bereich zu interessieren

scheinen, als für die Lebendigen. Haben Sie eine Idee, woran das liegen könnte?

S: Ich glaube, es mag damit zusammenhängen, dass ganz tief in jedem Menschen der Wunsch nach Ordnung ist. Nach Gesetzmäßigkeiten. Dass diese Musik einem einfach wirklich gut tut, sie einen auch ordnet. Das ist bei *Luigi Nono* nicht der Fall oder bei Hölszky. Wenn man das studiert, kann man das nachvollziehen, man kann es bewundern lernen. Aber ich weiß es auch nicht. Es ist bringt einen vielleicht auch indirekt zu den verlorenen Werten des Christentums zurück, die wir vielleicht so nicht mehr haben. *I have no idea.*

U: Auch bei der Musik wie der *Kunst der Fuge*. Das ist ja dann sehr vermittelt. Es ginge nur, wenn man jetzt sagt, dass das Thema die Ableitung eines Chorals ist.

S: Damit hatte der gegen Schluss seines Lebens sicher auch seine Mühe. Wir leben ja auch in einer unglaublich glatten Gesellschaft. Und in einer unglaublich unrebellischen Gesellschaft. *So – I don´t know – who wants to work to hear music*. Es gibt schon ein paar, aber ich weiß es echt nicht, ich muss passen. Aber seine Ordnung tut sicher gut. Diese Ordnung. Und dann vielleicht einfach auch, dass es das Spüren, bewusst oder unbewusst, ist, dass er schon ein Genie halt ist, ein wirkliches Genie.

U: Ja, das gepaart mit dem, was Sie vorhin gesagt haben, diese Objektivität. Er ist ein Genie, aber er nimmt sich gleichzeitig nicht wichtig.

S: Ja, sehr uneitel.

U: Offensichtlich.

S: Das ist schon einer, das ist sicher auch der Barock an und für sich, Schubert. Ja, der nimmt sich nicht wichtig. Es geht um etwas anderes. Trotz allem Schicksal. Das war ein unruhiges Leben, er war auch sehr

unzufrieden. Also er muss innen unruhig gewesen sein. So stelle ich ihn mir zumindest vor.

U: Und gleichzeitig ein Tier. Also ich nehme an, dass mit diesen dreiundzwanzig Kindern. Also, er schreibt 1000 Werke, die uns noch überliefert sind, so ungefähr. Wie viele es insgesamt waren, weiß man nicht. Noch einiges mehr. Und gleichzeitig so eine Riesenfamilie gezeugt. Also das heißt ja nicht, dass er nur dreiundzwanzig Mal mit seinen beiden Frauen geschlafen hat, sondern dafür muss auch noch Zeit gewesen sein. Also der Mann muss Energie gehabt haben. Ein Haufen Energie. In jeglicher Hinsicht. Und ich glaube, es ist erstaunlich, dass Sie darauf die ganze Zeit nicht eingegangen sind, also es war offensichtlich nicht Ihr Fokus – dass in Musik immer Tanz drin steckt, also im direkten Sinn von Tanzrhythmen, *Sarabanden, Gigues, Allemanden*…

S: Weil ich ein Autodidakt bin. Ich bin ja nicht lange in die Ballettschule gegangen, nur drei Jahre, dann eineinhalb Jahre in eine Privatschule, und dann mit dem *Prix de Lausanne* nach London und dann in eine Compagnie, ich bin halt ein unglaublicher Autodidakt. D.h. ich habe all diese Sachen gar nicht gelernt. Weder im modernen Tanz, noch spanisch – ich habe das gar nie gelernt. So, vielleicht aus dem Grunde. Natürlich steckt Tanz drinnen, aber das genügt ja nicht, um eine Ballett zu machen. You need another reason than just to dance. I think – und dort beginnt die Frage. Entweder ist eine Musik ungünstig, dann lockt sie mich, oder sie ist einfach so groß, dann lockt sie mich. Oder hier jetzt auch hat mich gelockt, dass das eben so – ja ich weiß es nicht... Ja aber einfach ein Tanz, sehr sinnlich. Sehr rhythmisch. Das ist nicht eine Musik, die ich oft höre. Allerdings ertrage ich es, sie oft zu hören. Ich denke, das wird ein Thema noch in zehn Jahren sein, die *Kunst der Fuge*. Und wenn ich Mahler höre, durchgehe ich Phasen, und dann ertrage ich es einfach nicht mehr.

Oder *Rachmaninow*, oder Wagner, kann ich überhaupt nicht ertragen. Das ist einfach Gift, das ist mir viel zu– *I don´t know.*

U: Spielte dieses Thema Sehnsucht nach Ordnung und nach Geborgenheit in der Choreographie auch eine Rolle?

S: Also Sehnsucht nach einer möglichen Göttlichkeit immer. Fast immer in meinen Balletten. Aber eher als Faust gegen den Himmel, metaphorisch gesprochen. Ich hab nicht den Glauben, dass es das gibt, diesen Gott. Personifiziert oder nicht, das ist eigentlich unnötig. Aber trotzdem keimt da etwas, im Kunstversuch doch immer, halt weil es eine andere Dimension ist. Tanz finde ich immer dann spannend, wenn er viele Geheimnisse hat. Und die Frage, ob es einen Gott gibt, oder das Verfluchen von ihm, ist auch immer ein Ritus, es ist auch immer ein Geheimnis, d.h. es gibt dem Ganzen noch eine Wolke mehr. Ritual, Geheimnisse, Erotik, also Energiefluss, Körperlichkeit, Gott ja, Gott nein. In dem Sinne schon. Aber ich komme aus einem sehr gespaltenen Elternhaus, wo meine Mutter sehr gläubig war und mein Vater total atheistisch. Und jetzt meine zwei Brüder sind sehr atheistisch, einer ist Psychiater, der andere Chirurg. Und ich bin... weiß ich nicht.

U: Ein Zwischending zwischen Chirurg und Psychiater.

S: Ja, ich finde es immer spannend zu fragen, warum gibt es Kunst, Philosophie, Religion. Machen wir das alles nur, weil wir das Leben nicht aushalten? Oder ist es wirklich? Diese Spannung auszuhalten, finde ich schon wichtig. Ja, Sehnsucht hat man immer. Nach Geborgenheit oder Ordnung. Sonst wird man wahnsinnig. Form ist wichtig, ohne Form können wir nicht existieren.

U: Wobei diese Ordnung, die in Bach drin steckt, ja erst einmal nur sich selbst bedeutet, oder?

S: Ich glaube ja, der hat vulkanisch gelebt.

S: Verstehe – danke. Es ist auch heute so. Also das war toll, diese *Kunst der Fuge* nochmal aufzuarbeiten, und ich hab schon etwas verändert, aber wenig.

U: Hatte das einen besonderen Grund, dass sie die Reihenfolgen der Fugen geändert haben?

S: Also, ich habe das eigentlich schon durch Literatur mehr oder weniger geändert, es gibt eine Wiederholung. Einmal mit Flöte, einmal mit Cembalo und drei Saxophonen, ich habe das, zumindest dachte ich es, aus der Literatur so geordnet. Mehr oder weniger. Das ist für mich einfach ein Hilfsmittel gewesen, wo ich dachte, ich brauche diese Reizungen, ich habe hier schon Pakete geschaffen. Manchmal. Aber nicht ganz konsequent. Ich habe es nicht ganz befolgt, aber für mich war es einfach ein Anreiz, dass ich das bewältige. Dieses Spiel, dass man damals auch nicht genau wusste, für welches Instrument es geschrieben war. Da muss ich einfach sagen, das ist einfach extrem schön, wo die Saxophone... *it is very beautiful.* Und es ist ein Theater- und eben kein *Kunst-der-Fuge*-Abend. So dachte ich, ich brauche auch Mittel, die mich überleben lassen. Also ich will ja nicht unbedingt stürzen. Man setzt sich einfach der Gefahr des Sturzes aus.

U: Aber wenn ich das richtig verstanden habe, haben Sie schon versucht, dem Absturz in gewisser Weise vorzubauen, indem Sie über die Musik, über Bach mehr gelesen haben, als über alle anderen Musiken, die Sie sonst verwenden.

S: Ja, weil in den letzten Jahren habe ich natürlich permanent immer mehr gelesen, weil man sich verändert. Weil irgendwann das Intuitive auch nicht genügt, das langweilt, auch gerade beim Tanzschaffen. Weil ich finde schon, es gehört auch viel Denken dazu. So ist es sicherlich, das Intuitive ist immer immer das Erste, glaube ich, auch in der Psychoanalyse sagt man, es ist zuerst *the initiation*, und dann kommt

der Gedanke. Dann wird es konkret. Aber in meiner Arbeit finde ich es schon wichtig, dass man auch denkt; in der abendländischen Kultur muss man schon denken. Mit der Theaterarbeit auch.

U: Und da sind Sie auf Literatur gestoßen, in der die einzelnen Fugen als Geschichten interpretiert werden?

S: Ich kann es nicht mehr ganz genau sagen. Ist natürlich meine Dramaturgin, die mich eindeckt. Und dann gibt es natürlich Überlegungen zu dem Zahlensymbolismus, es gibt verschiedene. Und Sie hat natürlich schon gewisse Dinge hingeschoben, wo sie denkt, das sei das Bessere für mich. Ich will mich ja nicht musikwissenschaftlich zu stark... – weil ich das nicht verstehe. Eine simple Sache.

U: Ja, klar.

S: Also ich kann es lesen, aber ich kann damit zu wenig machen. Aber auch für mich, ich hab permanent geschrieben für mich, wo ich hingehe mit dem Stück, während ich es mache. Aber ich habe all das nicht mehr – ich habe alles weggeworfen, weil ich irgendwie nichts sammle. Aber das ist sehr wolkig für Sie, oder?

U: Nein, nein. Was mich an Ihnen interessiert, weswegen ich oder wir gesagt haben, dass dieser Aspekt unbedingt mit hinein soll, ist ja nicht eine, wie soll ich sagen, eine qualitative Bewertung: Der Mann weiß ja ganz wenig über Bach, oder so. Das ist in diesem Zusammenhang uninteressant. Sondern Sie sind ein gegenwärtiger oder heutiger Mensch, der Bach verwendet, um damit etwas zu machen. Der zweite Künstler, den wir nicht direkt, sondern indirekt dabei haben, ist *Godard*. Da gibt es einen Film „*Je vous salue, Marie*“ – auch ein Schweizer. Lauter Schweizer. Jürg Stenzl ist ein Schweizer. Es wimmelt von Schweizern. Nicht, dass ihr anfangt Schwyzer Dütsch zu sprechen. Ich verstehe das dann alles gar nicht. Da ist – „*Je vous salue, Marie*“ ist die Geschichte der jungfräulichen Empfängnis.

S: Nein, kenne ich nicht.

U: Aber die jungfräuliche Empfängnis kennen wir natürlich alle. Maria – also Joseph – ist ein Dvorak-Cello-Konzert zugeordnet, also immer wenn Joseph auftritt, dann kommt Breitwand-Cello, also das Sentiment, auch diese subjektive Musik, also ein Komponist, der Ich sagt, der leidet und der Meinung ist, er müsse mitteilen, dass er leidet, und alle sollen sich dafür interessieren. Joseph leidet ja auch bekanntlich, er kann nicht verstehen, dass seine Frau schwanger wird. Und kann auch nicht verstehen, dass er sie nicht anfassen darf. Das kommt bei Godard noch dazu. Also Maria verbietet Joseph, dass er sie anfasst. Und das findet Joseph nicht gerade toll. Und das ist mit dieser Musik auch assoziiert. Während Maria häufig, wenn sie auftritt, diesen Bach beigeordnet bekommt. Immer nur so kleine Häppchen, so Klänge, nur ein Akkord, oder ein Takt oder zwei Takte von irgendetwas. Und da steht das für das Geistige. Für den Inbegriff des Logos. Der Logos, der sagen wir mal vom Himmel kommt, und Maria ist ja durch das Ohr befruchtet worden, also durch das Ohr als Klang in sie eindringt, und sie inspiriert hat, geschwängert hat. Das ist ein Umgang mit Bach – auch diese Zuschreibung, Bach ist sozusagen das Geistige, das Heilige. Und sie sind dann sozusagen ein anderes Beispiel. Wie sie jetzt damit umgegangen sind. Da ist es unwichtig, welche Vorbildung dazu geführt hat. Was ich erzählen möchte, ist, wie wir heute Bach verwenden. Und die Frage, ob das mit dem Intentionen von Bach selbst vor 250 Jahren übereinstimmt oder nicht, das ist völlig sekundär.

S: *I agree.* (Ich stimme zu/ Bin vollkommen einverstanden)

G: Wobei man auch nur vermuten kann, welche Ideen er selber dabei hatte.

U: Was man mit Sicherheit sagen kann, ist, dass wir Bach missverstehen. Hundertprozentig sicher. Also der hat in einem ganz

anderen Kosmos gelebt. Eben mit dieser Affektenlehre, haben Sie ja vorhin auch angesprochen. Die Melodiezitate aus irgendwelchen Chorälen, die damals jeder kannte, jeder ging in die Kirche und hat das gesungen, wenn da auch nur ein Teil einer Melodie auftauchte, in so einer Fuge, dann hat jeder gewusst, aha, jetzt spielt er darauf an, auf den und den Choraltext. Und das haben wir heute nicht, überhaupt nicht. Das Fugensingen zum Beispiel hat damals – also gerade in dieser Gegend, wo Bach gelebt hat, jedes Schulkind gekonnt, weil die Schulklassen als Kirchenchöre eingesetzt wurden. Ja und heute, wenn man eine Fuge hört... Kein Mensch weiß, was eine Fuge ist.

S: Ich weiß das nicht mehr.

U: Ja … aber ich glaube, dass das für die Vorbereitungen genügt, Sie bekommen dann von mir so praktisch einen Vorschlag. Mit wem zusammen Sie über was reden, und das was von ihnen kommt, ist dann im Wesentlichen basierend auf dem, was Sie mir gerade gesagt haben, manchmal erfinde ich vielleicht auch ein bisschen.

S: Das ist völlig in Ordnung.

U: Ich lege Ihnen ein paar Worte in den Mund, dass sie Bach zum Beispiel scheiße finden. Und sich selbst wesentlich besser … (Lachen)

S: Und wann ist das jetzt?

G: Ja, sagen wir am 8. oder 9. Was Ihnen lieber ist.

S: Der 9.

G: Der 9. Ja, gut.

S: Weil ich dann eine Bühneprobe von der Produktion Neither habe. Und da habe ich eine Vorstellung. D.h. ich verliere eine Bühnenprobe, *but it´s allright*. Lieber am 9.

U: Und lieber früh kommen und abends wieder abfliegen?

S: Muss ich das heute sagen?

G: Nein.

S: Wenn man schon mal in Berlin ist.

U: Also die ganzen organisatorischen Geschichten macht in dem Fall Gösta.

S: Ja.

G: Machen wir immer so, wenn der eine die Regie macht, macht der andere die Organisation. Ich wollte schon einmal einen Film über Sie machen, als Sie noch in Mainz waren. Da hatte ich mich schon erkundigt. Aber dann war der SWR schneller. Eine Freundin ist in Mainz Theaterpädagogin gewesen, Walburg Schwenke. Ich weiß nicht, ob Sie die kennen, die hat so geschwärmt von Ihnen.

S: Eine der wenigen kultivierten Frauen, die am Haus sind. Ich glaube, der hat sie damals wegeekelt…

G: Ja ja, der hat sie rausgeschmissen, weil sie zu alt und zu teuer ist.

S: Idiot, das ist einfach ein kulturloser... ein richtiger Idiot. Er wollte sie einfach nicht. Er will sich nicht umgeben mit Menschen, die denken. *That´s the fact.*

G: Ja die hat jedenfalls in den höchsten Tönen von Ihnen geschwärmt. Daraufhin bin auch mal nach Mainz, habe mir eine Vorstellung angeguckt. Ich weiß den Titel leider nicht mehr.

S: 5 oder 29 ?

G: Irgendeine von denen habe gesehen – fand ich auch klasse muss ich sagen. Hat mir dann auch sehr gut gefallen. Finde ich auch sehr gut, dass Sie jetzt in Düsseldorf sind. Hier wohne ich ja um die Ecke, hier kann ich ab und zu mal gucken kommen.

S: Es scheint zu laufen.

G: Ich wünsche Ihnen alles Gute.

S: Danke.

G: Ist ja auch gut angekommen bisher.

S: Ist gut angekommen bis jetzt. Mal gucken, was jetzt ist.

U: Ist nicht aufgezeichnet worden, abgesehen von diesem Mitschnitt hier in Düsseldorf, den wir haben.

S: Vom Fernsehen ist das noch nie aufgezeichnet worden.

U: OK. Weil sich nämlich Mattner nicht sicher war.

G: Der meinte, das ZDF hätte das schon mal aufgezeichnet. Gut.

S: Noch nie so etwas. Fast immer die gleichen Typen Ballette haben die genommen, leider.

G: Aber vielleicht kann man hier ja mal was machen. Ein Extra-Film über Sie und Ihre Arbeit. Da werde ich mal mit dem Mattner sprechen. Da gibt es ja auch Ballett-Sendeplätze. Wie gesagt, damals in Mainz, da war der SWR schneller, die hatten dann schon was über Sie. Und dann konnte ich nicht noch einmal landen. Gut .

Der SWR hat ja relativ viel aufgezeichnet in Mainz.

S: Also heute würde ich das so nicht mehr machen. Also der hat relativ viel aufgezeichnet, aber in wahnsinnig kurzen Phasen. Da war ich halt auch noch zu stark am Anfang. Und dann ist das Produkt nicht wirklich so, wie es sein sollte. Die Bach-Partita Sechs haben wir aufgenommen. *You do three ballets in two days.*

G: Ach, die haben das in drei Tagen...?

S: Zwei!

G: Zwei Ballette aufgenommen?

S: Drei! *Partita*, *Berio-Theater* und dann irgendwie noch eins. Ja, Telemann.

G: Wir haben *Toula Limnaios* – ich weiß nicht, ob Sie die kennen, – eine Choreographin aus Berlin, und da haben wir für einen 20-Minuten-Film glaube ich drei Tage gedreht.

S: Ja, das ist einfach … aber irgendwie tut man es dann. Es hat auch mit der Einstellung zur eigenen Arbeit zu tun. Bei mir hat das sehr lange gedauert, bis ich gespürt habe, dass das jetzt auch wirklich eine Arbeit ist, die ich verteidigen will. Und lange habe ich gedacht, ja das ist nicht schlecht. Aber es ist *not really outstanding*. Und erst seit ich wirklich denke, nicht das ist *outstanding*, aber dass ich denke, ich mache das gerne, und es kommt drauf an, ob es so oder so ist, dann beginne ich auch anders hinzugucken, und sage auch nicht mehr einfach nur ja. Oder so. Ich glaube, das ist wichtig. *I don´t know*. Ich bin halt so ambivalent. Das ist alles... Das hat mit der Sinnfrage zu tun. Die hat man immer.

G: Und man hat auch nicht jeden Tag eine dolle Idee.

U: Hat es bei dir jemals eine gegeben?

G: Nein, noch nie. Gerade wenn man sich hinsetzt und man auf eine Idee wartet, das geht bei mir gar nicht.

U: Gösta fängt an, über Ideen nachzudenken. Erstaunlich.

G: Du staunst?

U: Ja.

G: Dass du das noch erleben darfst.

S: Ja, vielen Dank.

Drehbuchskizze

* **Erstes Kapitel:** – Duo: Peter Schleuning, Jürg Stenzl

Projektionen im Hintergrund: Blumenornamente aus dem Erstdruck der „Kunst der Fuge“

Schleuning: Bach hat den Erstdruck der „Kunst der Fuge“, in welchem der 14te Kontrapunkt mit dem Eintritt des Themas B A C H als ein Fragment abbricht, mit Blumenornamenten versehen lassen. Da bei Bach alles geplant und durchdacht war – abgesehen davon, dass solch ein Druck ungeheuer teuer war, und man es sich von daher gar nicht leisten konnte, irgendetwas dem Zufall zu überlassen – ist davon auszugehen, dass auch die Ornamente nicht nur leere Blatthälften auffüllten, sondern dass sich in ihnen eine Bedeutung verbirgt. Bach liebte es mit Rätseln zu jonglieren. Sich von Rätselaufgaben herausfordern zu lassen war Teil seines Kompositionshandwerkes. So wird er den Kupferstecher aufgefordert haben, nicht nur irgendwelche Ornamente anzubringen, sondern Pflanzenornamente mit 14 verschiedenen Pflanzensorten. Man könnte jetzt noch näher darauf eingehen, um welche Pflanzen es sich handelt – die Anemone steht für das, die Lilie für jenes, und der Hopfen für dieses – dann bekommt man möglicherweise eine Liste von Eigenschaften, die einen Hinweis geben auf eine verborgene Geschichte. Soweit möchte ich jetzt aber gar nicht gehen. Ich bleibe bei der Zahl 14 – 14 Fugen sind es insgesamt, aus 14 Noten besteht das Hauptthema (singt) – die Summe

der Buchstabenwerte des Namens BACH ergibt 14, nimmt man B als den zweiten Buchstaben des Alphabetes, A als den ersten – zusammen 3 – C gleich drei – zusammen 6 – H als der achte – macht zusammen 14. Diese Zahl 14 ist so etwas wie eine Erfindungshilfe und zugleich ein symbolischer Wert gewesen. Bei BACH (singt) ist es ja nun überdeutlich, dass kriegen nun nur die Deutschen mit – die anderen haben ja kein B in der Musik, die anderen Nationen, das ist nun eine sehr deutsche Symbolik. Für Bach war es eine Herausforderung beispielsweise, das Material BACH zu nehmen, und da drüber eine Fuge zu schreiben, weil man da von vorn herein darauf angewiesen ist, mit dieser krummen Tonfolge, so kurz sie auch ist, einen kleinen harmonischen Luftsprung zu machen. Das ist ja nicht wie (singt) … sondern (singt) – da weiß man gleich, da kommt man von der Grundtonart mit einem Sprung weg, in eine Nebentonart.

Stenzl: Aber wer kriegt das heute mit? Bevor sie sich weiter in weiteren Details verlieren. Wer kriegt so etwas heute mit? Wir leben heute in einem Zeitalter des Overkills der „technischen Reproduzierbarkeit“ – da ist davon auszugehen, dass es an der Möglichkeit eines „adäquaten Hörens“ mangelt, damit sollten wir uns zuerst beschäftigen, bevor wir uns in der Kabbala und der Zahlenmystik und solcher Art Geheimwissenschaften verlieren.

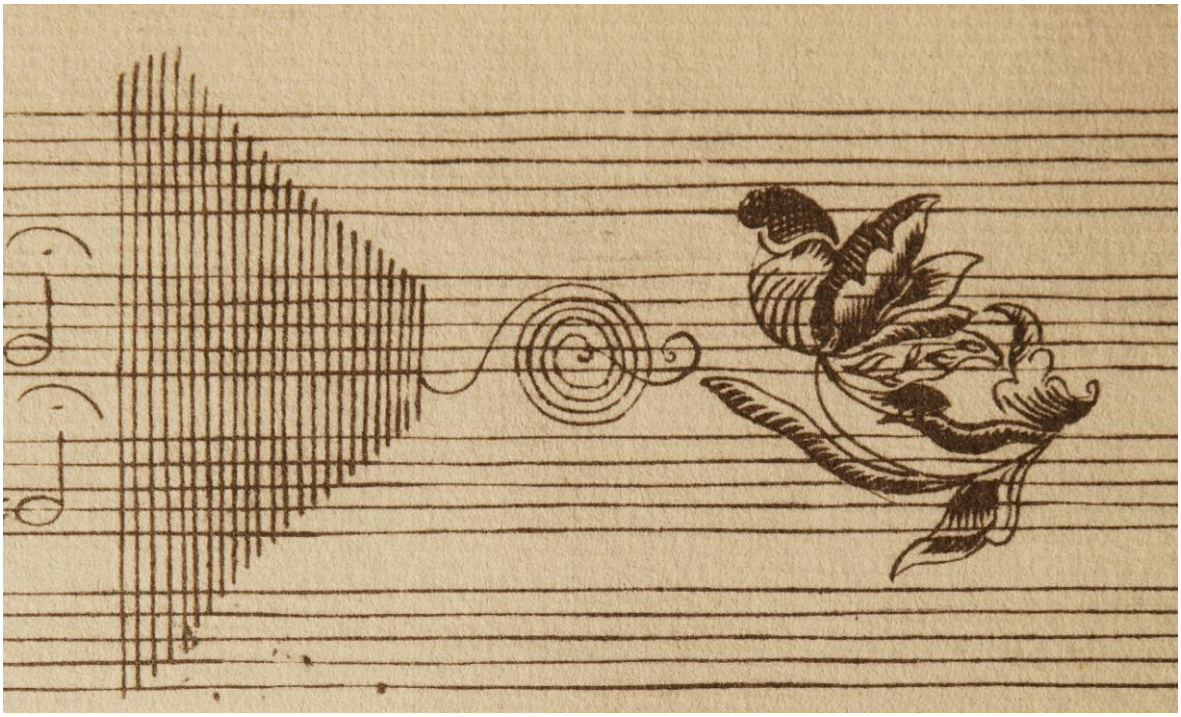
Schleuning: Ich glaube, das kriegt man mit – das kriegt man mit, auch wenn man nur oberflächlich hört und nicht weiss, was eine Fuge ist und motivische Arbeit und Themeneintritt und so weiter. Man kriegt sofort mit, dass da etwas ist, was diese Musik geheimnisvoll macht und zum anderen im Innersten zusammenhält. Deswegen hat sie auch diese Bedeutung heute, immer noch, und ist aus unserem Konzertleben gar nicht wegzudenken. Telemann, der Zeitgenosse Bachs, der schrieb wesentlich leichtere und auch eingängigere Musik, war zu seiner Zeit wesentlich berühmter als Bach – ist aber heute im Vergleich zu Bach praktisch vollkommen vergessen worden. Und das wird seine Gründe haben.

Stenzl: Sie meinen, ein zeitgenössischer Nichthörer, dessen Ohren vom digitalen Overkill zugedröhnt sind, ist in der Lage, etwas zu verstehen, was er gar nicht verstehen kann, weil ihm das Sensorium dazu fehlt?

Schleuning: Hinhören müsste er schon, da gebe ich Ihnen recht. Aber so schwer ist es dann doch gar nicht, jedenfalls das Prinzip, dass da ein Thema, eine Melodie zuerst in einer Stimme, einer Tonlage auftaucht – und dann die gleiche Melodie in einer anderen Tonlage gleichzeitig, während die erste Stimme irgendetwas anderes macht und das trotzdem gut zusammenklingt.

Stenzl: Es sind aber nicht nur zwei Stimmen, sondern vier –

Schleuning: Das wissen wir!



Stenzl: Und die anderen Stimmen spielen nicht irgendwas …

Schleuning: Auch das weiß ihr hypothetischer Nichthörer nicht – er ahnt es vielleicht nur!

Stenzl: Und das Ganze läuft nach bestimmten Zahlenproportionen, geometrischen Proportionen, Spiegelungen, vorwärts rückwärts und weiß Gott was …

Schleuning: Und mal in kristallklarer Ordnung und mal sozusagen chaotisch, beides abwechselnd in einem wohlkalkulierten ausgewogenen Rhythmus …

Stenzl: Mit diesen wahnsinnigen harmonischen Entwicklungen und Wendungen …

Schleuning: Von denen der Laie keine Ahnung hat, aber er hört es trotzdem! Und er hört auch diesen unglaublichen Drive, den Bach in den Pedalen entwickelt, nicht wahr, in den tiefen Registern – dafür war Bach berühmt schon zu seinen Lebzeiten … Wenn Bach in die Pedale trat, ich meine an der Orgel, dann vibrieren die Gedärme … und das konnten andere vielleicht auch, aber niemand so wie Bach …

Stenzl: Die Italiener sowieso nicht …

Schleuning: Das ist noch eine andere Geschichte …

Stenzl: Und die Franzosen … und die Schweizer. Was ist mit den Schweizern?

Schleuning: (lacht) Die Schweizer ganz bestimmt nicht, Herr Kollege.

Stenzl: Entschuldigen Sie, wenn ich Ihnen widerspreche – nicht wegen der Schweizer, sondern (räuspert sich) – ich glaube, der heutige Durchschnitts-digitaler-overkill-Hörer, der hört, wenn er Bach hört, nur Bahnhof. Der hört nur Tomatenketchup, in die er seine Pommes taucht.

Schleuning: Was der Musik keinen Abbruch tut!

Stenzl: Das behaupte ich doch überhaupt nicht – ich sage nur, all dieses altdeutsche Geschwätz über Bach, die Zahlenmystik, die Todeserfahrung, die Glaubenserfahrung, der Werkbegriff, der große Deutsche, Bach der fünfte Evangelist – das spielt sich alles im völligen Jenseits dessen ab, was in unserer heutigen zeitgenössischen Musikkultur tatsächlich abgeht.

Schleuning: Ich glaube nicht, dass er nur Bahnhof hört, oder Tomatenketchup, wie Sie sagen – ich glaube, dass er all die Klischees hört, die sich über Bach die letzten 200-300 Jahre angesammelt haben. Nur diese ganzen Feinheiten, diesen ganzen Kram, 14 Blumen für die Kunst der Fuge, 14 Noten das Hauptthema, darin versteckt irgendwie sein Name, BACH – als Notenwerte (singt), als Zahlenwert, nebenbei

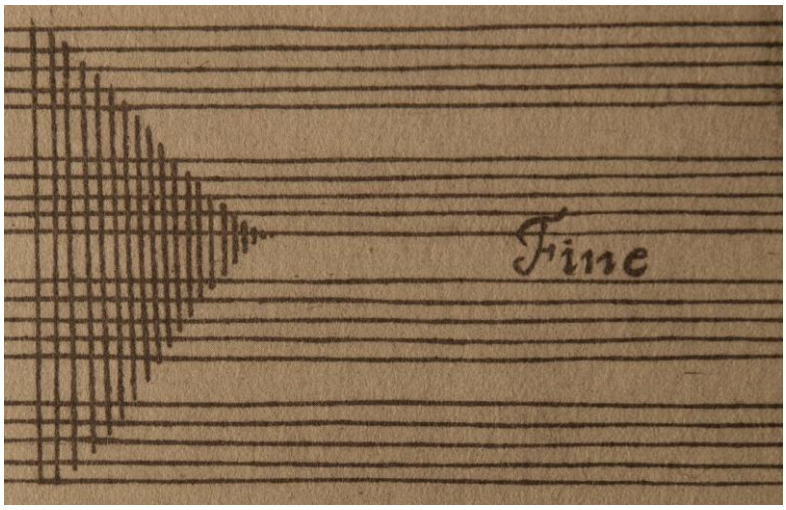
noch die Anklänge an die Melodie eines Chorals, also ein Textbezug, den jeder Gottesdienstbesucher damals kannte …

Stenzl: Kennt heute keine

Schleuning: Kennt heute kein … aber man muss da auch nicht in jedes Detail gehen, vieles ist da unklar und man weiß es gar nicht so genau. Klar ist, dass da irgendwie mit Zahlen gearbeitet wurde, und das ist das für mich Faszinierende, das hat mit dieser barocken ars inveniendi zu tun, der Erfindekunst: Bach hat da nicht gesessen und hat auf einen Einfall gewartet, wie 100 Jahre später Schumann oder Schubert, sondern der hat sich eine Rätselaufgabe gestellt, wie zum Beispiel: Schreibe einen Fugenzyklus mit zunehmender technischer Schwierigkeit über dieses seltsame Thema B A C H – mit dieser komischen chromatischen Verschiebung am Ende – und dann hat er sein ganzes kompositorisches Handwerkzeug ausgepackt und diese Rätselaufgabe auf eine exemplarische Weise gelöst, zum studium und gaudium der nachfolgenden Generation …

Stenzl: Und **soli** deo gloria …

Schleuning: Das auch denke ich mal … aber die ganze emotionale Wucht, die da drinnen steckt, die ist ihm sozusagen unterlaufen, die wollte er nicht zum Ausdruck bringen, die hat sich praktisch von allein ereignet.



* **Zweites Kapitel:** – Bach und die Monaden: Kuno Lorenz, Peter Schleuning, Jürg Stenzl

Projektionen im Hintergrund: Lithographien aus der Zeit ca. 1725 bis 1775 von Pflanzen, spiralförmige Muster von Pflanzenknospen oder Blüten, die an Mandelbrot-Mengen erinnern.

Lorenz: Es ist das Bach´sche Oeuvre immer wieder mit der Monadologie des Philosophen Gottfried Wilhelm Leibniz in Verbindung gebracht worden. Als wäre Bach´sche Musik die Umsetzung der Leibniz´schen Philosophie. Das ist eine kühne Behauptung. Also da ist sicherlich so viel richtig, das ist aber keine direkte Analogie, aber eine, die man doch auf weite Strecken hin vertreten kann, nämlich der Perspektivismus, der in dieser Monadologie steckt. Man kann das Gesamte der Welt von einer Stelle aus, aber eben nur in einer Perspektive, zur Verfügung haben als Referenzpunkt. Ein Mensch kann in seinem gesamten Denken die gesamte Welt repräsentieren, aber eben nur aus seiner Perspektive. Und dann braucht man die Übersetzungen in die andere Perspektive eines anderen. Und nur als eine solche Summe unendlich vieler Perspektiven ist das Ganze zu haben. Angewendet auf das Bachsche Oeuvre wäre jedes einzelne Werk von ihm wiederum eine Perspektive auf das, was er im Ganzen gemacht hat. D.h. mit einem gewissen Recht kann man vielleicht sagen, dass in der Art und Weise, mit dem musikalischen Material umzugehen, sich in jedem Werk im Ganzen einer Perspektive erschließt. Und sozusagen jedes Bachsche Werk eine solche Monade ist, die das gesamte Oeuvre spiegelt. Und da dieser Wechsel – sie ist selbst Natur und nicht nur ein Bild der Natur – davon abhängt, dass der Naturbegriff damals seinerseits als ein Zeichen Gottes verstanden wurde, braucht man also diesen Unterschied nicht, kann man also immer sagen, sie ist als ein Werk eine imitatio dei – aber diese imitatio dei seitens einer Kreatur ist eben ein endliches

opus, das nur einen endlichen Ausschnitt, eine endliche Perspektive eines Gesamten darstellt, was nur Gott selbst zur Verfügung steht und deswegen nur soli deo gloria unterschrieben werden kann. Trotz der creator-Eigenschaft jedes Werkes.

Stenzl: Das träfe doch dann auf jedes musikalisches Kunstwerk zu – oder eigentlich auch auf einen Vogel, dessen Gesang aus seiner Perspektive die gesamte Natur, also die Schöpfung, spiegelt, weil alles irgendwie mit allem verbunden ist.

Schleuning: Und wieso Natur – ich verstehe nur Bahnhof. Das mit der Natur, also dass Bach den Nachklang der schaffenden Natur selbst nachahmt, dieser Vergleich, der betritt doch erst sehr viel später die literarische Bühne – wenn Goethe etwa in seinem berühmten Brief an Zelter schreibt – das war 1827, da ist Bach fast hundert Jahre tot …

Stenzl: Nicht ganz – 75 …

Schleuning: Ein halbe Ewigkeit … 1750 ist Bach gestorben – und 77 Jahre später hört Goethe einen guten Organisten und meint zu hören, „als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich´s etwa in Gottes Busen, kurz vor der Weltschöpfung, möchte zugetragen haben.“ Und wie schreibt er dann weiter: „So bewegte sich´s auch in meinem Innern, und es war mir, als ob ich weder Ohren, am wenigsten Augen und weiter keine übrigen Sinne besäße noch brauchte.“ – d.h. Bach **ge**-brauchte weder Augen noch Ohren, hat gar nicht richtig hingehört – und hat sich einfach nur etwas ausgedacht, wozu sich Bachs Musik als Vorwand irgendwie besonders eignete.

Lorenz: Was die Wirkung anbelangt, die Bach hat, von Goethe bis in die heutige Gegenwart, und zwar in diesem Falle jenseits des Gottesdienstes, der so nicht mehr funktioniert und wo Bach sozusagen Gottesdienst Stellvertretungsfunktion einnimmt, hm. Ich bin mir nicht sicher, ich möchte das nicht apodiktisch sagen, sondern einfach nur problematisch, wie es so schön altmodisch heißt, ich bin mir nicht

sicher, ob da nicht sozusagen adornoisch gesprochen ein Stück falsches Bewusstsein drin steckt. Wenn man Bach mit einem Ausdruckswillen hört, ihn also ästhetisch wahrnimmt, und die artistische Funktion dabei vernachlässigt, d.h. das Hilfsmittel, das Bach einsetzt, nämlich die Artistik, um diese Wirkungen zu erzielen, sich um dieses Mittel drückt. Gewissermaßen auf direktem Wege unmittelbar die Wirkung haben zu wollen, die man – Bach'sch gesprochen – nur über seine Hilfsmittel haben kann. Wenn man die kodiert, wenn man die begreift, dann hat die Musik von ihm erst die von ihm intendierte Wirkung, und das ist dann nicht eine Gottesnatur noch einmal mit musikalischen Mitteln bedeuten, sondern dann ist es eine endliche Wiederholung des unendlichen Schöpfungsprozesses Gottes. Also ein Werk eigenen Rechts, und nicht bloß das Bild der Natur. Und diese Eigenständigkeit wird – wenn man auf die unmittelbare Zugänglichkeit – also auf die Wirksamkeit von Bach heute achtet, möglicherweise missachtet, unterschlagen. Das ist würde ich sagen, was Goethe da beschreibt: die unmittelbare Wirkung, ohne dass ich denken, analysieren muss. Aber dabei wird das Werk eigenen Rechts nicht zur Kenntnis genommen. Da erschleicht sich eine Bedeutung Raum, die anscheinend keiner Arbeit mehr bedarf, keiner geistigen Arbeit mehr bedarf. Und dann kann man natürlich fragen, warum scheint Bach sich dafür – warum sich Bach dafür prädestiniert, sich geistige Arbeit ersparen zu können. Oder in der Lage ist etwas zu bewirken, ohne dass man versteht, wie das so sein kann. Woran liegt das, dass man Bach nicht verstehen braucht, und trotzdem genießen kann?

Schleuning: Vielleicht weil man ihn gar nicht verstehen wollte, weil, hören Sie mal, sehr zugespitzt formuliert: Frankreich hatte seinen Napoleon … wenn man es zugespitzt sagt, könnte man sagen, die Franzosen hatten Napoleon, wir haben Bach. Das ist jetzt ein bisschen roh der Vergleich, aber man muss doch davon ausgehen, …

Stenzl: Den Varus hattet ihr noch –

Schleuning: Ja, den Varus.

Stenzl: Der ja kein Deutscher war …

Schleuning: Es gibt ja schon im 18ten Jahrhundert – da ist jetzt eine sehr interessante Arbeit darüber geschrieben worden im Fach Kunstgeschichte über …

Stenzl: Also nicht Varus – sondern Herrmann.

Schleuning: Über den Herrmann – Mythos in der Kunstgeschichte. Das geht schon ganz früh los aber schwillt gewaltig an im 18ten Jahrhundert, Arminius alias Herrmann als den deutschen Helden der Frühzeit, der die Fremden besiegt. Also um noch mal zu dem Punkt zurückzukommen, von eben. Das ist ja nun eine bekannte Tatsache, dass das deutsche Bürgertum, so weit es republikanisch gesinnt gewesen ist, wie der Turnvater Jahnn und andere, dass bei denen nach dem Pariser Frieden, also Wiener Frieden und dann den Metternichschen Gesetzen und der ganzen Reaktionspolitik auch in Preußen, dass da so im Vormärz ein gewisser Dämmer herrschte, zumindest in Deutschland, aber auch in Österreich. In der Schweiz tickten die Uhren sowieso ganz anders. Dass also das Bürgertum versuchte in diesem Dunkel und in dieser Immobilität, die eben da aufgedrückt worden ist, sich seine Identität und auch seine Zukunftsmöglichkeiten zu schaffen im Kopf, seine Zukunftsmöglichkeiten zu schaffen, und da sind sicher solche Personen wie Herrmann, Dürer, Rembrandt, Beethoven, Mozart, Bach – das sind Ersatzgestalten, die für den Moment aber vor allen Dingen auch in Zukunft die deutsche Größe aus seiner Vergangenheit projizieren. Forkel schreibt in seiner ersten Bach-Biographie, 1802 erschienen, den Schlusssatz: Sey stolz auf ihn, Vaterland! Aber sei auch seiner werth. Werth mit TH. Oder die Deutsche Gotik – Goethe: Von deutscher Baukunst am Beispiel des Straßburger Münsters. Also

man muss ja bedenken, ich glaube der Endausbau des Kölner Domes muss ungefähr um die Jahrhundertmitte fertig geworden sein, 1850 fing man an, die alte Bachausgabe – sämtliche Werke Bachs – im Neudruck erscheinen zu lassen. Händel kommt etwas später, Telemann kommt gar nicht. Der kommt erst im 20ten Jahrhundert und zwar auch sehr spät im 20ten Jahrhundert mit Gesamtausgaben. Überhaupt ist die Betrachtung der chronologischen Folge der Gesamtausgaben von den großen Meistern eine ganz besonders interessante Geschichte, weil man da sieht wie die Öffentlichkeit und die Gesellschaft – für wen die Geld ausgibt. Und wo sie große Unternehmungen anstrengt, von denen man von vornherein schon weiß, das wird Jahrzehnte dauern. Die Initiatoren werden die Vollendung nicht mehr erleben. Also dieser Zukunftsschwung durch die großen Meister geht eben im frühen 19ten Jahrhundert los, überdauert den Vormärz und setzt sich dann interessanterweise im deutschen Kaiserreich 1873 vehement fort, da ist die Vorstellung, jetzt ist der Zukunftsraum erfüllt, und jetzt werden die Leute wirklich richtig geehrt. Das ist bei Dürer zum Beispiel auch sehr stark – plötzlich wird ganz viel eingekauft, es gibt Dürerausgaben, Dürerbiographien ohne Zahl, und ich meine auch die Goetheausgabe die ging irgendwann Mitte des Jahrhunderts los.

Stenzl: Sollten wir nicht über die Musik reden statt über die Deutschtümelei? Odrrr?

Schleuning: Aber davon rede ich doch gerade, dass …

Stenzl: Um noch einmal auf die Monaden zurückzukommen, die Monadologie von Leibniz. Ich dachte immer, dass man die mit der DNA, den kleinen Fäden mit den Erbinformationen in den Zellen vergleichen kann, die im Winzigkleinen die Gestalt und auch die Morphogenese des Großen und Ganzen enthalten. Bezogen auf die Kunst der Fuge zum Beispiel könnte man schon sagen, zum Beispiel, dass dieses kleine Motiv B A C H (singt es) mit dieser merkwürdigen

chromatischen Rückung am Ende sich wiederholt oder spiegelt in der schon größeren Gestalt des Grundthemas …

Lorenz: Das mit den 14 Noten oder ..

Stenzl: Ja ja (singt es) – also da ist am Ende auch so etwas, das man als eine Rückung beschreiben könnte – und das spiegelt sich auch in dem Gegenthema, das ich weiß gar nicht genau um die 50 Noten lang ist – bis hin zu den Formen der Kontrapunkte als Ganzem und dem Aufbau des gesamten Zyklus als Ganzem …

Schleuning: Ich weiß nicht, woran sie das festmachen wollen?

Stenzl: Selbstähnliche Prozesse, wie bei der fraktalen Geometrie, den berühmten Mandelbrotmengen, dass aus den einfachsten Zellen oder Grundbausteinen, die mit sich selbst zurückgeführt werden, die komplexesten Gebilde entstehen, obwohl dem nur die einfachsten Rechenoperationen zu Grunde liegen. Und das ist in der Kunst der Fuge auch so, das wird immer komplexer, immer wahnsinniger, das ist vollkommen irre, was der Typ da gemacht hat.

Schleuning: Ich weiß nicht …

* **Drittes Kapitel:** Contrapunctus IX aus der „Kunst der Fuge“, in welchem das Thema in seiner „einfachen“ Gestalt, wie so eben diskutiert, auftaucht, der aber trotzdem auch etwas Tänzerisches hat – (Cembalo/Raphael Alpermann)

Als Gestaltung des Hintergrundes werden Bilder aus einem Schlossgarten gezeigt, möglichst genau die Pflanzen, die auch in den Ornamenten der „Kunst der Fuge“-Druckausgabe vorkommen – und möglichst aus einem Garten, in dem sich Bach auch aufgehalten haben könnte – ob das nun der Garten des Bachhauses in Leipzig ist, der Garten des Schlosses von Weimar oder Köthen, hängt von der Bepflanzung ab, die man dort vorfindet.

*** Viertes Kapitel:** Was hören wir, wenn wir Bach hören – über die Nichtwahrnehmung des Kontrapunktes im Hier und Jetzt.

Raphael Alpermann / Nikolaus Bacht

Bacht: Wir sind gerade dabei zu untersuchen, wie eine Musik wie diese von der Mehrheit der Hörer wahrgenommen wird – wir nennen das den „implizit gebildeten Hörer“ – man kann aber auch einfach Pophörer sagen.

Alpermann: Wie untersucht ihr das und wo?

Bacht: Hier, am Max-Plank-Institut in Berlin – mit einer Unmenge an Probanden, denen wir diese Musik vorspielen, und die wir interviewen, was genau sie gehört haben. Die Untersuchung ist noch nicht abgeschlossen, aber wir sind ziemlich sicher zu wissen, wie der heutige Pophörer klassische Musik hört, wenn er sie hört.

Alpermann: Klassische Musik im Allgemeinen oder speziell die Bach´schen Fugen?

Bacht: Bach ist schon ein tolles Beispiel. Es gibt wenige klassische Musik, die den Pophörer anzieht. Und mit Bach funktioniert das wunderbar. Romantische Charakterstücke auch noch – einfach, weil eine Melodie da ist, die man verfolgen kann, die der Pophörer braucht und erwartet, es muss eine Melodie da sein, und die muss oben liegen. Und die darf nicht vom Kontrapunkt verdeckt oder überformt werden.

Alpermann: Aber das Stück, das ich gerade gespielt habe, das ist Kontrapunkt in Reinkultur sozusagen. Das sind vier Stimmen gleichzeitig, jede Stimme verfolgt seine eigene melodische Linie – aber obwohl alle vier Stimmen gleichzeitig ablaufen, klingen sie trotzdem gut zusammen, das meint Kontrapunkt. Und das so hinzukriegen, dass diese vier Stimmen in einem ausgewogenen Verhältnis stehen, und das in sich verwobene Geflecht trotzdem

transparent bleibt – das ist gar nicht so einfach. Und sie meinen, dass der durchschnittliche Pophörer das gar nicht mitbekommt?

Bacht: Also bei komplexen mehrstimmigen Fugen könnte ich mir vorstellen, dass mein Erklärungmodell nicht mehr zieht, weil der Pophörer damit überfordert ist. Aber ich glaube, dass ihre Interpretation es dem Pophörer relativ leicht macht, weil die Oberstimme schon betont ist, naja gut, sie führt ja nicht wirklich, aber sie kommt schon stark heraus, finde ich.

Alpermann: Welche Oberstimme?

Bacht: Und ich würde sagen, dass die haptische Qualität der Darbietung ihn bei der Stange halten würde, einfach die Tatsache, dass jeder Schlag mit einer gewissen Kraft kommt. Vielleicht wäre ein Klavier besser gewesen, wegen der klanglichen Oberfläche, aber andererseits ist das Cembalo dynamisch komprimiert, also es stellt den Hörer, den Pophörer nicht vor die Aufgabe, mit komplexen Dynamikschwankungen klar zu kommen, die ihn eher abschrecken würden.

Alpermann: Hört der – wie nannten sie den? – „Der implizit gebildete Hörer“ hört der etwas anderes als das, was ich gespielt habe?

Bacht: Er würde eine Melodie hören in der Oberstimme …

Alpermann: Die in diesem Fall sehr changierend und kompliziert ist. Das wage ich zu bezweifeln, dass man die heraushört.

Bacht: In dem Augenblick, wo etwas gut klingt, also ein ansprechender sound da ist, sind eigentlich alle anderen strukturellen Parameter fast egal. Und man würde ihnen auf jeden Fall, ganz gleich, wie dieses Stück konstruiert ist, hinterher sagen, dass sie eine Melodie gehört haben. Und der Rest – wohin die Melodie ab und an abtaucht und wieder zum Vorschein kommt – der Rest, der ist für sie Rhythmusbegleitung – rhythmische und harmonische Begleitung.

Alpermann: Wenn das so stimmt, könnte man, positiv ausgedrückt, behaupten: der Hörer komponiert mit. Ich spiele zwar eine Fuge vom Bach Vater, übe das vielleicht wochenlang – aber was gehört wird, ist eine Musik, wie sie vielleicht sein Sohn Philipp Emanuel komponiert hat: Eine schöne Melodielinie über einer rhythmischen Begleitung im Bassfundament und ein paar harmonischen Akkorden.

Bacht: 95 Prozent von dem, würde ich mal einfach so behaupten, was strukturell in so eine Musik hinein komponiert ist: Was ist eigentlich ein Fuge, das Thema, die Umkehrung, die harmonische Entwicklung, Zitate und so weiter – 95 Prozent von alldem fallen einfach hinten weg – entscheidend ist der Sound. Und genau da hat Bach eine Menge zu bieten, vor allen Dingen, weil er sich da gar nicht so festgelegt hat. Ich meine, gerade die Kunst der Fuge kann man mit Cembalo spielen, Klavier, Streichquartett, Gitarrenquartett, Saxophon-Quartett, Kammerorchester, großes Orchester – die Bach´sche Substanz bleibt immer erhalten.

Alpermann: Ja, oder wenn man noch ein bissl theoretisieren will, was die Barockmusik auch für die heutigen Ohren so attraktiv macht, ist – würde ich sagen – neben der Kraft der Bilder, die sie gestaltet – das ist der Tanz als außermusikalisches Moment, das die Musik enorm beeinflusst hat.

Bacht: Im Grunde ist das alles Tanzmusik, oder?

Alpermann: Im Grunde ist das alles Tanzmusik, würde ich schon sagen, sogar die Fugen. Was ich gerade gespielt habe, basiert auf einer Courante oder einem Passepied. Das macht sie auch so verwandt, das klingt vielleicht ein bissl pauschal, aber das macht sie verwandt mit der Musik unserer Zeit, weil sie so rhythmusbetont ist. Also wenn man junge Leute hört in einer U-Bahn oder man macht das Fenster auf beim Autofahren – dumm dumm dumm dröhnt es dann – immer ganz starke Rhythmen. Und ich glaube, dass man deswegen auch Bach zum

Beispiel auch wunderbar für Jazz nehmen kann. Das pulsiert einfach von sich aus und ist dadurch körperlich so wunderbar erfahrbar. Das sind nicht die Melodien unbedingt.

Bacht: Dem kann ich nur zustimmen. Ich bin ja Rockgitarrist ursprünglich, und mir ist von einem guten Lehrer damals, als ich das studiert habe und der auch ausgebildeter Musikwissenschaftler war, oft gesagt worden, nimm dir doch mal irgendwas von Bach, was du auf der klassischen Gitarre spielen kannst, nimm dir irgendeine Stimme raus und guck mal, ob du das in dein Solo reinpacken kannst. Das würde man mit Beethoven nicht machen. Nicht machen können. Und ich glaube, das liegt daran, dass Bach selber keine Werke in dem Sinn geschrieben hat, wie Mozart, Beethoven oder Haydn. Was er geschrieben hat, kann man sehr stark vereinfachend doch als das Resultat von sehr aktiver körperlicher Improvisation bezeichnen.

Bilder: Bilder von Innenräumen, in denen Bach selbst musiziert hat – Schlosssäle und Kirchen – Eisenach, Ohrdruf, Arnstadt, Köthen, Weimar, Leipzig ..

*** Fünftes Kapitel:** *Der Gebrauch Bach´scher Musik in den Filmen von Jean Luc Godard – insbesondere „Je vous solue, Marie“ – Bach als Symbol des Geistigen, des Leuchtens göttlicher Substanz – im Gegensatz zu Dvorak´s Cellokonzert für den Leib. Der Klang Bachs als sprachliches Zeichen, als Ikone – aber auch der Hinweis auf das (deutsch) Sprechende, das in die Musik eingewoben ist. – Das ist auf jeden Fall der große Auftritt von Jürg Stenzl, denn mit Godard hat er sich in den letzten Jahren beschäftigt.*

(Filmausschnitt: Die „Nacktszene“ aus dem Godard´schen Film – mit dem Bach Akkord aus BWV 565 Präludium und Fuge d-moll für Orgel)

Jürg Stenzl / Peter Schleuning / Nikolaus Bacht

Stenzl: Das ist eine Szene aus einem Film, in dem die Musik von Bach ausführlich zitiert wird, und zwar auf eine ganz bezeichnende Art und Weise, nicht nur als atmosphärische Untermalung, sondern als Teil einer Art Kontrapunkt innerhalb einer Kollage von Text und Bild und Musik und Schrifttafeln und so weiter.

Schleuning: Das ist aus irgendeinem Orgelpräludium – d-moll, wenn ich mich nicht irre.

Bacht: Unverkennbar der Bach´sche sound. Das reicht schon.

Stenzl: Präludium und Fuge d-moll Bachwerke fünf sechs fünf. Aber nur zwei Takte. Der Film ist deswegen in die Geschichte eingegangen, weil es das vorher noch nie gegeben hat, dass sich nämlich ein Pabst über einen Film geäußert hat. Godard griff ..

Schleuning: Jean Luc Godard oder?

Stenzl: Ja. Der griff damals – obwohl in der calvinistischen Schweiz aufgewachsen, ein erzkatholisches Thema auf, nämlich die

jungfräuliche Empfängnis. Und das hat ihm viel Ärger eingebracht. Obwohl ihn gar nicht so sehr die Verkündigung selbst interessierte, sondern viel mehr die Belehrung von Maria – und viel mehr noch die von Joseph, der einfach nicht kapiert, was da abgeht. Er kann nicht verstehen, dass sie schwanger ist – und irgendwann sagt sie: Du darfst mich nackt sehen, aber nicht berühren. Das ist diese Szene. Und dann kommt wommmm – dieser d-moll Akkord und der Engel, ein ganz rabiater Kerl, der dafür sorgt, dass da wirklich nichts passiert.

Bacht: Und wofür steht die Bachische Musik da nun? Oder gerade dieser Akkord?

Stenzl: Joseph, der Marie als seine Frau haben will, aber das klappt so nicht, Joseph ist ein hochemotionaler Dvorak zugeordnet, Schnipsel aus seinem Cellokonzert. Er ist sozusagen der Körpermensch. Der aber auch ICH sagt. Ich leide. Meine Eifersucht. Ich begehre. Meine Leidenschaft. Ich verstehe nicht.

Schleuning: Aber diese Ich-Ästhetik oder mit Schubart gesprochen Ichheits-Ästhetik ist doch erst im 19ten Jahrhundert entstanden und hat mit Bach nicht die Bohne was zu tun.

Stenzl: Und die wird direkt konfrontiert mit Maria – sie ist das Geistige, sie wird durch den Logos geschwängert, …

Bacht: Der Orgelsound an sich trägt immer schon die Kirche mit sich herum.

Stenzl: Braucht aber gar nicht immer nur Orgel zu sein. Es kann auch die Transparenz, die Geistigkeit sein, die dann zu einer Art Geistlichkeit wird, eines Satzes aus einer Partita, die wirklich ein weltliches Werk ist …

Bacht: Das hat alles die gleiche Signierung …

Stenzl: Sie trägt etwas mit sich, durch ihre Transparenz, wohl auch durch ihr Geordnetes, ihr Lineares. Der Dvorak ist vertikal, harmonisch, Sound, so: Dieses Cellokonzert. Männliches Prinzip. Der Bach wird so …

Schleuning: Welcher Bach?

Stenzl: Der Bach, der Maria zugeordnet ist.

Schleuning: Ach so, bei jedem Auftritt von Maria kommt Musik von Bach – Bach bedeutet Doppelpunkt: Geistigkeit Spiritualität Jenseitigkeit, sozusagen das Interface zwischen Himmel und Erde, das ist Bach?

Stenzl: Der Bach wird so zu einem Weiblichen, oder zum übergeschlechtlichen Prinzip muss man sagen, zum Überkörperlichen, zum Spirituellen, wie sie sagen. Aber so ganz einfach ist es nicht, man könnte diese zwei Minuten Ausschnitt noch mal en detail auseinander nehmen.

Bacht: Interessant ist doch, dass in diesem Film nur ein kleiner Schnipsel von fast egal welchem Bach genügt, und sofort klappt diese objektive Identität auf, die der Bach´schen Musik zu eigen ist.

Stenzl: Naja, im Zentrum dieses Films steht eigentlich die Thematik eines Un-Sichtbaren (oder Un-Begreiflichen) – Warum ist Maria schwanger? – in diesem Mythos. Oder wer oder was hat die Welt erschaffen, was ist Leben – das ist so ein Seitenthema dieses Filmes. Godard hat versucht, in einem Film etwas Unsichtbares zu erzählen, Bilder von etwas Unsichtbarem zu finden.

Schleuning: Und dafür dient Bach als Chiffre. Seine Musik. Bachs Musik als Bild für das Unsichtbare. Ob ihm das so gefallen hätte?

Bacht: Die objektivste Identität wäre sozusagen die Identität des Göttlichen. Und dadurch, dass man in der Musik Bachs keine Spuren

eines biographischen Subjektes findet, bekommt seine Musik etwas Objektives, eine große metaphysische Objektivität, die quasi unkaputtbar ist, sich durch nichts in ihrer Substanz zerstören lässt, weder durch Zerschnipseln wie hier bei Godard, noch durchs Transponieren, durch Techno-Beats oder was weiß ich: Bach bleibt Bach. Also ich würde behaupten, dass es bei Bach wirklich eine Art objektiver Identität gibt, einen Kern zumindest, den sie nicht angreifen können, und den setzt Godard ein als Zitat, als Metapher für das Unsichtbare, das Überzeitliche und Unbegreifbare.

Schleuning: Irgendwann ist Bach – und zwar erst nach seinem Tod – dazu benutzt worden, das Verhältnis zwischen Kunstwerk und Publikum umzukehren. Weil doch wohl durch große Teile des 18ten Jahrhunderts es so gewesen ist, dass das Publikum das Subjekt war, und das Kunstwerk, sprich die Musik ist das Objekt. Und das Subjekt Publikum kann sich dieser Kunst bedienen, kann sich erfreuen, kann sich belehren, kann sich amüsieren, sich unterhalten, gut. Aber die Umkehrung, die findet ja nun allerspätestens bei Beethoven statt. Aber Bach ist dazu benutzt worden, oder es war zu seiner Zeit auch schon eventuell so, dass sich das Verhältnis umkehrt. Nämlich, dass das Kunstwerk das Subjekt ist, und das Publikum ist das Objekt, was versuchen muss, oder versuchen, sich diesem Subjekt Kunstwerk anzunähern, d.h. nach oben zu schauen, während man bei der älteren Auffassung hat man gesagt, hier ist das Kunstwerk, mal sehen, was man damit anfangen kann. Und jetzt ist die Voraussetzung, da oben ist das Kunstwerk, Bach ist sofort dazu gemacht worden, die ganze erste Biographie von Forkel, aber auch Zelter war ja schon so mit seiner Berliner Singakademie zielen dahin, zu sage: das ist der Abgott. Und man blickt wie zu einem Altar hinauf und muss sich bemühen, ihn zu verstehen. Nicht nur das Werk, sondern auch ihn zu verstehen, weil er so geheimnisvoll ist – und spätestens wie gesagt seit Beethoven aber auch mit Hilfe von Bach, ist das Publikum, ja wie man will, passiv oder aktiv, also entweder nach unten gehalten oder im Aufstreben sich

bemühend, immer sollen wir strebend uns bemühen, dieser Versuch, der dem Publikum jetzt zugetraut wird, die Kunstwerke zu verstehen. Und dazu ist nun Bach höchst geeignet. Für diese Haltung.

Stenzl: Ja, das Naturereignis Bach. Das Naturereignis Bach. Diese Vorstellung: Diese Person ist ein Ereignis, wie ein Gewitter oder sonst irgendetwas. Das man nicht begreifen kann, man kann aber versuchen, ihm sich anzunähern. Indem man sich bemüht. Nicht. Bei dieser Vorstellung zieht es einem Musikhistoriker die Schuhe aus. Ich werde da ja immer fundamentaler – immer mehr ein Fundamentalist – ein historischer Fundamentalist, der ausgesprochen Wert legt auf das Fremde im scheinbar Vertrauten, das heißt jetzt mal im Alten. Dass Bach in einer Welt gelebt hat und auch eine Welt ist, die von unserer so fundamental verschieden ist, macht es eigentlich zu einem kleinen Wunder, dass wir mit dieser Musik so viel anfangen können.

Bilder: aus dem genannten Film von Godard, von dem ein paar kurze Szenen auch im On gezeigt werden. Häuser, Landschaften, Innenräume – Bach läuft in den Film vor allem vor dem Hintergrund von Naturbildern – Natur und Bach als der Begegnungs- und Erkenntnisort des Transzendenten, Numinosen ..

*** Sechstes Kapitel:**

Man muss sich die Musik Bachs sächsisch (in Leipzig) resp. thüringisch (Bach selbst) gesungen vorstellen. Bach kam aus und lebte in der Provinz, die aber lag im Schnittpunkt gesamteuropäischer Einflüsse. Das geht natürlich nur, wenn Kuno Lorenz dabei ist, der mich überhaupt auf den Gedanken brachte. Stephan Mai, der Sachse ist, und dies von allem am besten vorführen könnte, wie das klingen würde – ja, und Peter Schleuning, als Widerpart in gewisser Weise …

Stephan Mai / Peter Schleuning / Kuno Lorenz

Mai: Ich habe immer das Gefühl, bei dem Vater Bach, dem Alten, spielt da noch irgendetwas eine Rolle, was man sehr schwer erklären kann. Das braucht man zum Glück auch gar nicht (erklären). Zumindest ist bei mir immer noch eine Idee dabei, da kann man vielleicht darüber lachen und es ist nur mein persönliches Ding, weil ich glaube, dass das ganze Großwerk der Kunst der Fuge angelegt ist als eine riesenhafte Medition über das DE PROFUNDIS …

Schleuning: … über den Choral „Aus tiefer Not schrei ich zu dir …“ – das wird immer wieder behauptet, auch in der Literatur, ja … aber …

Mai: Ja genau, dieses „Aus tiefer Not schrei ich zu dir …“ – irgendwie als ein Motto – jetzt können sie sagen, der spinnt ja. Kann sein, meinetwegen. Aber: Nimmt man das Hauptthema der Kunst der Fuge: (singt …) ein wunderbares Musikstück und relativ einfach – ich meine es gibt viel kompliziertere Fugenthemen vom alten Bach, so dass man denkt, mein Gott, das ist vergleichsweise schlicht. Und er kann dieses Thema aber in jeder Hinsicht ausschlachten. Also ausschlachten in dem Sinn: als musikalisches Material verwenden und gestalten, um das mal so zu sagen. Schon die Umkehrung des Themas kann einen stutzig machen: (singt) – das ist die Umkehrung von dem, was ich vorhin gesungen habe. Und jeder, der ein gewisses

Bewusstsein für die Musik dieser Zeit, beziehungsweise auf für die Kirchenmusik bzw. auch gewisse Lieder kennt, vor allen Dingen die Kirchenlieder – dem wird irgendwie auffallen, dass (singt:) „Aus tiefer Not schrei ich zu dir …“ damit eine Verwandtschaft hat. Und ich glaube einfach nicht, dass dem Vater Bach das in irgendeiner Form entgangen ist, oder dass er nicht gerade bewusst darauf zurückgegriffen hat. Und es gibt der ganzen Sache aus meiner Perspektive eine ungeheure Brisanz. Es wird etwas bewegt – Etwas zu tiefst Menschliches!

Lorenz: Vor allen Dingen müsste man sich diesen Choral sächsisch-thüringisch gesungen vorstellen – wenn man auf diese Sprachmelodien eingehen möchte. Ich stamme ja aus so einem richtigen thüringisch-sächsischen Pfarrhaus und habe den Klang dieser Sprache noch deutlich in meinen Ohren: Man muss sich die gesamte meinetwegen Matthäus-Passion natürlich auf sächsisch gesungen vorstellen … Gommmt iah Döchdaa hällft mia glognnn … vielleicht sollte man das dem Harnoncourt sagen, dass er seinen Bach ein bisschen falsch ausspricht, wenn er schon auf einer Interpretation mit historischen Instrumenten besteht, dann sollte er sich auch der richtigen Ausspracheregeln annehmen. … Nein, ich will mich gar nicht lustig machen über das Sächsische – sondern ich mich möchte nur drauf hinweisen – bei aller Bedeutung weltweit, die Bach heute hat – dass er sich zu Lebzeiten in einem sehr begrenzten Territorium bewegt hat – zwischen Ohrdruf im Westen und Dresden im Osten. Und so etwas wie Hochdeutsch gab es damals noch nicht – insofern war das Sächsische kein Dialekt, sondern eine der vielen deutschen Sprachen, in der Bach gelebt, gedacht und komponiert hat.

Schleuning: Das wäre wirklich mal zu untersuchen, ob wir die Matthäus-Passion besser – oder nicht besser, sondern anders verstünden, wenn sie in Sächsisch gesungen würde. Vielleicht würden wir sie als Nichtssachsen gar nicht verstehen, jedenfalls nicht die

Texte. Aber wenn wir schon die Texte nicht verstehen, oder damit Schwierigkeiten haben, dann muss man mal zumindest den Gedanken überprüfen, ob das wirklich so ist, dass Musik die Zeiten und Räume überdauert und überwindet, und ob nicht der Prozentsatz an der damaligen Sprache, den man nicht versteht, in die Nähe kommt zu dem Prozentsatz der Musik, die man wegen irgendwelcher blinder Flecken im Bewusstsein heute auch nicht versteht.

Mai: Dieses Problem haben wir mit Bach nicht, dass man ihn nicht versteht. Wenn wir jetzt an Machaut-Motetten oder Dufay-Motetten instrumentaliter arbeiten würden, dann müssten wir es auch erst lernen, die sind so fern – und es würde einen ungeheuren Aufwand bedeuten, überhaupt erst mal ran zu kommen an das Warme daran, denn diese Musik glüht ja genauso. Mit Bach haben wir diese Probleme nicht. Der Zugang dazu ist uns offener. Der ist nicht so gewöhnungsbedürftig.

Schleuning: Aus tiefer Noth schrei´ ich zu dir, Herr Gott, erhoer´ mein Rufen, Dein gnädig´ Ohren kehr zu mir, und meiner Bitt´ so öffnen – und so weiter … Sie meinen, dass das nicht übersetzt werden muss? Dass das heute sofort jeder versteht? – Aber abgesehen davon, glaube ich nicht, dass dieser Choral für die Kunst der Fuge wirklich eine so wesentliche Rolle spielt. Es gibt von dem Sohn Wilhelm Friedemann den schönen Satz: Mein Vater war kein Narr, er hat nur in einem einzigen Werk, nämlich in der Kunst der Fuge, seinen Namen dargestellt. Also die Folge BACH, die nun in ganz vielen Stücken vorkommen kann, die etwas chromatisch komponiert sind und um eine Halbtonfolge nach oben rücken, die gibt es natürlich bei Bach und anderen Komponisten ganz häufig. Aber in der Kunst der Fuge ist BACH ganz deutlich in der sogenannten Schlussfuge angemerkt, so dass man wirklich davon ausgehen kann, das ist Absicht, sein Name. Auch dass das Thema 14 Noten lang ist, kann man so interpretieren.

Mai: Aber es kann doch beides gleichzeitig zutreffend sein, oder?

Bilder: Wirkungsstätten von Bach - Außenansichten

*** Siebtes Kapitel:** Fugato aus der 5. Cello-Suite – gespielt von Wen-Sinn Yang

Bilder: Innenaufnahmen aus dem Schloss von Köthen

*** Achtes Kapitel:** *Das Einstudieren Bach'scher Musik, wie bei Andras Schiff oder Pablo Casals jahrzehntelang und täglich: Was ist das – ein Gebet? Eine Meditationsübung, ein Mantra? – Einen Prozess der Entdifferenzierung nennt es der Philosoph Kuno Lorenz – meint, das gehöre zur Grundausstattung des philosophischen Handwerks. Warum also auch nicht zu der eines musikalischen Interpreten? Wir hoffen in diesem Abschnitt etwas über das Thema der musikalischen Tiefe zu erfahren. Was geschieht mit dem Interpreten beim Bach-Spielen. Stephan Mai erzählt zum Beispiel, dass er bei besonders gelungenen Aufführungen vor allem der Musik von Bach, manchmal das Gefühl habe, er wisse gar nicht mehr, ob er dabei gewesen ist. Also eine Form von Ekstase. Warum stellt sich die vor allem bei Bach ein? – Neben Kuno Lorenz wäre an diesem Gespräch auf jeden Fall der Interpret der zuvor gehörten Musik beteiligt. Kuno Lorenz, der Cellist Wen-Sinn Yang, Stephan Mai.*

Yang: Die Fuge aus der 5ten Cello-Suite von Bach in C-Moll ist eigentlich ein Fugato, nicht. Es handelt sich eigentlich um eine Vortäuschung, wie die Bachsuiten insgesamt nur die Vortäuschung einer Mehrstimmigkeit sind. Effektiv spielt nur ein Musiker, Doppelgriffe kommen selten vor. Es ist die Vortäuschung verschiedener Ebenen, und gerade das ist das Geniale an der Sache. Wie wenn man auf einem Blatt Papier perspektivisch zeichnet – und man hat plötzlich eben die Mehrdimensionalität vor Augen. Sogar optische Täuschungen, wie bei Herrn Escher kommen vor. Aber eigentlich ist eine einstimmige Fuge ein Paradox – so wie ein schwarzer Schimmel. Denn das besondere an einer Fuge ist ja, dass mindestens zwei Stimmen gleichzeitig und gleichberechtigt etwas spielen und sie dennoch gut zusammenklingen, also miteinander harmonieren. Nach meiner Erfahrung kann man das bis zu zwei Stimmen im Konzert auch noch sehr gut mit verfolgen – was macht die eine Stimme (singt) – und was macht die andere eine Quint tiefer oder so (singt). Eine vierstimmige Fuge ist, wenn ich das so sagen

darf, für den Zuhörer dann schon eine Zumutung – bereits ab drei wird es unübersichtlich. Wenn man sein Ohr auf die dritte Stimme lenkt, kann man nicht mehr wirklich die anderen beiden verfolgen – jedenfalls ich kann das nicht. Ich glaube die Hälfte der Menschheit kann das nicht. Mindestens. Da ist so eine „einstimmige“ Fuge deutlich einfacher und übersichtlicher. Ich merke das im Konzert. 90 Prozent des Publikums empfindet das als eine großartige Form. Sie merken, dass da zwar ständig immer nur einer spielt – und man hört immer nur eine Note auf einmal, aber sie merken, dass da eben diese vertikale Richtung ständig passiert. Und dass sie nicht nur eine Ebene hören, sondern zwei – mindestens zwei.

Lorenz: … weil die anderen Stimmen nur angedeutet werden, aber nicht ausnotiert sind, oder mitgesungen werden. Als Konzertbesucher singe ich in meiner Phantasie eine zweite Stimme mit, die real im Raum gar nicht zu hören ist?

Yang: Das ist genauso, wie wenn ich durch eine Landschaft laufe mit ganz vielen Bergen rund herum. Ich kann mit meinen Augen gleichzeitig immer nur einen Berg anschauen – aber die anderen Berge behalte ich in meinem Hinterkopf in Erinnerung – und wenn ich den Kopf drehe, verändert sich auch das Bild, das ich in meinem Hinterkopf habe.

Mai: Das verstehe ich schon, aber liegt das nicht im Wesen von dieser mehrstimmigen Kontrapunktmusik, dass sie eben nicht fokussiert ist auf eine Geschichte – sondern polyphon ist.

Yang: Was meinen sie mit „fokussiert“?

Mai: Es schreibt mir eben niemand vor, wann ich auf welchen Berg meinen Blick richten soll. Die Bach´schen Fugen haben so rein gar nichts Monarchisches. Das ist – es ist so gleichwertig, was da passiert in den Stimmen, so absolut gleichwertig, da kann keiner niemanden irgendwie dominieren.

Yang: Sie sprechen jetzt vom Spielen einer mehrstimmigen Fuge, oder? Wenn mehrere Musiker eine mehrstimmige Fuge spielen, wie sich das anfühlt, für die Musiker? Ich habe vom Zuhörer gesprochen, was der hört und was der empfindet.

Mai: Ich weiß, Demokratie war im Barock noch nicht angesagt, aber für mich ist das, was dabei herauskommt, für mich ist das eine himmlische Demokratie, bei dieser Musik. Wovon wir Menschen träumen! Jeder kann denken und eigentlich laut und leise sagen, zu jedem Zeitpunkt, ohne auf – im negativen Sinne auf jemand Rücksicht nehmen zu müssen, im positiven Sinne kann er immer, er ist immer präsent und wird nie jemand stören – und man wird gebraucht. Jede Stimme wird gebraucht, selbst in den Pausen wird man gebraucht.

Yang: Wenn ich als Musiker in einem Ensemble spiele, geht mir das auch so, manchmal. Nicht immer. Aber als Zuhörer in einem Konzert kann ich nicht gleichzeitig und gleichwertig 4 Stimmen verfolgen. Es stellt sich so und so die Frage, ob diese Musik den Anspruch erhebt, dass der Zuhörer die Konstruktion versteht. Ich finde, dieser Anspruch des analytischen Verstehens ist nur **ein** möglicher Zugang, der sehr genussreich sein kann, aber nicht der einzige Weg, diese Musik zu hören, zu empfinden. Und auch – wie soll ich sagen – jetzt werde ich fast mystisch – um irgendwie von ihren heilenden Kräften zu profitieren.

Mai: Heilende Kräfte! Geht ihnen das auch so? Dass man da spürt, hier wird etwas bewegt. Etwas zutiefst Menschliches. Und kaum geht dieses Energiespiel los, wenn man das spielt, im Ensemble, dann wird man dermaßen hineingezogen mit dieser Arbeit – so etwas kann man eigentlich nur immer wieder tun. Weil die Beschäftigung damit im Ensemble hat irgendwie heilende Kräfte. Auch nach dem Konzert: Man begegnet sich anders, tagelang war man mit diesem Zeug beschäftigt, weil das so nachhaltig in den Knochen saß. Auch bei den anschließenden Reisen haben wir uns erinnert, Mensch, das war doch

wirklich ein ganz eindrücklicher Abend – und das größte Gefühl ist dabei, dass man sich gar nicht mehr sicher ist, ob man da eigentlich dabei war.

Yang: Flow nenne ich das – das kenne ich auch, auch als Solomusiker. Wenn ich in diesem Flow bin, dann ist man in einem definitiv anderen Zustand. Dieses Gefühl: ES hat gespielt. Und ich finde, gerade bei Bach, dass das irgendwie schon etwas Religiöses auch hat.

Lorenz: Hat dieses Gefühl der Trance – ES hat gespielt – nicht auch etwas mit den Prozessen zu tun, die sich beim häufigen Üben solcher Musikstücke einstellen, wie das bei professionellen Musikern üblich ist. Ich stelle mir das so vor, dass beim Üben die Differenzierungen, die das fertige Gebilde ja aufweist, schrittweise reduziert werden, so dass alle Differenzierungen in den Hintergrund treten und nur noch das ganz Elementarische, ein Hauptintervall oder dergleichen, vor dem geistigen Ohr übrig bleibt. Das Üben ist ja nicht nur ein Antrainieren von körperlicher Motorik, sondern auch ein geistiger Prozess. So dass sich ein Zustand höherer Undifferenziertheit oder fortgeschrittener Undifferenziertheit einstellt. Der Vorteil dieses Zustands wäre, nur mehr einfachere, elementarische Muster wahrzunehmen – um in diesem Falle sozusagen im Nachdenken – oder Nachspielen einen genetischen Prozess der Herstellung der Differenzierungen zu imaginieren. Dazu muss man sie erst einmal abbauen – um sie dann neu zu erzeugen. Also das Entfalten einer musikalischen Idee etwa. Solche Rekonstruktionen sind für uns sozusagen philosophisches Standardgeschäft.

Mai: Eine elementarische Entdifferenzierung. Die Reduktion auf das Wesentliche. Das könnte ich sofort unterschreiben.

Yang: Ich glaube, dass der Grund dafür, was mich an Bach so fasziniert, weswegen ich ihn als mein musikalisches Zuhause empfinde, ist, weil es ein abgeschlossenes geordnetes Universum der

Musik darstellt. In Bezug auf Regeln, die nicht allzu kompliziert sind. Die Einfachheit der Intervalle zum Beispiel. Also die Frequenzverhältnisse sind relativ einfach. Weil eine Oktave ist 2 zu 1, eine Quinte 2 zu 3, das ist alles, also bis zu einer Sexte ist das ok. – bei der Septime sind wir schon bei 7 zu 9 und 8 zu 9 und so, da wird es ein bisschen kompliziert. Und diese Musik stellt eine geordnete Welt dar, die wir ja auch objektiv gar nicht mehr haben. Mit all den strengen Regeln. Heutzutage ist in der Kunst im Grunde alles erlaubt. Aber man soll möglichst etwas machen, was andere noch nicht gemacht haben. Diese Individualität wird hervorgehoben. Bei der Musik von Bach ist für mich ein Endpunkt der harmonischen Entwicklung erreicht. Was er aus der Renaissancezeit und Barockzeit übernommen hat, hat er quasi auf ein unerreichtes Plateau gestellt. Was ich vorhin mit diesem Kontrapunkt meinte, das ist etwas – ich glaube schon – was wir in der heutigen westlichen Gesellschaft immer wieder brauchen, ein – ja – dieses verlorene Paradies. Das ist es eben, dass man sich so reinfallen lassen kann in ein harmonisch und metrisch gemachtes Bett. Und das spürt auch der wissenschaftlich nicht informierte Zuhörer. Er spürt, dass dieser Mensch, dieser Komponist, ja, der Mensch, der diese Musik geschrieben hat, an eine höhere Ordnung geglaubt hat. Verstehen sie – ich kann es nicht so gut in Worte fassen, weil das dann gleich so spirituell wird, aber ich glaube schon, dass die – nennen wir es Glaube. Ich will nicht drum rum reden. Also der Bach, der muss – also für mich ist da gar kein Zweifel, obwohl ich ihn ja nicht kennengelernt habe: Für mich ist gar kein Zweifel, dass der ein zutiefst gläubiger Mensch war. Und das bewundere ich an ihm. Denn mir fällt das schwer. Ich würde gerne. Aber ich würde mich nicht als einen religiösen Menschen bezeichnen.

Bilder: Wenn es nicht zu kitschig wäre – eigentlich sollten hier Wolkenbilder (über Köthen) zu sehen sein.

* **Neuntes Kapitel:** *Bach als Repräsentant des bürgerlichen Naturbegriffes – als Ersatzreligion innerhalb einer bürgerlichen Emanzipationsbewegung..*

Kuno Lorenz / Nikolaus Bacht:

Lorenz: Im Hintergrund von all dem steckt doch der klassische Topos, dass Natur und Kunst im Gegensatz zueinander stehen. Und dass das Natürliche und Organische nicht künstlich sei. Nicht artifiziell eben. Wobei dieses „nicht artifiziell" die Konnotation hat von quasi: „von allein" – „ohne menschliches Zutun".

Bacht: Die Natur würde wachsen auch ohne unser Zutun und ohne dass wir sie beachten, ja.

Lorenz: Und … (lange Pause) … ist es denn nicht doch eigentlich so, dass die Natur zumindest in unserer Tradition vom Mittelalter bis zu Bachs Zeiten als ein solches artifizielles Stück, aber mit dem Bauherrn Gott verstanden wurde? Natur ist auch ein solches Kunstprodukt, nur nicht vom Menschen. Heute sagt man dann – von der oder durch die natürliche Evolution oder so etwas …

Bacht: Was die Evolution antreibt, wird aus ihr selbst heraus begründet.

Lorenz: Oder es wird ein oberster Geist oder Bauplan oder dergleichen in Anspruch genommen. Es wird dann auch der Natur unterschoben, dass sie wie ein Kunstwerk gelesen werden könne. Der Gegensatz ist dann ein Gegensatz zwischen Gott und Mensch. Wenn man also mitmacht, dass Natur auch ein solches Kunstprodukt ist. Jedenfalls die gesamte moderne Naturwissenschaft lebt davon, dass wir in unseren technischen Verrichtungen Natur nachahmen, entweder nutzbar machen, beim Fliegen die Flügel oder dergleichen, oder mit endlichen Mitteln verfertigte Wiederholung natürlicher Prozesse zustande bringen. Also das, was von allein passiert, selber zu machen.

Natürlich nur approximativ. Es passiert noch außerdem genug von alleine. Und wenn jetzt also umgekehrt ein Künstler wie Bach etwas so macht, als würde es von allein passieren, dann wäre das nur ein Dokument dafür, dass er in seinem opus ein Paradigma natürlicher Wachstumsprozesse besonders gut approximieren konnte. Während schlechte artifizielle Dinge, schlecht im Sinne von mit vielen Sprüngen und unplausibel ausgedacht, nicht weit genug getrieben wurden, für die Ausgestaltung der notwendigen Differenzierungen. Und Bach hat es verstanden alle seine Ideen wirklich in ihre Verästelungen fortzusetzen und dadurch einen organischen Anschein zu erwecken, weil alles ausdifferenziert worden ist. Mit einer ganz hohen Binnenstruktur.

Bacht: Das eben meinte ich. Der Kern, der praktisch unzerstörbare Kern der quasi objektiven Identität der Bach´schen Musik liegt in ihrem Kunstcharakter.

Bilder: Der Innenraum der Leipziger Nicolai-Kirche ist beides, sowohl ein Sakralraum als auch die unübersehbare Nachahmung eines Waldes – im übrigen keines deutschen Waldes – aber das ist auch bei anderen gotisch angehauchten Kirchen, in denen Bach gespielt hat, der Fall, genauso wie manches Waldstück an einen Dom erinnert.

* **Zehntes Kapitel:** Ein Ausschnitt aus der getanzten Version der Kunst der Fuge – Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf/Duisburg

Selbst in der abstraktesten Musik ist bei Bach fast immer ein Tanzrhythmus eingewoben – Geist und Körper tanzen miteinander in einem Zustand „prästabilierter Harmonie“ – mit dem Choreographen Martin Schläpfer und seinem Landsmann Jürg Stenzl.

Bilder: Stills aus der gezeigten Aufzeichnung der Choreographie

Schläpfer – Stenzl

Stenzl: Wie fiel ihre Wahl gerade auf die Kunst der Fuge von Bach, um auf ihrer Grundlage ein Ballett zu choreographieren? Die Kunst der Fuge gilt mit als sozusagen die abstrakteste Musik, die jemals komponiert wurde – obwohl andererseits behauptet wird, in jeglicher Musik Bachs sei der Tanz hineingewoben, sogar in den kompliziertesten Fugen?

Schläpfer: Es gab verschiedene Gründe. Als erstes ist das ja ein sogenanntes Heiligtum, das man aber sehr lange vergessen hatte. Und dann plötzlich Ende der 20er Jahre im letzten Jahrhundert wird es so herauf stilisiert. So etwas finde ich immer faszinierend. Also man darf

es nicht antasten. Für mich war es einfach auch etwas, wovor man Angst hat. Woran man scheitern kann. Also man bricht daran, oder es gelingt einem. Und dann empfinde ich die Musik in seiner Polyphonie – natürlich ist das total abstrakt. Wenn es so einen Moment überhaupt gibt in der Musik. Wahrscheinlich geschieht Abstraktion gerade dann, wenn man sich bestimmter Dinge bewusst wird. Ich empfand sie als unglaublich sinnlich, diese Musik. Dann die ganze Literatur drum herum – es gibt so viele Bilder – die zwei Frauen und das …

Stenzl: Zwei Frauen – welche zwei Frauen ..

Schläpfer: Na, seine erste und seine zweite …

Stenzl: Ach so, die Anna Magdalena und …

Schläpfer: … und die vielen Geburten, 23 Kinder. Also es gibt eine Unzahl von Dingen, die einen inspirieren für einen Theaterabend. Denn man versucht ja nicht, die Musik zu versinnbildlichen, das wäre prätentiös, sondern ich versuche, etwas Drittes hinzuzusetzen.

Stenzl: Zum Beispiel?

Schläpfer: Ich habe, wie wir auch in den Ausschnitt gesehen haben, mit einer Frau im Schatten gearbeitet, und einer zweiten, die hinten sitzt, und natürlich ist das dann so, dass er – der Mann – von der Augenoperation fast erblindet ist. Aber das sieht nur, wer die Geschichte kennt. Dass Bach zwei Frauen hatte hintereinander und nach einer Augenoperation gestorben ist. Ich webe das so hinein, ohne dass das eigentlich für den Zuschauer sichtbar wird. Es ist wie eine dritte Substanz von dem Ganzen. Und ein Spiel, ein unglaubliches Spiel. Und auch das Wort fuga, das Fliehende, kann man tänzerisch sehr gut aufnehmen, weiterverfolgen … Und auch das Geschwätzige dieser Musik. Da habe ich halt diese zwei Japaner, die plötzlich miteinander reden … also ich habe das gerne – so Berge. Wo ich nicht weiß, komme ich die Wand hinauf geklettert, oder stürze ich ab.

Stenzl: Was fasziniert sie an der Musik von Bach?

Schläpfer: Ich glaube, seine Musik ist für Theatermacher oder Tanzmacher eine Wunderbare, weil sie, wie sie vielleicht sagen würden, weil sie abstrakt ist. Und konstruiert. Weil Bach eben nicht an sich selber leidet. Bach ist nicht wie Schubert oder Schumann. Bach stellt sich in den Dienst einer Sache. Oder stellt sich, wenn man es spiritueller sagen will, in den Dienst von Gott. Er ist kein larmoyanter. Er ist sozusagen neutral. Bei Bach musst du dich nur mit der Musik auseinandersetzen. Deswegen sind meine Tänzer oft barfuß, weil die Archaik des Fußes, die passt so gar nicht zu der abstrakt polyphon strukturierten Musik. Dieser Bruch hat mir gefallen. Aber es gibt auch Nummern in Schläppchen, im Spitzenschuh und in Highheels.

Stenzl: Mich beschäftigt gerade das Wort „Fuga“ – das Fliehende!

Schläpfer: Hm. Ich glaube, die Faszination an der Musik von Bach mag damit zusammen hängen, dass ganz tief in jedem Menschen der Wunsch nach Ordnung ist. Nach Gesetzmäßigkeiten. Dass diese Musik einem einfach wirklich gut tut. Sie einen auch ordnet. Das ist bei Luigi Nono nicht der Fall oder bei einer Adriana Holszky. Ich weiß es auch nicht. Es bringt einen vielleicht zurück – auch indirekt – zu den verlorenen Werten des Christentums, die wir vielleicht nicht mehr haben. Wir haben nur eine Sehnsucht. I have no idea.

Stenzl: Bach als das Antireale.

Schläpfer: Eine Gegenwelt, die gut tut.

Stenzl: Den „Fluchtweg“ hat das Hermann Broch genannt, das Fluchtspiel. Kunst als ein Fluchtspiel, das einem erlaubt, in eine andere Welt zu gehen. Die auch metaphysisch, wie sie sagen, überstrahlt werden kann. … Aber in einem Punkt bin ich mit ihnen d´accord, was sie die Neutralität der Musik von Bach nennen. Seine Musik hat eine Sprache, um die jeweiligen Gehalte zu übersetzen. Das

musikalische Vokabular ist ein Übersetzen von Inhalten. Und dazu gibt es Mittel. Die Chromatik, die tiefe Lage, die exclamatio, das Aufschreien, und so weiter. Bach aber, und das ist auch mir wesentlich, Bach sagt nichts über sich selbst. Er sagt nur, in der Musik erläutert er das, was der Text sagt. Wenn es einen Text gibt. Aber das Bach-Ich, die Subjektivität Bachs, die ist greifbar in seiner immensen Beherrschung des Materials und seiner expressiven Fähigkeiten. Aber über sich selber, wie er die Welt sieht, als Jammertal oder was auch immer, sagt diese Musik nichts aus. Wir können das Ich, das subjektive Ich aus dieser Musik nicht heraushören. Und das ist wirklich eine Gegenwelt zu fast aller Musik, die seit Bach komponiert wurde.

Bricht ab … ?

* **Elftes Kapitel::** (Nennen wir das Kind ruhig beim Namen) der Sex – der Sex und der Tod – bei einem Mann, der 23 Kinder zeugte – und dem unter der Hand mehr als ein Dutzend davon früh verstarben, der vor allem zu seinen Lebzeiten dafür berühmt war, improvisieren zu können – aus dem es wie aus einem Vulkan herausbrechen konnte – (genau so jemand brauchte das vor- und nachrevolutionäre Bürgertum) – was man aus den frühen Werken noch immer anklingen hört, der Furor, etwas, das offensichtlich schwer zu bändigen war.

Schleuning / Stenzl / Bacht

Bacht: Hinzu kommt, dass diese quasi metaphysische Objektivität, die möglicher Weise bei Bach nicht zerstört werden kann, nur mit der gleichbleibenden Qualität seiner Musik erklärt werden kann. Ich meine, Bach hat nichts Schlechtes geschrieben. Im Gegensatz zu Beethoven beispielsweise. Es gibt kein schlechtes Stück von Bach. Bach hat immer Kunst geschrieben. Und es hat immer geklappt. Vielleicht ist er deswegen so resistent gegen alles, was immer man mit ihm gemacht hat. Die Kunst bleibt immer noch da.

Schleuning: Naja, vielleicht hat er die schlechten Sachen aussortiert. Was meines Erachtens aber noch viel rätselhafter ist, dass Bach offensichtlich schon etwa 1705 – zwischen 1705 und 1710 war er um die 20 – dass er da schon alles konnte. Also es gibt bei Bach offensichtlich nicht das, was man später bei Komponisten wie Mozart oder auch bei Beethoven kennt, es gibt keinen Fortschritt. Was der ungefähr um 1710 oder auch schon ein Stückchen davor, actus tragicus, das sind schon derartig meisterhafte Stücke, das dritte Brandenburgische Konzert, das könnte schon 1715 entstanden sein, das ist ein so unglaublich gutes und kompliziertes Stück, das man offensichtlich davon ausgehen kann, dass Bach ab einem bestimmten Zeitpunkt alles konnte und hinterher nach Gelegenheit Status Auftrag seine Fähigkeiten mal so und mal so eingesetzt hat, wenn man mal

absieht von diesem Wahnsinns Unternehmen und den späten Kanons, da hat er noch mal einen neuen Schwung gehabt, noch mal etwas anderes zu machen und etwas noch schwierigeres, aber das macht es auch so furchtbar schwer bei manchen Stücken, wo es keine Daten gibt, auszumachen, von wann die ungefähr datieren könnten. Etwa Brandenburgische Konzerte. Vollkommen ungeklärt. Und offenbar scheint mir auch unklärbar. Also es gibt zu manchen von den Brandenburgischen Konzerten sieben Meinungen, wann sie entstanden sein könnten. Und das hebt ihn auch aus der Zunft der anderen Komponisten doch weit hinaus, wenn man das vergleicht mit Wagner oder Schumann oder anderen Komponisten. D.h. ihr Spätwerk. Der war spät genauso gut wie früh. Das ist wirklich sehr merkwürdig. Also da ist es wirklich eine Ausnahmeerscheinung.

Stenzl: Wie heißt das schöne Wort von Kagel: An Gott glauben sie nicht alle, die Musiker glauben nicht alle an Gott, aber an Bach glauben sie alle.

Bacht: Ich glaube nicht an Gott, sagt er, ich glaube nicht an Gott, aber an Johann Sebastian Bach.

Stenzl: Ja. Das hat ein Jude über ihn gesagt. Und dann noch einer, der ursprünglich aus Südamerika kommt. Man kann Bach schon längst nicht mehr als einen deutschen Komponisten bezeichnen.

Schleuning: Felix Mendelssohn hat gesagt, jedes Haus, in dem Bachsche Musik aufführt wird, wird zur Kirche. Bezeichnend Robert Schumann hat gesagt, wenn man Musik von Bach sieht und hört, merkt man erst, was für ein Lump man ist. Und immer am 21. März, da war nämlich – das ist sehr interessant, weil das heute gar nicht mehr denkbar ist, es ist zugleich der Geburtstag von Johann Sebastian Bach und Jean Paul. Da wurde im Hause Schumann ein kleiner Altar aufgebaut mit den beiden Bildern und dann hat man andächtig davor

gestanden, von Jean Paul vorgelesen und Musik von Johann Sebastian Bach aufgeführt. Interessant ist dabei, dass im Unterschied zu späteren Eindrücken, dass der Wert von Bach nämlich alle diese deutschen Werte seien: Arbeit, Disziplin, Mühe, Ordnung und so weiter. Das haben die auch gedacht. Aber für Schumann, der Vergleich zu Jean Paul, der ist insofern ja sehr interessant, weil Schumann an Bach offensichtlich ganz besonders hoch auch das Krause gesehen hat. Das Durcheinander. Also wenn man solche Stücke wie die chromatische Fantasie nimmt, oder manche Arien oder so etwas, hat man ja den Eindruck, wenn man das heute hört, es hat mit Ordnung Disziplin und Zahlen und so weiter überhaupt nichts zu tun, das ist einfach nur ein wüstes Gehämmer und Durcheinander …

Stenzl: Die ganze Form der Fuge kann man ja auch beschreiben als ein Atmen von Ordnung und Unordnung.

Schleuning: Ja, …

Bacht: Ein Hin und Her …

Schleuning: Ja, die Nazis haben ja die Bachschen Fugen als endlose … als Vergleichsobjekte für diese endlosen und ziellosen germanischen Fadenornamente. Die haben nicht die Ordnung gesehen, als erstes …

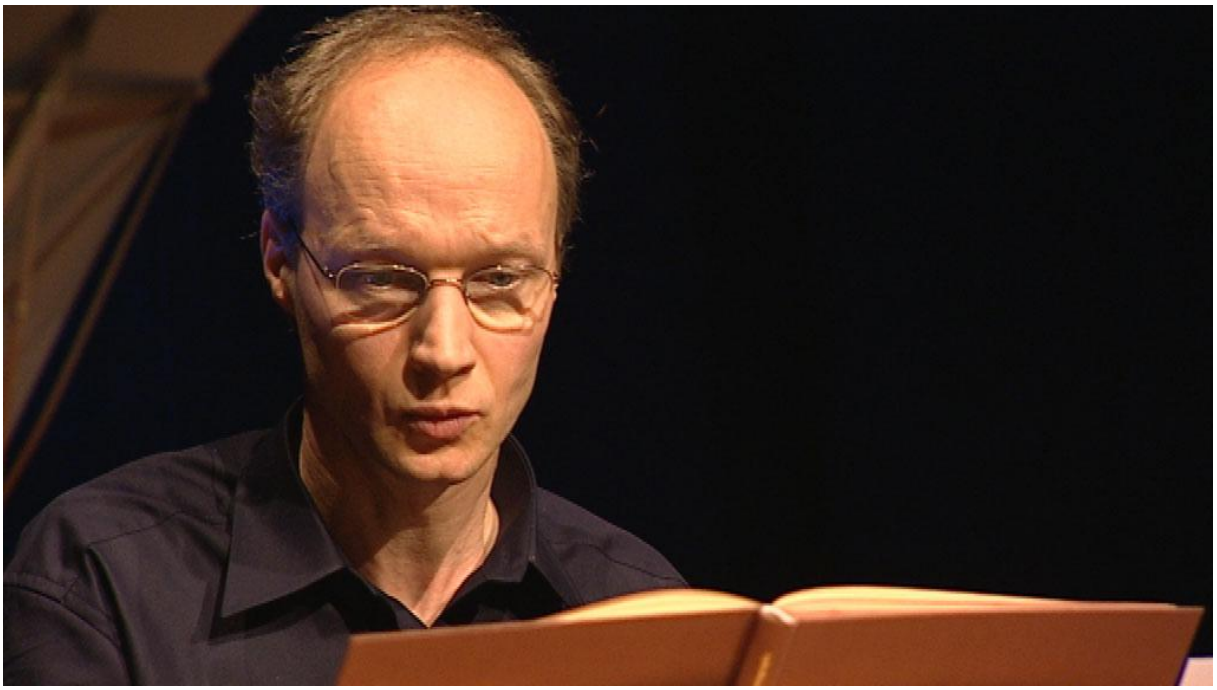
Bacht: Sondern, dass es kein Ende findet.

Schleuning: Sondern, dass es kein Ende findet und deshalb waren sie auch so begeistert von dieser Legende von Philipp Emanuel Bach, dass Bach sozusagen in den Stiefeln gestorben ist, dass der seine Kunst der Fuge irgendwie in die ferne Welt senden wollte und dabei gestorben ist. Da hat ihm Gott die Feder aus der Hand genommen. Stimmt ja alles nicht. Weiß man heute. Aber diese Vorstellung gerade der Fugen als ein verknotetes Bandgeflecht ist ja nun das Gegenteil von dem, was viele Leute von Bach immer denken, das ist alles nach

Maß Ordnung Zahl und nach mathematischen Gesetzen aufgebaut. Was es zum großen Teil sicher überhaupt nicht ist. Also gerade in der Kunst der Fuge gibt es so viele Stücke, die sich irgendwelchen Ordnungsvorstellungen völlig entziehen. Das ist jedenfalls nur eine Seite.

Bilder: Keine - monochromer Hintergrund

* **Zwölftes Kapitel:** Ein Satz aus einer frühen Toccata – (Cembalo/Raphael Alpermann)

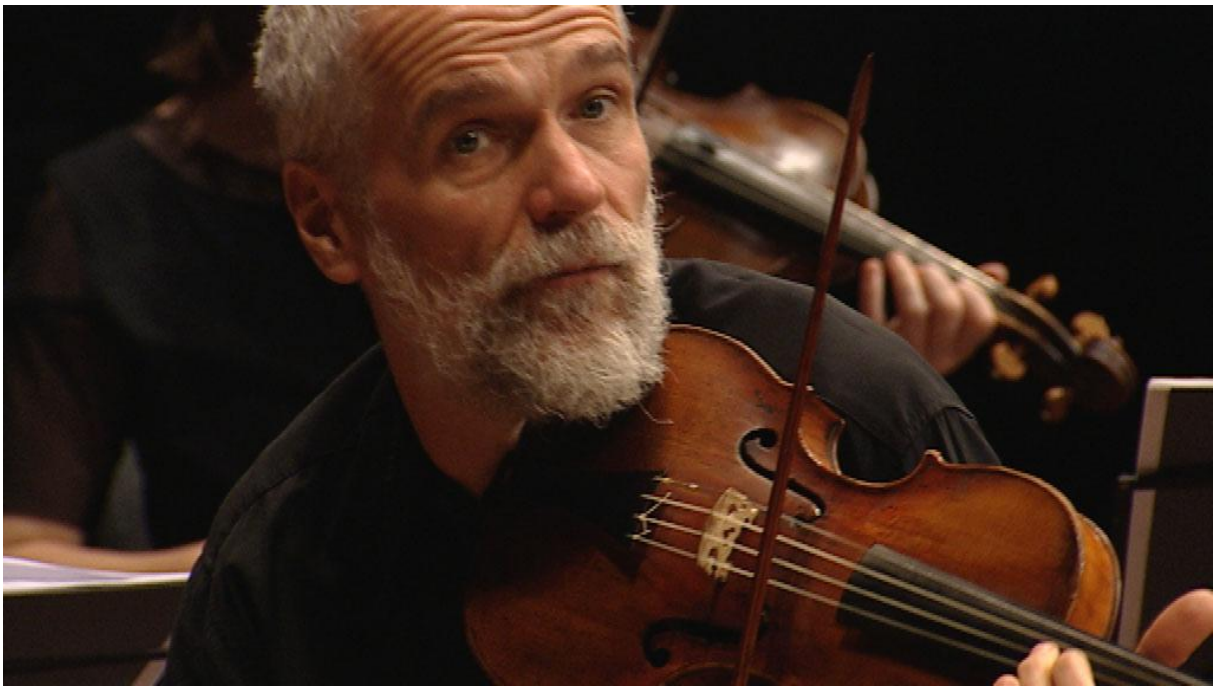


* **Dreizehntes Kapitel:** Schlussfuge – mit vier Gesprächsteilnehmern, das erste und einzige Mal sind es vier Stimmen.

Schleuning / Stenzl / Lorenz / Schläpfer (vorauss.)

Bilder: Bühne des Radialsystems

* **Vierzehntes Kapitel:** Ausschnitt aus der Aufzeichnung der Kunst der Fuge mit der Akademie für Alte Musik Berlin (RBB Produktion)



Abschriften der Gespräche 07. Bis 09. April 2010 – Bluescreenstudio CQuadrat

Kapitel 01 / 01

Schleuning / Stenzl

SCHLEUNING: Die Kunst der Fuge von Johann Sebastian Bach besteht aus vier Kanons und 14 Fugen, sogenannten Kontrapunkten. Etwa in der Mitte der vierzehnten Fuge oder so gegen Ende vermutet man, wo das Tonsymbol B A C H angebracht und bearbeitet wird, bricht die Handschrift ab. Die Kunst der Fuge enthält viele Rätsel, manche sind gelöst worden, manche werden wohl immer unlösbar bleiben – und einige könnte man noch lösen. Und zu diesen Rätseln, die man wahrscheinlich doch noch lösen könnte, gehören Blumenornamente, so erstaunlich das auch ist. Im Erstdruck von 1751, der ist also ein Jahr nach Bachs Tod erschienen, gibt es an den Stellen, wo keine Noten sind, dies sind immer so halbe Seiten, Blumen- und Pflanzenornamente: Kleine Blümchen, Knospen, Bäumchen. Da Bach ja ein sehr gut planender auch finanziell berechnender Mensch war – ein Kupferstich, das war damals eine Möglichkeit der Notenveröffentlichung, die nicht ganz billig war – hat er mit Sicherheit dem Kupferstecher in Cella, in Thüringen, nicht gesagt: „Machen sie mal in die freien Flächen, damit das ein bisschen hübscher aussieht, ein paar Blümchen hin“, sondern er hat mit Sicherheit vorgeschrieben, welche Pflanzen dahin sollen. Da müsste eine Lösung möglich sein, wenn ein Pflanzenkundiger alle diese verschiedenen Pflanzen bestimmen würde und, wenn er sich auskennen würde in der Pflanzensymbolik der damaligen Zeit, welche mit Sicherheit anders ist als die heutige, dann würde man vermutlich alles Mögliche über Ziel, Zweck und Aufgabe der Kunst der Fuge

erfahren. Nun zurück zu der Zahl 14. Es gibt also 14 Fugen. Bach ist in der ersten deutschen musikwissenschaftlichen Gesellschaft, der Leipziger Sozietät für musikalische Wissenschaften, das vierzehnte Mitglied geworden, obwohl er viel früher hätte eintreten können. Er kannte den Gründer dieser Gesellschaft, der sein Schüler war, und stand mit ihm in ständigem Austausch. Aber er hat gewartet, bis er der Vierzehnte war. Diese Zahl 14 ist für Bach sehr wichtig gewesen, wenn man das einfache Zahlenalphabeth anwendet, also A gleich 1, B gleich 2 usw., dann kommt man bei B A C H auf 14. Das ist also ein Zahlensymbol um B A C H, dann gibt es noch ein Notensymbol, also die Tonfolge selbst, (singt) B A C H. Das H ist nur für Deutschsprachige verständlich, denn diesen Tonnamen gibt es in anderen Sprachen nicht. Die Englisch Sprechenden sagen stattdessen *b-sharp*, die romanischen Sprachen sagen in Frankreich…

STENZL: *si bémoll*.

SCHLEUNING *Si bémoll*, die Italiener *si bemolle.* Diese kurze Tonfolge ist also ein Tonsymbol des Namens und hat auch eine kleine Besonderheit. Wenn man zum Beispiel diese vier Töne harmonisch begleiten will, ist das nicht so einfach, wie wenn man beispielsweise das Grundthema der Kunst der Fuge harmonisch begleiten wollte, da (singt) da brauch man bloß immer zwischen…

STENZL: …Eins und Fünf…

SCHLEUNING Genau, Eins – Fünf – Eins – Fünf – Eins – Fünf zu pendeln. Während man bei dieser kurzen Tonfolge B A C H sehr schnell nicht etwa in eine Nebentonart, aber doch in eine nicht unbedingt direkt nahe Klanglichkeit wechseln muss, was aber kein großes Problem ist.

STENZL: Ja, diese Chromatik C H B A – also vier Töne, die ganz nahe beieinander sind und so nicht in einer Tonleiter enthalten sind.

Also Tristan oder welche chromatische Musik auch immer enthält fast automatisch ein B A C H in irgendeiner Stellung und Umständen.

SCHLEUNING: Diese Nähe dieser vier chromatischen Töne gibt es in der Kunst der Fuge unentwegt. Also es gibt sozusagen „B A C H-Sphären“ in der ganzen Kunst der Fuge, aber dieses direkte Zitat, das gibt es erst an der Stelle, die ich schon erwähnt habe.

STENZL: Nämlich in der Tripelfuge, wo alle drei Themen der Fuge gleichzeitig kommen, was ja auch heißt, dass in Bachs Kopf diese Orgelfuge, die er niedergeschrieben hat, bis zu der Stelle eigentlich fertig komponiert ist. Der Rest wäre nur noch eine „handwerkliche“ Ausarbeitung des Fertigschreibens. Umso auffallender, dass er sich offensichtlich um eine Druckfassung zu Lebzeiten schon bemühte, obwohl er die letzte, die größte, die umfangreichste, die sozusagen komplexeste Fuge noch gar nicht fertig geschrieben, wenn auch fertig komponiert hatte.

SCHLEUNING: Ja, das ist ein Sonderfall in der Musikgeschichte. Daran kann man sicher auch bemerken, was für ein stürmischer Mensch Bach gewesen ist.

STENZL: Aber vielleicht kommt noch etwas anderes dazu. Alle nicht abgeschlossenen Werke, bis zu Turandot, Lulu und der unvollendeten Symphonie, werden im Laufe des neunzehnten und auch im zwanzigsten Jahrhundert zu einer Art Mythos, bei dem man nicht mehr so genau weiß, ob es die Musik selber ist, die diesem Werk zu einem besonderen Ruhm, zu einer besonderen Aura verhilft, oder ob es das Rätselhafte der Unabgeschlossenheit ist. Besonders wenn man dann noch, wie Carl Philipp Emanuel Bach, sein Sohn, in das Manuskript hineinschreibt, dass an dieser Stelle der Schöpfer dieser Fuge gestorben sei, was offensichtlich nicht stimmt.

SCHLEUNING: Das stimmt nicht. Das hat Carl Philipp Emanuel Bach erfunden.

STENZL: Aber gut erfunden!

SCHLEUNING: Gut, sehr gut erfunden! Carl Philipp Emanuel Bach war ein ausgesprochener „Werbemanager“ für Kunst der Fuge.

STENZL: Er war aber auch ein guter Komponist!

SCHLEUNING: Er war ein sehr guter Komponist und er war auch ein sehr guter Werber für seine eigenen Werke. Aber diese unverminderte Wirkung von Bachs Fugen überhaupt, aber besonders von der Kunst der Fuge, ist für die heutigen Hörer sicher, was die Feinheiten der Kontrapunkttechnik betrifft, nicht ohne weiteres zu merken.

STENZL: Das kommen wir auf ein zentrales Thema. Wenn wir von der Berühmtheit oder dem Mythos der Kunst der Fuge reden, wenn wir von der Stellung des Wohltemperierten Klaviers mit zwei mal 24 Präludien und Fugen reden – was passiert denn eigentlich mit so einer Musik, 200-250 Jahre nachdem sie entstanden ist, in einer vollständig anderen Zeit? Wir wissen ja eigentlich über die Alltäglichkeit von Bach wenig. Über die Wirkung seiner Musik. Wir können sagen, dass er jeden Sonntag eine Kantate für Leipzig schreiben musste. Aber die Wirkung von den fünf Viertelstunden D-Moll der Kunst der Fuge, mit dem Streichorchester in einer Kirche zelebriert, ist das wirklich die Wirkung seiner Musik? Die Substanz dessen, was er geschaffen hat? Was macht Johann Sebastian Bach zu etwas Besonderem in der Musikgeschichte? Oder hören wir vielleicht den Bach in einer Art und Weise, die schon den Leuten 50 Jahre später, einem Haydn oder Mozart, unverständlich wäre? Ist diese Musik gegenwärtig qua eines fundamentalen Missverständnisses, weil die Hörer gar nicht wissen, um was es in einer Fuge geht? Was das Besondere einer Fuge ist? Was eine Umkehrung, eine Doppel- oder Tripelfuge, oder was ein Kanon ist?

SCHLEUNING: Ich glaube, dass die meisten Hörer das natürlich nicht wissen. Und ich glaube, dass man das nicht unbedingt wissen

muss. Die ganzen kontrapunktischen Geheimtechniken, die in Teilen der Kunst der Fuge vorhanden sind, die muss man nicht unbedingt kennen. Obwohl sicher unter den Hörern einige sind, die da im Gymnasium etwas analysieren mussten, ist das aber eine Minderheit.

STENZL: Ja, im neunzehnten Jahrhundert gehörte der Kurs des Fugenkomponierens zum komponistischen Grundhandwerk im französischen Konservatorium, dem führenden Konservatorium der Hauptstadt des neunzehnten Jahrhunderts. Das ist heute wohl nicht mehr der Fall.

SCHLEUNING: Das ist ganz klar, dass das dazu gehörte. Es ist zweifelsohne so, dass Bach ein glänzender Komponist war, aber es hat natürlich zu seiner Zeit auch noch andere glänzende Komponisten gegeben: Händel sowieso, aber außerdem Rameau oder Telemann, der ja zu seiner Zeit…

STENZL: Zelenka, Corelli…

SCHLEUNING: Unglaublich viele Musiker, die damals genauso berühmt gewesen sind. Telemann war vielleicht noch viel berühmter, weil er angenehmer schrieb. Heute ist er ja leider nicht mehr so bekannt. Aber die Tatsache, dass Bach so ein glänzender Komponist gewesen ist, reicht mit Sicherheit nicht aus, um seine zeitübergreifende Berühmtheit auszulösen, die heute ja in jedem Konzertprogramm unabdingbar ist. Es kommt sicherlich noch dazu, was das neunzehnte Jahrhundert in Deutschland aus Bach gemacht hat. Denn aus diesem geheimnisvollen Zusammenhang und Zusammenhalt, den die Musik hat, auch die Kunst der Fuge, ist im 19. Jahrhundert ein Mythos entwickelt worden – wie vielleicht viele moderne Hörer dann doch mitbekommen haben. Man braucht heute bloß den Namen Bach zu hören, um eine Vorstellung von Höhe, von Göttlichkeit, von Perfektion zu haben, auch wenn man als unbescholtener Hörer diese ganzen Werte in der Musik nicht in den

Noten hört. Aber die Aura dieses mythischen Zusammenhangs ist für jeden, der überhaupt hören will, vorhanden. Sicher ist es eine Minderheit,die Bach schätzt, das ist ganz klar. Das ist aber auch kein Verbrechen an der Menschlichkeit, so wie ich zum Beispiel selbst einen anderen der ganz Großen, den aber die übergroße Menge der Musiker auch nicht hören will, besonders schätze: Charlie Parker.

STENZL: Ja, aber da ist beispielsweise auch das Nationalistische: Bach wird zum Inbegriff eines deutschen Komponisten. Er wird von Theologen zum fünften Evangelisten erklärt, es gibt eine Sammlung „Orgelmusik – Der katholische Bach“. Die Vorstellung eines „katholischen“ Bachs deshalb, weil man die Musik von Bach nimmt, die man auch in der katholischen Messe spielen kann. Es gibt hochgradig ideologisierte Bachbilder, an die wir vielleicht auch denken müssen, wenn es darum geht, die Frage zu stellen: Was führt dazu, dass in einem Bachjahr permanent ein so esoterisches Werk, ein Kunstbuch, ähnlich wie das Musikalische Opfer, so beliebt und erfolgreich ist – oder wenigstens von den Institutionen als so angesehen wird? Es liegt daran, dass Streichquartette, Streichorchester, Organisten und Klavierduos mit diesem Werk auch bequem reisen können und dass es außerdem abendfüllend ist. Aber das mit der Musik direkt, mit der Substanz der Musik, hat damit vielleicht nicht sehr viel zu tun – oder anders gesagt, die Bachrezeption beruht auf einem vielleicht kreativen Missverständnis. Es gibt einen wunderschönen Satz von Maurizio Kagel, der eine „Bachpassion“ geschrieben hat, also in Analogie zur Johannes-Passion und Matthäus-Passion: „Nicht alle Musiker glauben an den lieben Gott, aber alle glauben an Johann Sebastian Bach.“ Das ist wahrscheinlich auch schon wieder ein bisschen Mythologisierung. Aber sie ist wenigstens witzig, da sie von einem argentinischen Juden in Deutschland stammt.

SCHLEUNING: Das ist sicher so. Man kann sagen, dass die Kunst der Fuge die Matthäus-Passion der Instrumentalmusik ist, von Bach aus gesehen.

STENZL: Und sie hat Blumen, anders als die Matthäus-Passion

und das Wohltemperierte Klavier auch nicht.

SCHLEUNING: Die hat zwar diese Schnörkel, die auch untersucht werden, aber man kann mit Sicherheit sagen, dass die Kunst der Fuge zugleich mit der großen Kraft und diesem geheimnisvollen Zusammenhang, die in ihr sind…

STENZL: Oder die wir heraushören?

SCHLEUNING: Die wir auf einer rationalen Ebene heraushören. Mit Sicherheit ist es so, siehe die Zahl 14 und die Symbolik der Zahl…

STENZL: …zwei Mal sieben, die heilige Zahl.

SCHLEUNING: Mit Sicherheit ist es so, dass man damals nicht, wie vielleicht später Schumann und Schubert, dagesessen hat und auf Einfälle und Inspiration gewartet hat, sondern man stellte sich eher rationale Aufgaben. Das ist bei Vokalmusik einfacher, da es den Text gibt. Bei der Instrumentalmusik hat man sicher mit Zahlen und Buchstabenkombinationen als Auslöser gearbeitet, was man damals *ars inveniendi* nannte, die Erfindekunst. Da hat Bach offensichtlich das Vorhaben gehabt: Ich schreibe einen großen Fugenzyklus mit aufsteigender Schwierigkeit der Kontrapunktkunst und mit dem Ziel, dass am Ende mein eigener Name B A C H dort vorkommt. Das sagt sowohl viel für als auch gegen die Bestimmung für Gott und die Erhöhung der Seele zu Gott. Für dieses Ziel hat Bach seine ganze Kompositionskunst aufgewendet. Wenn sie vorhin sagten, es gibt den „katholischen Bach“, so kann man bei Bach in der Spätzeit sogar den

verrückten Ausdruck benutzen „der protestantische Palestrina“, was einem zunächst ganz merkwürdig vorkommt. Aber Bach war gegen Ende seines Lebens ein Forscher in der altkatholischen Kirchenmusik und hat auch Palestrina aufgeführt und hat von der Kunst der alten Italiener sehr viele satztechnische Kenntnisse gewonnen und übertragen, die auch in der Kunst der Fuge und parallelen Musikwerken der Spätzeit von Bach vorkommen. Er hat diese Aufgabe gelöst und diese Kraft dieser Musik, auch die emotionale Kraft, gehört ja zu dem, was man heute auch empfindet. Bach war ja kein kühler Rechner und am Tisch sitzender philosophischer Denker, sondern er war ja ein ausgesprochen gefühlvoller Mensch.

STENZL: Jetzt kommen sie auf einen ganz wesentlichen Punkt. Bachs Musik war ja über seinen Lebensbereich Thüringen und Sachsen hinaus wenig bis nicht bekannt. Aber er war sehr viel berühmter als ein überragender Organist und Klavierspieler. Dieser Teil, der im Zentrum seiner kompositorischen Arbeit steht, sozusagen dieses Haptische der Musik – eine Musik ist im Kopf, aber sie ist auch in den Händen, weil sie gespielt wird – ist ja völlig weg. Von dem können wir gar nichts rekonstruieren, so sehr sich die Orgelbauer bemühen, Bach getreue Orgeln zu rekonstruieren oder zu restaurieren, aber Bachs Orgel- und Cembalospiel ist ein für allemal weg und wir können es nicht zurückholen, aller Authentizitätspropaganda der Tonträgerindustrie zu Trotz. Aber er ist plötzlich ein globaler Komponist geworden: Es gibt japanische Ensembles, die zu den besten überhaupt gehören in der Aufführung – ausgerechnet noch von Bachs Vokalmusik. Welcher Pianist spielt nicht Bach? Welcher Geiger spielt nicht die Solosonaten? Und wo wären denn die Cellisten heute, wenn sie die sechs Suiten für Solocello nicht hätten?

Kapitel 01 / 02

Schleuning / Stenzl

SCHLEUNING: Die Kunst der Fuge von Johann Sebastian Bach enthält vier Kanons und 14 Fugen, sogenannte Kontrapunkte. Vermutlich gegen Ende der vierzehnten Fuge wird das Tonsymbol B A C H angebracht und bearbeitet und genau im Zuge der Bearbeitung bricht das ganze Werk ab. Die Kunst der Fuge enthält sehr viele Rätsel, einige davon sind gelöst, manche könnten gelöst werden, andere wird man vielleicht nie lösen können. Aber zu denjenigen, die gelöst werden könnten, gehören Blumenornamente. Es gibt in der Kunst der Fuge im Erstdruck von 1751/52 an den Stellen, wo keine Noten gesetzt sind, Blumen- und Pflanzenornamente. Nun ist es so, Bach war ein sehr gut planender und auch was das Finanzielle betrifft, ein sehr berechnender Mensch, und er hat sicher dem Kupferstecher – man hat damals sowohl Notendruck als auch im Kupferstich die Noten veröffentlicht – nicht gesagt: „Hören sie mal, da ist noch Platz frei, machen sie mal irgend ein hübsches Ornament da hin, ein paar Pflanzen“, sondern er hat bestimmt vorher genau geplant und berechnet und diesem Menschen gesagt, was für Pflanzen und was für Bäumchen dahin sollen. Es wäre jetzt eine Aufgabe für einen Pflanzenkundigen, genau zu bestimmen, was da für Pflanzen und Bäumchen und Blumen wiedergegeben sind, und vor allen Dingen, was sie in der damaligen Zeit für eine Symbolik hatten. Es hatten ja alle Pflanzen bestimmte Symboliken, die noch anders waren als die, die wir heute kennen. Da könnte viel aufgeklärt werden über inhaltliche Bezüge und Absichten der Kunst der Fuge. Aber wenn man jetzt mal zurück kommt auf die Zahl 14: Es gibt 14 Fugen – die Zahl 14 war für Bach offensichtlich eine äußerst wichtige Zahl. Er ist in der ersten deutschen musikwissenschaftlichen Gesellschaft, der Leipziger Sozietät für die musikalischen Wissenschaften, das vierzehnte Mitglied geworden, obwohl er wesentlich früher schon Mitglied hätte

werden können, denn der Gründer der Gesellschaft war ein Schüler von ihm, mit dem er viel Austausch hatte. Aber er wartete, bis er das vierzehnte Mitglied war. Die Zahl 14 ist insofern für Bach wichtig gewesen, weil, wenn man das Zahlenalphabeth benutzt, also A gleich 1, B gleich 2 usw., die Summe der Zahlen von B A C H genau 14 ergibt. Das ist insofern von Wichtigkeit, weil es auch noch andere Zahlenbezüge in der Kunst der Fuge gibt, die man zum Teil ermitteln kann, zum Teil auch nicht. Also von den Zahlen her ist es eine Zahlensymbolik, aber es gibt auch eine Tonsymbolik, denn B A C H, diese vier Töne (singt), sind eine Notensymbolik, die sich allerdings nur Deutsch Sprechenden erschließt, weil es den Tonnamen H in anderen Sprachen nicht gibt. Die Engländer sagen *B-sharp*, die Romanisch Sprechenden, die Franzosen, sagen *si bémol*, die Italiener *si bemolle.* Es gibt da also ein Tonsymbol, was Bach auch benutzt hat, was allerdings, wenn man diese kurze Melodie begleiten will, doch ein ganz kleines Problem beinhaltet, oder auch eine kleine Schönheit zur Folge hat: Denn das ist keine Melodie, die sich normal begleiten lässt, wie etwa das Grundthema der Kunst der Fuge (singt). Da braucht man bloß zwischen den Harmoniestufen Eins-Fünf-Eins-Fünf-Eins hin und her zu pendeln, während man bei diesem Thema, (singt – war in 01 besser gesungen) sehr schnell nicht in eine andere Tonart, aber in eine Nebenharmonie wechseln muss. Es gibt also einen kleinen Sprung.

STENZL: Ich habe ein kleines Problem. Sie sagten ja schon, die Kunst der Fuge, ein sehr spätes Werk von Bach, am Ende seines Lebens komponiert, ist ganz offensichtlich als ein Ganzes zu sehen, mit diesen Kanons und diesen vierzehn Kontrapunkten. Ich denke auch, dass dieses Werk von Bach eigentlich fertig komponiert worden ist, denn diese letzte unvollendete Fuge ist eine Tripelfuge mit drei Themen, die man vom Höhepunkt, sozusagen von Ende, nach vorne komponieren muss. Man muss nämlich mit drei Themen beginnen, die man gleichzeitig spielen kann, denn wenn man mit einem Thema

beginnt, dann ein zweites und dann ein drittes hinzunimmt und die passen nicht zusammen, kann man keine Tripelfuge machen. Dieses Klavierwerk ist also von Bach her fertig komponiert. Aber es ist eigenartig: Wenn Sie sagen, Bach bereitet jetzt eine Druckausgabe vor – bevor wir etwas zum Druck geben, machen wir es doch fertig. Wieso schrieb er das nicht fertig, plante aber schon offensichtlich bis in graphische Details eine Druckausgabe, die ja dann einer seiner genialen Söhne, Carl Philipp Emanuel Bach, überhaupt erst rausgegeben hat? Können wir überhaupt davon ausgehen, dass Bach in irgendeiner Weise schon an eine Druckausgabe gedacht und sie überhaupt vorbereitet hat?

SCHLEUNING: Ja, er hat sie selbst vorbereitet. Er kommunizierte dauernd mit dem Notenstecher in Cella in Thüringen und das Erstaunliche an der ganzen Aktion, was teilweise aufgeklärt ist, aber teilweise auch wieder nicht, ist, dass er während des Komponierens und Umgestaltens schon Stücke stechen ließ und dabei offensichtlich immer überlegte, wie er dieses Werk abschließen könne. Eine verbreitete Theorie, die auch teilweise von der Mehrheit der Musikforscher angenommen worden ist, ist, dass er sich über den absoluten Schluss nicht ganz im klaren war und die Sache erst mal liegen ließ, während sie im Stechervorgang war. Da er kein absolut für ihn einsichtiges Ende gefunden hatte, ließ er es erst mal liegen. Er ist aber dann leider gestorben, bevor er seinen Schlussgedanken haben konnte, aber das ist nicht absolut geklärt.

STENZL: Müssen wir vielleicht nicht auch beachten, dass sowohl die andere Sammlung, das Musikalische Opfer, wie diese Kunst der Fuge…

(Abbruch)

Kapitel 01 / 03

SCHLEUNING: Die Kunst der Fuge enthält vier Kanons und 14 Fugen, von denen die letzte nicht ganz zu Ende gebracht worden ist, genau in dem Moment, als das Tonsymbol B A C H erscheint und auch bearbeitet worden ist. Die Kunst der Fuge enthält vielerlei Rätsel, von denen man manche lösen, und manche nicht lösen kann, von denen aber doch einige lösbar sind. Zu denen die lösbar sind, gehört vermutlich das, was in den freien Plätzen zwischen den Noten an Blumenornamenten und Pflanzenornamenten abgebildet ist.

STENZL: In der Druckausgabe…

SCHLEUNING: In der Druckausgabe von 1751/52, die nach Bachs Tod erschienen ist, gibt es zwischen den Noten noch freie Plätze und da hat der Stecher Blumenornamente, Bäumchen, Blumen, Pflanzen angebracht. Man muss mit Sicherheit davon ausgehen, dass Bach bestimmt hat und nicht einfach gesagt hat: „Mach mal irgendwas hin, was lustig aussieht.“ sondern dass er eben genauer gesagt hat, was für Pflanzen, was für Bäumchen. Da müsste ein Pflanzenkundigen mal rangehen, das genau zu bestimmen, und auch die Pflanzensymbolik aus der Zeit ermitteln. Und da würde man wahrscheinlich sehr viel über Inhalt und Zielrichtung der Kunst der Fuge herausbekommen. Noch mal zurück zu der Zahl 14. Also es gibt 14 Fugen in der Kunst der Fuge. Bach ist nachdem er schon viel früher hätte eintreten können, vierzehntes Mitglied in die Leipziger Sozietät der musikalischen Wissenschaften eingetreten. Das war die erste deutsche musikwissenschaftliche Gesellschaft. Die Zahl 14 ist insofern von Wichtigkeit, weil, wenn man vom Zahlenalphabeth ausgeht, A gleich 1, B gleich 2, usw., dann ergeben die Buchstaben B A C H die Zahl 14.

STENZL Und 14 ist zweimal die heilige Zahl 7.

SCHLEUNING: Das kommt noch dazu. Das hat Bach mit Sicherheit auch gewusst und auch bedacht dabei. Das ist also ein Zahlensymbol in der Kunst der Fuge. Zusätzlich gibt es noch B A C H als Notensymbol – eine kleine viertönige Melodie (singt). Dies ist allerdings dann nur Deutschsprachigen zugänglich, weil es in den anderen Sprachen H als Tonnamen nicht gibt. Es gibt in den Englisch sprechenden Ländern für den Ton H *b-sharp*, in den Romanisch sprechenden Ländern, z.B. auf Französisch heißt das *Si bémol*, bei den Italienern *Si bemolle*. Diese kleine Tonfolge hat auch harmonisch eine Besonderheit. Wenn man sie begleiten will, ist das nicht so einfach wie etwa bei der Grundmelodie der Kunst der Fuge (singt). Da pendelt man dann einfach zwischen Eins-Fünf-Eins-Fünf-Eins

STENZL: D-moll, 14 Mal.

SCHLEUNING: Genau. Und wenn man eben (singt) begleiten will, dann muss man sehr schnell, nicht etwa in eine Nebentonart, aber doch in eine Nebenharmonie wechseln und kann nicht so bequem bleiben, also es kriegt einen kleinen Sprung.

STENZL: Aber wenn sie eine chromatische Musik haben – C H B A sind alle vier Töne, eigentlich ist ja der Tristan oder alle chromatische Musik sowieso voll von B A C H.

SCHLEUNING: Also wenn man zum Beispiel wie in der Kunst der Fuge in D-Moll komponiert, kommt man gar nicht darum herum, diese vier Töne irgendwann zu verwenden. Also es gibt in der ganzen Kunst der Fuge eine Art „B A C H-Sphäre“, ehe dann wirklich dieses Tonsymbol angebracht wird. Nun sind das Dinge, die heutzutage, vielleicht auch damals schon, vermutlich niemand Unvorbereitetes mehr hört und versteht, was aber auch kein großes Unglück ist.

STENZL: Da bin ich nicht so ganz sicher. Denn, Sie haben das jetzt sehr schön gesagt, die Kunst der Fuge ist das, was man damals ein „Kunstbuch“ genannt hat. Das ist nicht wie eine Sammlung Kantaten

oder Konzerte oder Klavierstücke, sondern es ist ein Ganzes, das sich einem hohen Anspruch, jetzt hier *Die Kunst der Fuge*, stellt. Können wir uns vorstellen, dass jemand eine Fuge spielt oder hört, sei sie aus dem Wohltemperierten Klavier oder aus der Kunst der Fuge, und keine Ahnung hat, um was es da geht? Dass das ein Stück ist mit nur einem Thema, bei dem es darauf ankommt, dass es Teile gibt, wo dieses Thema vorkommt, und andere. Ist denn die Kunst der Fuge heute nicht einfach ein Mythos? Wer will fünf Viertelstunden d-Moll-Fugen hören? Gar noch auf einem Tasteninstrument gespielt oder auch im Streichorchester oder Streichquartett? Ist dieses Stück wirklich ein Stück Musik, dessen Musik die Hörer irgendwie etwas angeht und fasziniert, oder ist das nicht vielleicht mehr ein Mythos, etwas Berühmtes, von dem man gar nicht mehr fragt, wieso er von Bedeutung sein soll?

SCHLEUNING: Ja, aber es funktioniert.

STENZL: Was funktioniert? Funktioniert das Hören?

SCHLEUNING: Also es funktioniert vermutlich bei einem großen Teil der Hörer, das hat sich ja im Bachjahr 2000 gezeigt. Die Kunst der Fuge ist unentwegt in voller Länge aufgeführt worden, vor großem Publikum. Es funktioniert. Aber was funktioniert? Es funktioniert mit Sicherheit nicht, dass Hören der ganzen Geheimnisse. Das liest man sich vielleicht ein bisschen an. Aber man hört auf keinen Fall die ganzen kompositorischen Geheimnisse der Fuge: Wo die Eintritte sind, wo es Engführungen gibt, Umkehrungen, und was es da alles für kontrapunktische Künste gibt. Aber was man sicherlich hört, ist dieser rätselhafte Zusammenhang, der in der Musik steckt, natürlich angereichert durch den Bach-Mythos, der sich seit dem neunzehnten Jahrhundert gebildet hat, wo eben diese rätselhafte Zusammengehörigkeit besonders emporgehoben und vergöttlicht worden ist. Man muss sich vorstellen, dass es zu Bachs Zeiten einen anderen berühmten Komponisten in Deutschland gegeben hat

:Telemann. Telemann hat sehr viel angenehmer und leichter komponiert, ist aber heute leider viel weniger anerkannt.

STENZL: Der ist bekannt als Blockflötenkomponist, um es ein bisschen despektierlich zu sagen, obwohl er ein weltoffener Mann war, der Ohren hatte für Polnisches, für Französisches und Italienisches und sozusagen globalisierend das sogar zusammen gebracht hat. Im Prinzip viel mehr als Bach, der ja in deutschen Institutionen, denken wir an Leipzig und die Thomaskirche, eingespannt war. Aber eigentlich wollten die Leipziger zu seiner Zeit auch lieber Telemann. Und weil sie ihn nicht bekamen, haben sie Bach genommen.

SCHLEUNING: Also, was die Bewertung von Telemann betrifft, bin ich vollkommen anderer Meinung als sie. Aber das gehört jetzt nicht hier hin. Ich will damit bloß sagen, dass Telemann heute weit weniger bekannt und beliebt ist als Bach, der ja aus der Konzertkultur kaum noch wegzudenken ist. Das liegt einerseits selbstverständlich daran, dass man, auch wenn man die Geheimnisse der Fugenkunst nicht so genau erkennt, diesen geheimnisvollen Zusammenhalt in der Musik durchaus fühlen kann, aber auf der anderen Seite auch daran, was seit dem neunzehnten Jahrhundert aus diesem geheimnisvollen Zusammenhalt im mythischen Sinn gemacht wurde und wie man das in den Himmel gehoben hat.

STENZL: Ich will jetzt nicht noch den Namen von Zelenka in die Diskussion bringen, nachdem schon Telemann gekommen ist, aber ich bin mir nicht so ganz im Klaren, mit was denn dieser Bach überlebt hat. Sie sagen ja, dass man sozusagen übers Musikalische eigentlich gar nicht viel zu wissen braucht. Aber was in der Welt rumschwirrt, ist: Für die einen ist er der fünfte Evangelist, für die anderen ist er der Inbegriff des deutschen Künstlers, für den dritten der „katholische Bach“: Es ist mir mal ein schönes Heft mit ausgewählten Orgelstücken, von Peters Leipzig gedruckt, in die Hände gekommen.

Es hatte den pikanten Titel: „Der katholische Bach“. Es waren nämlich Stücke, die man im Messgottesdienst bei den Katholiken verwenden kann. Die Vorstellung, ein „katholischer Bach“ ist auch noch möglich. Und fünf Viertelstunden D-Moll von Streichorchestern feierlich zelebriert, ist dann Kunst der Fuge, das ist fast wie ein Konzert von Minimal-Music. Ich frage mich einfach, wo die Substanz der Bach’schen Musik geblieben ist. Ich frage mich manchmal auch, wenn ich die großen Gemeinden sehe, die nun still in sich versunken, hören: „Blut und Reu, knirscht des Sünders Herz entzwei“ – eine fabelhafte Musik von einer hervorragenden Mezzosopranistin gesungen – aber auf was für einen Text?

SCHLEUNING: Ja, das hat zwei Aspekte. Das eine ist sicher der, den ich schon erwähnt habe: Man muss nicht unbedingt die Geheimnisse der Kompositionskunst erkannt haben oder erkennen, wenn man die Musik hört, sondern dieser rätselhafte Zusammenhalt in der Musik ist sicher die eine Sache. Auf der anderen Seite gibt es eben das Mythische, also die ganzen Schablonen, die seit dem neunzehnten Jahrhundert auf Bach und seine Musik gelegt worden sind. Die hört man ja heute mit. Also all das Heilige, der fünfte Evangelist, der Erzkantor usw. hört man, so wie man den Namen Bach hört. Diese Pianisten, die unentwegt die Fugen spielen, werden mit Sicherheit – das liegt eventuell auch an einem Teil des Intrumentalunterrichts – zum Teil analytisch nicht die ganzen Feinheiten verfolgen können, aber sie werden gefühlsmäßig die Kraft dieser Musik sicherlich spüren.

STENZL: Sie haben einen schönen Ausdruck verwendet: „Kraft dieser Musik“. In den späten 50er Jahren hatten auch jene amerikanischen Teenager, die nur einen LP in ihrer Sammlung hatten, eine bestimmte: Glenn Goulds Goldberg-Variationen. Ich sage: **Glenn Goulds** Goldberg-Variationen. Und noch heute ist dies ein millionenfach

verkaufter Titel, wie **Karajans** Beethoven. Es ist **Goulds** Goldberg-Variation. Und noch ein …

Kapitel 02 / 01 (Erstes Gespräch – Kursiv: Ton nur auf Kamera!)

Sch*leuning,* ***St****enzl,* ***L****orenz*

LORENZ: Bach wird gern mit seinem um mehr als einer Generation älteren Zeitgenossen Leibniz verglichen, so als habe Bach eine Art musikalische Demonstration der Philosophie von Leibniz geliefert. Eine etwas merkwürdige Behauptung, denn philosophisch hat sich Bach mit Sicherheit nicht betätigt, trotz seiner theologischen Interessen. Aber es ist sicher richtig, und das gehört mehr in die gesamte Zeit hinein, dass Bach ebenfalls einen musikalischen Perspektivismus vertreten hat, den denkerisch Leibniz vorgeprägt hatte.

STENZL: Wie können wir uns das vorstellen?

LORENZ: Dass man ein Ganzes nur immer aus verschiedenen Perspektiven zur Verfügung stellen kann und nie schlechthin für sich. So dass sich auch ein musikalischer Gedanke oder ein musikalisches Werk wie das Oeuvre Bachs durch seine verschiedenen Perspektiven, die es in den Einzelwerken hat, erschließt. Diese internen Bezüge, die alle Kompositionen Bachs miteinander haben, ob direkt durch Übernahmen des musikalischen Materials oder der Thematik oder durch Parodien, zeigen, dass die jeweiligen Perspektiven eines Werkes auf das Gesamtwerk tatsächlich eine fruchtbare Zugangsweise sind, um sich Bachs Verfahren zu erschließen. In diesem Sinne kann man jedes Werk Bachs für eine Monade halten, die die Gesamtmonade, nämlich seines Werkes, repräsentiert.

STENZL: Ich glaube, was eine Monade ist müssten sie jetzt dem philosophischen Laien erklären, damit man verstehen kann, wie denn das mit Bach konkret zusammenhängt.

LORENZ: Das ist in der Tat ein Ausdruck, der heute kaum verwendet wird und nur philosophiehistorische Bezüge enthält. Vom griechischen

Monas, die Einheit, abgeleitet. Gemeint ist damit bei Bach und Leibniz etwas ganz Schlichtes, nämlich das, was ein Aggregat von Elementen, eine Sammlung von lauter Einzelheiten, also die Töne eines Werkes, zu einer Einheit macht. „Das einheitsstiftende Prinzip" nennt Leibniz eine Monade. Er sagt dafür auch die „Seele eines Körpers".

STENZL: Dass ein musikalisches Werk aus Tönen, aus Motiven, aus Harmonien besteht, die geordnet sind als ein Ganzes, ist ja nun nicht Bach-spezifisch. Das könnten wir für ein mittelalterliches oder Renaissance-Musikstück ebenso sagen wie für eine Zwölftonkomposition von Webern. Wie ist denn aus Ihrer Sicht dieser besondere Zusammenhang zwischen „Monadenkonzept" und Bachs Musik zustande gekommen?

LORENZ: Da reicht das Monadenkonzept alleine noch nicht aus. Man kann da sehr viel weiter gehend einsetzen. Da muss man noch hinzu nehmen, dass die Bach'schen Werke nicht in ihrem Resultat eine Einheit bilden, sondern in ihrem Verfahren. Wir hatten schon im ersten Teil davon Gebrauch gemacht, dass Bach ja als Organist und Improvisator berühmt war, nicht aber vordergründig als Komponist. Das heißt, im Prozess ist das entscheidende Moment. Also der Seelencharakter, der Bildcharakter der Musik, die Art und Weise, wie es ein Ganzes repräsentiert, wird durch die Machart, und zwar durch den Prozess, hergestellt.

SCHLEUNING: Diese Vorstellung, dass die Bach'sche Musik – vielleicht auch andere – sozusagen ein Spiegel der schaffenden Natur oder des Universums ist, was ja in diesem Gedanken enthalten ist, ist zunächst, wenn man Leibniz weiterdenkt, eine Art philosophisches Axiom. Es ist aber erst sehr viel später als öffentlicher, literarischer Gedanke in die Welt getreten. Er war z.B. bei Goethe vorhanden, der angeblich so wenig von Musik verstand, was aber ein großer Irrtum

ist. Es gibt einen Brief von Goethe an seinen Musikerfreund Zelter von 1827, also 77 Jahre nach Bachs Tod.

STENZL: Ein später Goethe…

*SCHLEUNING: Ja, ein später Goethe, wie ein später Bach – und 100 Jahre nach Uraufführung der Matthäus-Passion, die wahrscheinlich nicht 1729, sondern 1727 uraufgeführt worden ist. Goethe hat sich nach einem Vorspiel von Bachscher Musik, offenbar von Felix-Mendelssohn Bartholdy geäußert. Da hat er hinterher gesagt: „***Als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie es sich etwa in Gottes Busen kurz vor der Weltschöpfung möchte zugetragen haben. So bewegte es sich auch in meinem Innern und es war mir, also ob ich weder Ohren, am wenigsten Augen und weiter keine übrigen Sinne besäße noch brauchte.“** *Da hat Goethe offenbar etwas empfunden, was Bachs Musik auslöste und wofür sie sich gut eignete und heute noch eignet.*

(Abgebrochen)

Kapitel 02 / 02 (Zweites Gespräch)

SCHLEUNING: Wie bringt man aber die Leibniz'sche Monadenlehre und die Bach'sche Kompositionstechnik konkret in einen Zusammenhang?

LORENZ: Es wird oft versucht, beide in Beziehung zu setzen und das ist nicht so offenkundig, wie man vielleicht meinen könnte. Zwar hat Bach nachweislich ein Werk von Leibniz in seinem Bücherschrank gehabt, „Von der Weisheit", und Leibniz war ebenfalls Nachkomme eines alten Kantorengeschlechts, verstand also von Musik eine ganze Menge. Aber das sind zunächst nur biographische Zusammenhänge, die nichts mit dem eigentlichen Kompositions- oder Denkgeschäft zu tun haben. Die Verbindung beider sehe ich in dem von beiden verwendeten Perspektivismus.

Das heißt, das Werk ist so gebaut, dass es das Gesamtwerk spiegelt.

SCHLEUNING: Man kann doch zunächst aber sagen, dass die Vorstellung, dass dort ein Zusammenhang zwischen diesen beiden Ebenen besteht, eine philosophische Annahme ist. Oder ist es mehr?

LORENZ: Es ist eine von den Nachfahren, also von uns oder den Vorgängergenerationen, aufgedeckte Verwandtschaft. Verwandtschaft aber nicht in dem, was gemacht worden ist, denn das eine ist ja ein musikalisches Werk und das andere sind Bücher oder Gedankengänge, sondern in der Verfahrensweise.

bricht ab … ?

Kapitel 02 / 03 (Drittes Gespräch)

SCHLEUNING: Aber wie soll ich mir diesen Zusammenhang zwischen der Monadenlehre von Leibniz und der Kompositionspraxis von Bach konkret vorstellen?

LORENZ: Das ist eine gute Frage. Es sind ja einfach zwei Fast-Zeitgenossen in Verbindung gesetzt worden: Leibniz, der eineinhalb Generationen ältere, berühmte Philosoph, und Bach, der berühmte Komponist. Was haben sie miteinander zu tun? Ihre Werke sind sehr verschieden. Der eine betreibt ein Denkgeschäft, der andere das Geschäft, ein musikalisches Werk herzustellen. Es hat zwar biographische Zusammenhänge gegeben, z.B. hat Bach Leibniz' Werk „Von der Weisheit" in seinem Bücherschrank gehabt und Leibniz verstand viel von Musik, aber das alleine stiftet noch keinen sachlichen Zusammenhang.

SCHLEUNING: Aber dann ist es zunächst nicht mehr als eine philosophische Annahme.

LORENZ: Ich glaube, es ist mehr. Es ist eine von den Nachfahren bemerkte Verwandtschaft der Verfahrensweise.

SCHLEUNING: Man muss das doch vermutlich so verstehen, dass Bachs Musik in irgendeiner Form, vom Kleinen zum Großen gedacht, ein Spiegel der schaffenden Natur oder des Universums ist.

LORENZ: Ja, aber nicht in Sinne einer schlichten Darstellung, wie in späterer Zeit, in der mit Worten oder auch mit bildnerischen Mitteln eine Darstellung der Natur gegeben wurde, sondern es war ein Nachschaffen des Schaffensprozesses selbst.

SCHLEUNING: Das ist ja ein Gedanke, der etwas später auch in der literarischen Diskussion gestanden hat, z.B. bei Goethe, der angeblich so furchtbar wenig von Musik verstand, was aber ein Irrtum ist. Es

gibt einen Brief von Goethe an seinen Musikfreund Zelter von 1827, also 77 Jahre nach Bachs Tod, und 100 Jahre nach der Uraufführung der Matthäus-Passion, die vermutlich nicht 1729, sondern 1727 uraufgeführt wurde, was aber Mendelssohn damals noch nicht wissen konnte. Und in diesem Brief schreibt Goethe, nachdem ihm jemand, vermutlich Mendelssohn-Bartholdy, auf dem Klavier Bach vorgespielt hat: Es käme ihm vor, **„als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie es sich etwa in Gottes Busen kurz vor der Weltschöpfung möchte zugetragen haben. So bewegte es sich auch in meinem Innern und es war mir, als ob ich weder Ohren am wenigsten Augen und weiter keine übrigen Sinne besäße, noch brauchte**.“ Bachs Musik hat auf Goethe offenbar eine Wirkung gehabt. Er hat etwas empfunden, wofür sich Bachs Musik besonders gut eignete und vielleicht auch eignet. Im Übrigen deckt sich dies mit den Vorstellungen, die Bach von Musik, auch von seiner eigenen, hatte. Es gibt einige Äußerungen von ihm, dass die Musik zusammen mit dem Gotteslob ein Spiegel von der ewigen göttlichen Harmonie sei.

LORENZ: Es ist so charakteristisch, dass der Ausdruck *recreatio animi*, also „Wiedererschaffung“, aber normalerweise übersetzt als „Ergötzung des Gemütes“, in der lateinischen Fassung *recreatio* ja beide Elemente hat. Eine Wiederherstellung der Ordnung der Natur – und zwar dadurch, dass es in der Seele geschieht.

STENZL: Der Goeth´sche Gedanke wird wohl nicht ganz zufällig mit einer geistlichen, einer urschöpferischen Metapher verbunden, dass also vor dem Schaffen der Welt etwas da ist, das dann in sieben Tagen geschaffen wird. Aber man könnte Goethes Äußerung auch auf etwas ganz anderes beziehen, nämlich auf das, was später als „reine Tonkunst“ oder „absolute Musik“ bezeichnet wird, also Instrumentalmusik, die nicht mehr auf einen Text bezogen ist, sondern sich selber schafft. Haydn-Streichquartett oder Symphonie wäre ein

gutes Beispiel: Ein kleines Motiv, aus dem heraus sich ein ganzes, vielfältiges Satzgebilde ergibt – das führt aber weg von Leibniz.

SCHLEUNING: Das ist auch sehr nah an romantischen Gedanken. Also die Hieroglyphe des Unendlichen.

STENZL: Eben, E.T.A. Hoffmann.

LORENZ: Aber die Pointe von Leibniz ist ja gewesen, dass jedes solcher Werke immer nur ein Ausschnitt, eben eine Perspektive des Ganzen bildet. Diese ist nicht schlicht eine Wiederholung oder bloßer Spiegel der Welt im Ganzen, sondern sie ist es von einer Seite aus, nämlich auf eine perspektivische Weise. Dieser Gedanke wird in der Romantik und auch schon in der deutschen Klassik vernachlässigt. Dort treten absolutistische Tendenzen zu Tage, nämlich dass man gleich etwas im Ganzen erfassen möchte. Sicher nur approximativ, aber doch der Idee nach ein totaler Zugriff.

SCHLEUNING: Also absolutistisch im nicht politischen Sinne.

LORENZ: Genau.

SCHLEUNING: Ich dachte nämlich eben an die deutsche Geschichte: Von Absolutismus zum Bürgertum. Da wäre es gerade anders herum. Ist denn in dieser Denkrichtung auch irgendetwas nationales Deutsches? Kann man davon ausgehen, dass es da auch irgendwelche englischen oder französischen Tendenzen gibt? Monadenlehre und Bach – ist das ein Gedankengebäude, was etwas sehr national Deutsches hat?

LORENZ: Wenn man die Beziehung Bachs zur Monadenlehre von Leibniz herstellt, dann ist es überhaupt nichts spezifisch Deutsches, weil Leibniz an dieser Stelle das Ganze im internationalen Zusammenhang entwickelt hat. Durch seine Korrespondenz mit England und mit Frankreich, beziehungsweise in seiner Darstellung

der Königin von Schweden gegenüber, der er seine Monadologie gewidmet hat, ist es ein gesamteuropäisches Phänomen.

STENZL: Heißt das denn nicht auch, dass es eine Sicht von Leibniz auf Bach gibt, die ihn, den regionalen thüringisch-sächsischen Komponisten mit gelegentlichen Ausflügen nach Berlin und nach Norddeutschland, sozusagen auf philosophischer Ebene europäisiert und in ein fortschrittliches modernes Denken eingliedert? Im Gegensatz zu den durchaus konservativen Sichten auf Bach´s Werk, die ihn in der Kirche, der Liturgie und der klerikalen lutherischen Orthodoxie verankert sehen.

LORENZ: Ich stimme vollkommen zu und würde das sogar als Beweis nehmen, dass diese Perspektive aus Leipzig stammt. Die Leipziger Perspektive ist eben nicht nur ein Lokalereignis, sondern eine thüringisch-sächsische Version.

STENZL: Also sie spiegelt eine Antinomie von konservativ und fortschrittlich innerhalb eines städtischen Gebildes wider, in das Bach eingespannt ist.

LORENZ: Das sollte man, um eine richtige Perspektive zu entwickeln, selbst als ein Bild eines Gesamtzusammenhanges verstehen, um in diesem Falle verständlich zu machen, wieso Bach heute noch interessiert.

STENZL: Also wir sind jetzt durch Leibniz und Bach sozusagen auf die Frage „Bach the progressiv“ – es gibt einen berühmten Text von Arnold Schönberg über „Brahms the progressiv“, weil Brahms als konservativ gegolten hat und jetzt von ihm für Neue Musik beansprucht wird – gekommen. Da liegt die Frage nahe nach „Bach the progressiv“ aus der Sicht einer späteren Zeit. Wir haben mit dem Blick auf die späten Werke nach 1725-1730 den Eindruck, dass Bach zurückblickt, anstatt etwas zu entwickeln, was als modern gilt. Andererseits hat es auch Musikforscher gegeben, die die Modernität

insbesondere in Bachs Instrumentalmusik hervorgehoben haben. Da würde sozusagen die philosophische Interpretation eine Fragestellung an die Musikgeschichte sein.

LORENZ: Also Bach als Vollender einerseits und als Beginn von etwas.

SCHLEUNING: Es gibt da zwei Aspekte zur Beantwortung der Frage. Der eine Aspekt betrifft die Kompositionstechnik in seinen letzten beiden Jahrzehnten. Er hat sich mit Kanon, Fuge und Rätselaufgaben beschäftigt, aber er eben auch mit etwas, was eigentlich dem neunzehnten Jahrhundert angehört, nämlich mit praktischer Musikforschung. Er hat sich für Alte Musik interessiert, wie Palestrina und seine Nachfolger, und hat das aufgegriffen und daraus einen für seine Umgebung ausgesprochen neuen Stil gemacht. Der andere Aspekt betrifft die Anfänge des neunzehnten Jahrhunderts. Da ist das, was man jetzt Internationalisierung oder Europäisierung, auch im Vergleich mit dem Gedanken von Leibniz, nennen könnte, auf eine nationale Basis konzentriert, geschrumpft oder überhöht, je nachdem wie man es sehen will. Bach ist in den Zeiten etwa ab 1800 zu einer Art nationalen Helden geworden. Die letzten Sätze aus der ersten deutschen Bachbiographie von dem Musikhistoriker Johann Nikolaus Forkel von 1802 heißen: „Und dieser Mann war ein Deutscher. Sei stolz auf ihn Vaterland, aber sei auch seiner wert.“ Diese Bewegung hat eine stilistische Seite. Zum Beispiel hat sich Beethoven immer stärker auf Bach bezogen und hat auch in seinen späten Werken seine Kompositionstechnik begeistert aufgegriffen und für seine eigene Stilistik angewendet. Das haben auch ganz viele folgende Komponisten getan. Bach war ja auch stilistisch der Abgott, aber er war eben auch national der Abgott. Man muss sich vorstellen, dass über allen deutschen Bürgerlichen, soweit sie republikanisch gewesen sind, wie z.B. Ernst Moritz Arndt, den Turnvater Jahn oder eben Beethoven, der dann allerdings das Folgende nicht mehr lange

miterlebt hat, nach dem Wiener Kongress und den Metternich'schen Gesetzen in der Zeit des sogenannten Vormärz ein absolutes Dunkel gelegen hat, eine aufgezwungene Immobilität und Flachheit. In dieser Zeit, wo die deutsche Größe nicht da war, aber erhofft wurde, hat man sich als Orientierungspunkte und Orientierungsfiguren an die großen Deutschen der Vergangenheit gehalten. Ob das jetzt Dürer, Bach, Mozart oder dann auch Beethoven und Goethe gewesen sind – das ganze neunzehnte Jahrhundert ist damit beschäftigt gewesen, Denkmäler und Monumente für diese großen Deutschen zu erbauen, als Aufgabe und Vorbild für die Zukunft eines neuen einheitlichen deutschen Reichs.

Kapitel 02 / 04 (Viertes Gespräch)

LORENZ: Leibniz, der eineinhalb Generationen ältere, große Philosoph und Bach, der große Komponist werden gern in einen Zusammenhang gebracht. Natürlich haben beide etwas miteinander zu tun. Bach hat die Schrift „Von der Weisheit“ von Leibniz in seinem Bücherschrank gehabt. Leibniz war ein Musikkenner, kannte sich aus und stammt auch aus einem Kantorengeschlecht. Aber das alleine rechtfertigt noch nicht, beide in einen sachlichen Zusammenhang zu bringen. Was hat die Monadologie von Leibniz, sein großes Gedankengebäude, mit der Art, Kompositionen herzustellen bei Bach zu tun?

STENZL: Können sie mir erklären, was sie unter Monadologie verstehen?

LORENZ: Diese Lehre von den Monaden ist eine ureigene Leibniz´sche Schöpfung und er hat diesen Ausdruck anstelle von „Seele“ benutzt. Man hätte auch von den „Seelen von Körpern“ sprechen können, wie er es an anderen Stellen auch macht. Er benutzt aber „Monade“, um anzudeuten, dass die gesamte Natur lebendig ist. Ein Stein genauso wie eine Pflanze oder ein Mensch. So dass alles, von dem wir reden können, eine Einheit bildet kraft seiner Seele und das ist die Monade. Monade ist also ein einheitsstiftendes Prinzip und dieses einheitsstiftende Prinzip, was in diesem Falle also ein Aggregat von Tönen zu einer Einheit macht, das wäre die Monade des Musikstücks.

SCHLEUNING: Da soll jetzt eine Verbindung denkbar sein zwischen dieser Lehre von Leibniz und der Bach´schen Kompositionskunst?

LORENZ: Genau. Es reicht natürlich nicht, nur diese Worterklärungen zu Hilfe zu nehmen. Die Pointe von Leibniz ist, dass eine solche Monade, die zu einem Körper gehört und die Seele dieses Körpers

bildet, zugleich einen Spiegel des Universums darstellt, also des Ganzen (und zwar im Spiegel) aus einer Perspektive – auf Bach gewendet, dass eine solche Beseelung eines Werkes, es als eine Einheit verstehen zu können, zugleich eine Perspektive seines Gesamtwerkes ist. Diese Perspektivität von Bach'schen Werken in Bezug auf sein Gesamtwerk wird ergänzt dadurch, dass das einzelne Werk nicht für sich steht, sondern seinerseits noch eine Rolle spielt, nämlich als eine *Laudatio dei*, ein Lob Gottes, da es immer „ soli deo gloria" unterschrieben war, und eine *recreatio animi*, eine Ergötzung des Gemütes, bildet, wobei schon der Ausdruck *recreatio* darauf hinweist, dass es auf die Herstellungsweise ankommt.

STENZL: Da ist Kreation drin.

LORENZ: Dass also die Machart diejenige ist, was es verwandt macht mit der Natur und nicht das Ergebnis.

SCHLEUNING: Den Gedankengang verstehe ich. Was würde denn gegen diese Vergleichbarkeit sprechen?

LORENZ: Gegen die Vergleichbarkeit würde sprechen, dass ein musikalisches Gebilde, das mit dem Hörsinn zusammenhängt, und ein Denkgebilde, das mit dem Verstand zusammenhängt, zunächst nichts miteinander gemein zu haben scheinen.

STENZL: Da würden Musiker vielleicht doch ein bisschen einwenden, dass es auch ein musikalisches Denken, also ein Denken in Tongestalten, gibt. Dort kommen dann die beiden Bereiche des philosophischen und des musikalischen in eine Konstellation. Wie sehen sie das?

LORENZ: Es ist ja erst nach Leibniz, im Zuge der Philosophie des deutschen Idealismus, abhanden gekommen, dass wir mit den Sinnen denken. Die Sinne galten immer als niederer Natur, mit denen wir eigentlich nicht denken. Sondern das ist eine pure Verstandessache.

Das ist ein Irrtum. Wir denken immer mit den Sinnen, auch wenn Philosophen angeblich nur geäußerte oder geschriebene Wörter verwenden, also durchaus etwas, was auf seine Gestalt und seine Fügung in Sätzen hin befragt werden kann und muss. Genauso wie ein Musikstück auf seine Tonfolgen und seinen Rhythmus hin befragt werden kann und muss. Diese sinnliche Ebene des Denkens, die ist nach der Bachzeit, zumindest im philosophischen Bewusstsein, verloren gegangen. Und damit ist auch Leibniz verloren gegangen. Kant hat ihn für überwunden erklärt. Dieser gesamte Perspektivismus, den Leibniz entwickelt hat, ist zugunsten einer Art absoluten Zugriffs auf das Ganze abgelöst worden. Es ist vergessen worden, dass wir musikalisch, denkerisch und malerisch immer nur einen einzelnen Zugriff auf das Ganze entwickeln können und niemals das Ganze im Ganzen. Das gilt für jeden einzelnen Menschen oder auch für eine Gruppe.

SCHLEUNING: Es ist doch so, dass im ganzen neunzehnten Jahrhundert in Deutschland – in anderen Ländern ist es ähnlich, aber nicht so verbreitet, weil in anderen Ländern dieser nationale Absturz nicht so stattgefunden hat, wie im deutschen frühen neunzehnten Jahrhundert – ständig gebaut wurde an Monumenten und Denkmälern als beispielgebende Figuren aus der Vergangenheit für eine erhoffte Zukunft. Das ist durch das ganze neunzehnte Jahrhundert mit einem unglaublichen Elan gegangen. Vom Anfang über den Vormärz bis zur Gründung des zweiten Kaiserreiches 1871 und dann verstärkt auch noch danach. Nehmen wir mal als Beispiel den Kölner Dom. Der hat jahrhundertelang als Torso brach gelegen, dann wurde in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts wieder angefangen zu bauen und 1880 ist er fertig geworden. Nehmen wir die Bach-Gesamtausgabe: Alle Werke Bachs, 1850 angefangen. Die Initiatoren von solchen Unternehmungen wussten schon von Anfang an, dass sie das Ende nicht mehr erleben würden. Das sind solche überzeitlichen Anstrengungen, um der deutschen Größe willen. Es ist auch

tatsächlich so gewesen, da die Bach Gesamtausgabe 50 Jahre gedauert hat. Die Händelausgabe wurde erst etwas später in Angriff genommen. Telemann hingegen nicht, sondern ihm widmete man sich erst im zwanzigsten Jahrhundert. Es gab ganz viele solcher Unternehmungen, zum Beispiel Dürer oder Goethe. Dürer ist plötzlich im neunzehnten Jahrhundert **die** Malerfigur gewesen: Ausstellungen, Ankäufe, Dürer-Biographien usw. Von Goethes Werken erschien nach vieler Vorarbeit 1884 die erste Gesamtausgabe, die große Weimarer Ausgabe, 1884 bis 1920 fast vier Jahrzehnte. Das zu untersuchen, wofür die Gesellschaft, aber auch der Staat unglaubliches Geld ausgegeben haben, ist ein beispielhaftes Unternehmen, um diese Bewegung der nationalen Sehnsucht, die sich an der deutschen historischen Größe orientiert, zu verstehen.

LORENZ: Aber das kann man doch schon als ein ganz großes Missverständnis ansehen. Bach war ein Winziger an einem Platz, der provinzieller Natur gewesen ist. Von dort aus konnte er nicht eine Nation repräsentieren, sondern er hatte eine sächsisch-thüringische Perspektive auf ein gesamteuropäisches kulturelles Ereignis. Österreich-Ungarn war ja auch kein nationales Gebilde, sondern ein Vielvölkerstaat, was eigentlich Entwicklungen von heute vorweg genommen hat. Erst der Durchgang durch den Nationalismus, also sein Zerfall, hat zu dem geführt, was wir heute versuchen, nämlich wieder eine Perspektive des Ganzen aus vielen verschiedenen ethnischen Ansatzpunkten zu gewinnen.

STENZL: Das sehen die Ungarn und die Tschechen natürlich ein bisschen anders.

LORENZ: Leider. Weil sie betrogen wurden in der Nachkriegsgeschichte.

SCHLEUNING: Was verstehen sie denn dabei als Missverständnis?

LORENZ: Das Missverständnis ist, dass man den Perspektivismus nicht begriffen hat, der mit diesen Kompositionen oder malerischen Oeuvres, die eine innere Verwandtschaft mit ihren Zeitgenossen oder Vorgängern haben, verbunden ist: Also Dürer mit dem, was er in Italien gelernt hat oder Bach mit dem, was er bei Vivaldi, Corelli und Couperin studiert hat. Das wird dann alles zugunsten eines nationalen Monumentes abgeschnitten.

SCHLEUNING: Das ist ein Gedanke, der mir gut gefällt. Sie würden also sagen, der heutige Ruhm Bachs beruht auf einem Missverständnis des neunzehnten Jahrhunderts?

LORENZ: *Cum grano salis.* Ja.

SCHLEUNING: Das erinnert mich an ein Wort von Harnoncourt, der gesagt hat, dass wir das Instrumentarium und die Aufführungspraxis der Bachzeit benutzen müssen, damit wir ihn nicht wie sonst üblich durch die Brille des neunzehnten Jahrhunderts sehen. Also wenn ich den Gedanken weiterführe, müsste man, um Bach in Ihrem Sinne zu verstehen, auf die geistige partikulare Haltung und die Zusammenhänge der Zeit des achtzehnten Jahrhunderts zurückgehen.

LORENZ: Ja, die ganzen partikularen Zusammenhänge der verschiedenen Fürstenhöfe, des sich Ausleihens und Konkurrierens, Dresden, Leipzig oder was auch immer…

SCHLEUNING: Besteht also die allgemeine Bachbegeisterung der heutigen Zeit auf einem historischen Fehler?

LORENZ: Ich glaube nicht, dass das heute noch so zutrifft.

SCHLEUNING: Die drei Prozent, die sich auf das achtzehnte Jahrhundert beziehen…

LORENZ: Ich glaube schon, dass die Rückbesinnung auf die vorklassische Tradition etwas mit der Wiederentdeckung eines

Eindruck-Erzeugen-Wollens, anstelle eines Ausdruckwillens zu tun hat.

SCHLEUNING: So hat es auch Brecht gesehen.

STENZL: So hat es nicht nur Brecht gesehen, sondern so hat es selbstverständlich auch Stravinsky gesehen, wenn er sagt „Ja, man sagt, ich imitiere Bach – Nein, ich übernehme die zentrale Idee der Polyphonie und die Idee, dass Musik nur fähig ist, musikalische Probleme zu lösen“. Dieser Gedanke der absoluten Musik gibt es zu Bachs Zeiten überhaupt nicht. Also auch er rezipiert – Sie könnten jetzt sagen, wie das neunzehnte Jahrhundert – einen eigens zurechtgeschnittenen, aber für ihn zukunftsträchtigen Bach. Man könnte sagen, dass sich das neunzehnte Jahrhundert Bach angeeignet, in die eigene Sprache übersetzt und den Bach nicht ins achtzehnte Jahrhundert geschoben hat, etwa durch Bearbeitungen bis zu Gustav Mahler. Der Historiker würde sagen, Bach ist ganz weit weg, er kommt aus einer ganz fernen Zeit und Kultur, von der egal ist, ob sie deutsch oder anders ist. Das Entscheidende ist, sie ist fern. Aber wir können Musik, die ja immer gegenwärtig eine Aufführungskunst ist, nur in der Gegenwart haben. Wir können *Don Giovanni* nicht rekonstruieren, auch wenn wir die Instrumente rekonstruieren.

SCHLEUNING: Das ist vollkommen richtig, gerade dass, was sie am Schluss gesagt haben: „Fern“ – die Ferne ist wichtig zu betonen, nicht die Nähe. Also der Gedanke, Musik überwinde Zeit und Raum ist ein vollkommen unsinniger Gedanke. Ich versuche das immer daran klar zu machen: Die Bach’sche Schreibschrift ist unmöglich zu lesen, es sei denn, man hat sich eingelesen und ist Spezialist. Die Schreibschrift der damaligen Zeit ist für unsere heutigen Augen schrecklich. Die Überlegung, wenn die schon kaum zu lesen ist, ist das auch für die Schreibschrift des neunzehnten Jahrhunderts noch so. Zehn Prozent kriegt man ungefähr mit, der Rest ist ein Rätsel. Ist das bei der Musik nicht eventuell auch so ?

LORENZ: Ich würde sogar noch weiter gehen. Es ist sogar eine zentrale Forderung, dass man auch zu scheinbar vertrauter Musik eine Distanz entwickeln muss. Man muss sie begreifen als etwas, was man eben noch nicht kennt, um überhaupt eine Beziehung herstellen zu können.

STENZL: Sie reden fast wie jemand, der Jugendlichen zeitgenössische Musik und damit den Mut, sich einen fremden Gegenstand auch durch geistige, hörende Anstrengung anzueignen, beibringen will. Aber der omnipräsente Bach, der omnipräsente Mozart, der omnipräsente Wagner scheinen ganz anspruchslos zu sein, weil wir uns daran gewöhnt haben. Aber wenn wir den vertrauten Mozart oder Bach mit einem anderen Instrumentarium spielen, dann ist er nicht ganz so unvertraut wie Neue Musik, er ist moderiert neu. Das kann man als eine Neues rezipieren und das war, was in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts mit der historischen Aufführungspraxis der Fall war. Mittlerweile praktiziert ein Simon Rattle, der mit dieser Aufführungsweise in Kontakt war, diese mit den Berliner Philharmonikern.

LORENZ: Das ist ein sehr schönes Beispiel, dass diese Art Verfremdung ein Hilfsmittel ist, sich wieder einer Sache zu nähern.

STENZL: Sind wir da vielleicht wieder gar nicht so weit weg von der Konstellation Leibniz – Bach?

LORENZ: Ich denke auch, wir sind da ganz nah dran.

STENZL: Weil wir auf eine allgemeine Ebene kommen mussten, anstatt es im Musikalischen selber festzumachen.

LORENZ: Also in einer philosophietheoretischen Ausdrucksweise: Die Beschränkung der Künstler auf das Ästhetische wieder loswerden und das Artistische hinzunehmen.

Wir haben vergessen, bei der Kunstrezeption die artistische Ebene als mindestens gleich wichtig wie die ästhetische, also die des Aufnehmenden, zu konstatieren.

SCHLEUNING: Man könnte dann sagen, dass jemand, der aus einer üblichen Aufführung der Kunst der Fuge mit großer Freude kommt, ein Ergebnis von Bequemlichkeit bei sich hat, anstatt die Anstrengung der Ferne und Fremdheit auf sich genommen zu haben und sich darüber freut. Ob die Fremdheitserfahrung dadurch zustande kommt, dass man die kontrapunktischen Feinheiten versteht, das ist noch die große Frage. Wenn ich die Umkehrung und die ganzen kontrapunktischen Tricks, die durch diese 14 Fugen und dann noch diese wahnsinnigen vier Kanons gehen, analysiert habe und dann sage, jetzt habe ich´s verstanden, das ist ja eine Technik, die zwar auch schon zum achtzehnten Jahrhundert gehört, die aber in der modernen Musikanalyse und Musikwissenschaft, das sind ja neue Gedanken, die sind ja in nichts eingebettet. Wenn man davon ausgeht, dass Bach grundsätzlich Musik komponiert und gehört hat, im Sinne von der Spiegelung des Universums und Gotteslob, sind wir ja bei unser Analyse doch sehr weit davon entfernt.

LORENZ: Das ist nur ein kleiner Ausschnitt.

S: Eine andere Welt. Allerdings gibt es ja eine ganze Reihe von Komponisten weltweit, die Bachbearbeitungen vorgelegt haben, die eine Distanz schaffen zu diesem sozusagen in der Routine, in der Gewohnheit, in der Bequemlichkeit sich gesättigt habenden rituellen Bachkonsum. Dazu gehört Schnebel mit seinen Orgelinterpretationen, die gerade eine Fuge aus der Kunst der Fuge nehmen und sie in ganz unterschiedliche Weise brechen.

LORENZ: Herr Stenzl, denken sie an Zenders Versuch, ein Stück des Wohltemperierten Klaviers einfach abzublenden.

3. Kapitel - Musik

Die Kunst der Fuge, Contrapunctus II

Kapitel 04 / 01

1. Gespräch Raphael **A**lpermann, Stefan **B**acht

ALPERMANN: Was untersucht ihr gerade?

BACHT: Wir untersuchen zur Zeit, wie die Mehrheit der Hörer – also nicht Hörer wie Sie und ich, sondern die Mehrheit der Hörer, auch musikalisch ungebildete Hörer – eine Musik wie die, die Sie gerade gespielt haben, wahrnehmen.

ALPERMANN: Das klingt spannend. Das ist für jemanden, der die Musik spielt, natürlich gut zu wissen, wie das dann gehört wird.

BACHT: Und was davon ankommt.

ALPERMANN: Wie wird das untersucht?

BACHT: Wir haben eigens dafür hier am Max-Planck-Institut in Berlin eine Forschungsgruppe gegründet, die ich aufgebaut habe und die ich jetzt auch leite. Wir sind etwa seit zwei Jahren damit beschäftigt und machen Probanden-Experimente, haben aber auch einen theoretischen Ansatz. Genau genommen ist unser Ansatz sehr einfach: Wir gehen davon aus, dass es zwei Arten gibt, das Musikhören zu lernen. Die eine ist, was wir „das explizite Lernen des Musikhörens“ nennen. Das ist das, was Sie und ich in unserer musikalischen Schulung gelernt haben. Das ist eine intellektuell sehr aktive Art das Hören zu lernen, die sehr stark auf das hörende Nachvollziehen der Struktur von Musik ausgerichtet ist. Aber die Mehrheit der Hörer hört so nicht und hat auch nie die Gelegenheit gehabt, das Hören überhaupt so zu lernen. Diese lernen das Musikhören tatsächlich durch Berieselung. Also das Phänomen, dass heutzutage wirklich an jeder Ecke aus irgendeinem Lautsprecher in der Regel natürlich Popmusik erklingt, oft auch von schlechter Qualität, prägt unserer Meinung nach die kognitiven Strukturen der

Menschen dergestalt, dass, wenn man es ganz einfach formuliert, klassische Musik gehört wird wie Popmusik.

ALPERMANN: Konfrontieren Sie die Probanden auch mit klassischer Musik, zum Beispiel mit Bach?

BACHT: Ja, auf jeden Fall. Bach ist sogar unser bestes Beispiel. Denn bei Bach haben sie einige Elemente, die der implizit gebildete Hörer, der Pophörer, wie man ihn auch einfacher nennen könnte, einfach erwartet und braucht, um Musik überhaupt genießen zu können. Da ist einmal dieses pulsierende Metrum, das bei Bach praktisch immer vorhanden ist. Das ist natürlich kein Beat, würde aber von unseren Probanden, von den Pophörern, wirklich als Beat empfunden. Wichtig auch ist auch, dass Bach mittlerweile schon seit 30-40 Jahren sehr viel klangschöner dargeboten oder zumindest produziert wird. Das Wichtigste ist aber, dass es bei Bach – für den Pophörer zumindest – zwingend möglich ist, aufgrund seiner kognitiven Strukturierung immer da, wo auch nur Schnipsel von Melodien sind, wirklich eine Melodie zu finden. Und das geht bei Bach. Das können sie bei Wagner nicht machen und bei Beethoven auch nicht. Aber bei Bach geht das.

ALPERMANN: Nun ist die Musik, die ich gespielt habe, nicht in dem Sinne melodiebetont, dass es eine Melodie mit Begleitung gibt, sondern da sind vier gleichberechtigte Stimmen. Wie nimmt so ein Hörer das wahr? Er hört es wahrscheinlich gar nicht?

BACHT: Der weiß das nicht, denn er ist nicht explizit musikalisch gebildet. Der Hörer kann aber diese inselartigen Momenten, wo kurze Schnipsel von melodiehaften Material erscheinen, erkennen.

ALPERMANN: Mich würde wirklich interessieren: Wird eine Bach’sche Musik, die tatsächlich Melodie und Begleitung hat, zum Beispiel eine Arie, anders wahrgenommen als so ein Kontrapunkt?Nimmt der Hörer irgendwie wahr, dass da eine andere Struktur ist?

BACHT: Ich denke, das würde er wahrnehmen, aber ich würde es eher anders formulieren. Der Pophörer würde, wenn er die Wahl hat, die Fugen doch eher vermeiden. Ganz interessant ist da, dass man praktisch in jeder „Popmusik-CD-Sammlung“ die Goldbergvariationen in der Interpretation von Glenn Gould findet. Da sind natürlich sehr schöne arienartige Stücke dabei.

ALPERMANN: Ach, das ist interessant. Sie haben vorhin gesagt, dass der Hörer einen Beat sucht. Das würde ich absolut unterstreichen. Bei Bach ist fast ein immer Pulsieren im Metrum, eben auch in den Fugen und explizit natürlich in Tanzsätzen. Es ist aber nicht da bei dem anderen Stück, bei der chromatischen Fantasie. Da bricht er völlig aus.

BACHT: Da kommen wir natürlich an Grenzen unseres Erklärungsmodells. Aber auch dieses virtuose Ausbrechen hat etwas körperlich Wildes. Auch das ist etwas, was der Popmusikhörer kennt und eben auch erwartet. Denken Sie zum Beispiel an Heavy–Metal-Gitarren-Solos. Das ist ganz ähnlich. Da sind auch keine Melodien mehr. Das geht viel zu schnell. Aber die Energie des Virtuosen ist letztendlich auch körperlich und kann gerade in diesen Phantasien etwas sehr Improvisatorisches haben. Und das ist für die Popmusik auch enorm wichtig.

ALPERMANN: Also Bach ist an sich gar nicht so sehr weit weg?

BACHT: Naja – Historisch könnte er nicht weiter weg sein. Es zieht einem Musikhistoriker natürlich die Schuhe aus, diese Nähe und gleichzeitig trotzdem die Tatsache, dass ästhetisch eine ganz große Ferne besteht.

ALPERMANN: Aber die Musik wird ja immer wieder auch in unsere Zeit hinein geholt, indem man Bach z.B. jazzartig bearbeitet, also da ist schon viel Verwandtschaft. Auf der anderen Seite ist es auch bei dem explizit gebildeten Hörer so, dass auch dieser oft Probleme hat, so einen Kontrapunkt zu erfassen. Man kann ihn auch erst mal gar

nicht erfassen. Aber auch, wenn sie Studenten konfrontieren mit dieser Musik, und sie bitten, die Mittelstimmen zu singen, ist das ganz schwer für sie. Die Oberstimme wird immer gesungen, also auch da trifft zu, was sie sagen. Das ist hochinteressant.

BACHT: Man darf natürlich die Wirkung, die der Komponist mit einem Musikstück erzielen will nicht mit der Technik vergleichen. Die Zwölftonigkeit hört man ja auch nicht. Gut, Adorno sagt, dass man sie fühlen kann. Er hat diese Theorie, dass man, wenn die zwölf Töne durchgelaufen sind, den Beginn der Reihe wieder erwartet. Aber das ist auch wieder ein sehr explizit gebildeter Hörer. Aber die Technik muss ja nicht hörbar sein. Darum geht es ja.

ALPERMANN: Also ein gewisses Stück Heimat ist für den Pophörer bei Bach doch da.

BACHT: Wenn er Bach hört, dann sicher.

ALPERMANN: Gut zu wissen. Man sollte ihn öfter spielen.

Kapitel 04 / 02

2. Gespräch

ALPERMANN: Was untersuchen sie jetzt gerade?

BACHT: Wir untersuchen zur Zeit, wie die Mehrheit der Musikhörer eine Musik wie die, die sie gerade gespielt haben, wahrnimmt. Wir sprechen dabei von dem „implizit gebildeten Hörer“, man könnte aber auch einfach dem Pophörer sagen.

ALPERMANN: Das klingt spannend. Das ist für jemanden, der die Musik spielt natürlich interessant, wie das dann auch auf andere wirkt. Wie untersuchen sie das?

BACHT: Ich habe eigens für diesen Zweck am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte in Berlin eine Forschungsgruppe aufgebaut, die ich auch seit zwei Jahren leite. Wir machen eigentlich eine ganz einfache Annahme, indem wir glauben, dass es zwei Arten gibt, das Musikhören zu lernen. Das eine nennen wir „das explizite Lernen des Musikhörens“. Das ist das intellektuell aktive, bewusste Lernen des Musikhörens, so wie Sie und ich das natürlich in unseren Berufen praktizieren. Aber die Mehrheit der Hörer lernt so das Hören gar nicht. Das sind diejenigen, die ich eben den Pophörer genannt habe. Dabei geht es um das Phänomen der Berieselung, darum, dass heutzutage eine enorme Menge an Musik ständig auf uns einströmt. Musik ist eine sehr unmittelbare und ihrer Wirkung sehr starke und mächtige Kunst. Wenn wir permanent einer bestimmten Art von Musik ausgesetzt sind, der wir uns auch nicht verschließen können, weil wir die Ohren nicht schließen wie die Augen schließen kann, bilden sich tatsächlich kognitive Strukturen und bilden sich natürlich auch Hörerwartungen, die dann auch das Hören von klassischer Musik deutlich mitbestimmen.

ALPERMANN: Sie konfrontieren Leute, die normalerweise Popmusik hören, auch mit Bachscher Musik und untersuchen, wie das dann bei denen wirkt?

BACHT: Ja, wir versuchen wirklich einen Querschnitt aus dem gesamten klassischen Repertoire zu verwenden und die Ergebnisse sind wirklich hoch interessant und Bach ist das beste Beispiel: Der Pophörer, um auf den Titel dieses Films anzuspielen, findet wirklich bei Bach eine Heimat, die er sonst in der klassischen Musik ganz oft nicht findet. Zum Beispiel braucht der Pophörer durch die Strukturen, die er einfach beim Hören von Popmusik gebildet hat, was man in der Popmusik den Beat nennt. Natürlich gibt es den bei Bach nicht. Aber es gibt bei Bach einen sehr deutlich markierten Rhythmus, den der Pophörer sozusagen umdeutet. Natürlich würde er das nie einen Beat nennen, aber es ist etwas da, was der Pophörer kennt und was er identifizieren kann.

ALPERMANN: Ich sehe es etwas anders. Rhythmus hat man ja überall, auch z.B. bei Schumann, Brahms und anderen. Ich glaube es ist etwas noch Verwandteres bei Bach'schen Musik. Das ist das Metrum. Wahrscheinlich meinen Sie das auch mit Rhythmus. Das ist sehr pulsierend.

BACHT: Das ist körperlich pulsierend und hat etwas sehr sehr Physisches.

ALPERMANN: Für mich geht es somit unmittelbar über in den Tanz.

BACHT: Würden sie sagen, das alles Tanzmusik ist, einschließlich des Kontrapunkts, den sie gerade gespielt haben?

ALPERMANN: Latent würde ich sagen, ist das alles Tanzmusik.

BACHT: Ich würde ihnen da zustimmen – aber wie würden sie das begründen?

ALPERMANN: Nicht, weil es auch Rhythmus hat, den haben andere Stücke auch, sondern weil es in pulsierenden Einheiten gedacht ist. Also für mich spielt in der Musik von Bach das Metrum eine entscheidende Rolle.

BACHT: Ist das in der Musik von Bach einkomponiert und wird das automatisch so erscheinen, wenn Sie das spielen oder spielen da auch Traditionen eine Rolle? Denn die Bachinterpretation hat sich ja doch stark geändert. Wir hatten da vor 80 bis 100 Jahren den Nähmaschinenrhythmus, der nicht wirklich pulsiert hat.

ALPERMANN: Nein, denn auch, wenn man es sehr „romantisch“ interpretiert sucht man im Grunde eine starke Melodie, die dann Träger der Botschaft ist. Bach schreibt nicht unbedingt schöne Melodien. Das macht er auch, aber es gibt Stücke, da ist die Melodie nicht unbedingt schön zu nennen und will auch nicht schön sein. Aber dieses Pulsieren, das ist irgendwie da.

BACHT: Das mit der Melodie ist übrigens auch interessant, weil neben dem Metrum die Melodie für den Pophörer enorm wichtig ist. Es muss eine Melodie sein und im Idealfall muss sie oben liegen und deutlich wahrnehmbar sein. Selbst in einem Stück, wie dem, das sie eben gespielt haben, wo melodische Momente oder Momente, die melodisch umgedeutet werden könnten, immer nur inselhaft vorkommen, würde der Pophörer diese Stellen sofort identifizieren, da so doch immer wieder kehren. Das würde reichen, um für den Pophörer eine Annäherung an Bach möglich zu machen und eine Art von Heimat zu finden. Das kann man zum Beispiel bei Beethoven oder Wagner überhaupt nicht machen.

ALPERMANN: Das ist interessant. Ist es dann tatsächlich die Melodie, die wahrgenommen wird?

BACHT: Sie nennen das eine Melodie. Es ist eine Melodie und wird auch so erfahren. Diese kurzen melodieartigen Passagen, die Sie

vorhin gespielt haben, würden die durchaus als schön empfinden. Sie würden mir da vielleicht auch widersprechen, weil Sie wissen, dass es keine Melodien sind, sondern dass es aus Kontrapunkt besteht.

ALPERMANN: Dieses Thema finde ich wunderbar. Allerdings ist natürlich Kontrapunkt alles andere als nur eine Melodie, das ist natürlich komplexer.

BACHT: Das sind entwickelte Motive, das sind keine Melodien.

ALPERMANN: Ja, vielleicht. Aber was ist eine Melodie? Man könnte sich da drunter z.B. auch einen Text denken. Aber im Gegensatz zu einem Stück, wo die Melodie oben liegt und eine Begleitung vorhanden ist, ist es hier natürlich Kontrapunkt. Es gibt vier Stimmen, die miteinander eifern und im Grunde gleichberechtigt sind.

BACHT: Wenn man es auf eine einfache Formel bringen wollte, könnte man wahrscheinlich sagen, dass der Pophörer den Bach-Vater, Johann Sebastian Bach, fast umdeutet in den Sohn. Carl-Phillip-Emanuel Bach. Er könnte gar nicht anders, als eine Melodie wahrzunehmen, wo immer sie ist, und alles, was darunter liegt, würde für den Pophörer zur rhythmischen und harmonischen Begleitung werden. Da passieren kreative, historische Verschiebungen im Hörakt, die wirklich interessant sind.

Kapitel 04 / 03

ALPERMANN: Was untersuchen sie zur Zeit?

BACHT: Wir untersuchen, wie die Mehrheit der Hörer eine Musik wie die, die sie gerade gespielt haben, wahrnimmt. Also nicht Hörer wie Sie und ich mit musikalischer Vorbildung, sondern wirklich die Mehrheit der Hörer.

ALPERMANN: Das klingt spannend für jemanden, der diese Musik spielt. Was untersuchen sie da genau, wie machen sie das?

BACHT: Ich habe dafür eine Forschungsgruppe aufgebaut an einem Max-Planck-Institut in Berlin und wir machen Probandenexperimente, haben aber auch einen theoretischen Ansatz, der eigentlich recht einfach ist. Wir glauben, dass es zwei Arten gibt, das Musikhören zu lernen. Die eine ist die förmliche, intellektuell aktive Art des Hören-Lernens, wie Sie und ich sie in der musikalischen Ausbildung mitgemacht haben. Die ist aber ein Privileg, das die meisten Hörer nicht haben. Der Pophörer, oder „der implizit gebildete Hörer“, wie wir das nennen, lernt das Hören tatsächlich durch Berieselung mit Popmusik. Dieses ständige erzwungene Hören von Musik, oft sogar von wirklich schlechter Musik in Kaufhäusern in Flughäfen – führt zu…

bricht ab … ?

ALPERMANN: Was untersuchen sie gerade?

BACHT: Wir untersuchen, wie die Mehrheit der Hörer eine Musik wie die, die Sie gerade gespielt haben, wahrnimmt. Hörer nicht wie Sie und ich, die musikalische Vorbildung haben, sondern Hörer, die mit Musik professionell nichts zu tun haben.

ALPERMANN: Das klingt spannend, vor allem für jemanden, der die Musik spielt. Wie hören die Leute das und wie untersuchen sie das ?

BACHT: Ich habe dafür an einem Max-Planck-Institut in Berlin eine Forschungsgruppe aufgebaut, die jetzt seit etwa zwei Jahren das Thema bearbeitet. Wir machen Probanden-Experimente, bei denen wir Probanden klassische Musik vorspielen und untersuchen dann mit Fragebögen, wie diese Musik wahrgenommen wird. Wir haben aber auch einen theoretischen Ansatz: Wir verwenden zwei Begriffe aus der Kognitionsforschung und zwar „das implizite“ und „das explizite Lernen“. Mit diesem Begriffspaar kann man zwei Arten des Hören-Lernens unterscheiden. Das eine nennen wir „das implizite Lernen von Hören“ und das andere „das explizite Lernen von Hören“. Wir zum Beispiel sind explizit gebildet, weil wir das Hören lernen wollten und dafür einen formalen Kursus mitgemacht haben. Wir sind dabei auf das Wahrnehmen und exakte Beschreiben von musikalischer Struktur aus. Das ist aber wirklich die Ausnahme. Die meisten Hörer haben dieses Privileg, diese Bildung überhaupt nicht und lernen das Hören im Alltag durch Berieselung.

ALPERMANN: Klassische Musik – das ist ja ein weites Feld. Konfrontieren Sie die Leute auch mit Bach?

BACHT: Bach ist unser bestes Beispiel. Wir bekommen mit Bach die besten Ergebnisse. Das liegt daran, dass Bach, um auf den Titel dieses Filmes anzuspielen, für den Pophörer wie eine Heimat inmitten der klassischen Musik ist. Es gibt wenig klassische Musik, die einen Pophörer anzieht und die er überhaupt auch hören wollte. Aber bei

Bach ergeben sich immer musikalische Erfahrungen, die den Pophörer zufrieden stellen. Es ist recht einfach zu verstehen, warum: Es gibt bei Bach dieses pulsierende Metrum, das praktisch immer da ist. Das erwartet und braucht der Pophörer. Das gehört zur musikalischen Erfahrung dazu, die der Pophörer machen will und an die er auch gewöhnt ist. Gerade jetzt in der jüngeren Zeit werden Bachproduktionen in der Regel mit einer klanglichen Oberfläche versehen, die der Postproduktion von Popmusik viel näher steht. Da wird z.B. viel mit Hall gearbeitet und manchmal auch Dynamik komprimiert. Bach wird heute oft in Studios so aufbereitet, dass der Pophörer auch etwas davon hat. Das Wichtigste ist aber, dass es bei Bach die Möglichkeit für den Pophörer gibt, Melodien zu finden. Ich sage Melodien *zu finden*, weil wir natürlich wissen, dass man gerade bei kontrapunktisch konstruierter Musik nicht wirklich von Melodien sprechen kann. Aber der Pophörer hört sie.

ALPERMANN: Melodien findet man wahrscheinlich stärker noch bei den romantischen Kompositionen, weil das ganze Konzept sehr stark auf die Melodie ausgerichtet ist. Bei Bach aber spielt in dem Kontrapunkt die einzelne Melodie keine Rolle, sondern das gesamte Geflecht und die harmonischen Voranschreitungen. Sucht sich der Pophörer dann einfach die Melodie?

BACHT: Das ist wirklich ein Zurecht-Rezipieren oder ein Zurecht-Hören. Auch in einem Stück wie dem, das Sie gerade gespielt haben, gibt es eigentlich nur Inseln von Melodiehaftigkeit. Aber der Pophörer hört wirklich von einer dieser Inseln zu nächsten. Dazwischen hat er immerhin weiterhin das metrische Pulsieren, das bei Bach eben immer da ist. Das hält seine Aufmerksamkeit aufrecht. Sobald ein Moment kommt, in dem Melodie kreativ erfahren werden kann, denn es sind ja keine Melodien, ist der Pophörer wieder da.

ALPERMANN: Nimmt er dieses Geflecht in irgendeiner Weise wahr? Gibt es da Unterschiede, die man verifizieren kann, wenn er eine Arie

hört, die tatsächlich eine Melodie mit Begleitung hat oder einen Kontrapunkt mit vier gleichberechtigten Stimmen? Nivelliert er das alles und hört eine Melodie mit Begleitung?

BACHT: Er hört die Arie lieber

und er hat eine stärkere ästhetische Erfahrung. Das ist ganz klar.

ALPERMANN: Das ist bei Studenten ähnlich. Wenn sie einen Studenten bitten, er möge die zweite oder dritte Stimme eines Kontrapunktes singen, wird er in der Regel Probleme damit haben.

BACHT: …und wieder in die Oberstimme fallen…

ALPERMANN: Genau. Das liegt gar nicht so weit weg voneinander. Auf der anderen Seite gibt es natürlich Stücke, Fantasien aus der Zeit, die das Metrum gar nicht in den Vordergrund stellen und vielleicht auch keine Melodie haben, sondern einfach phantasieren. Wie geht ein Hörer damit um?

BACHT: Das ist ein interessantes Beispiel. Bevor wir Versuche gemacht haben, hatten wir die Vermutung, dass das unser Erklärungsmodell an Grenzen bringen wird. Aber ganz interessant ist dabei, dass dann diese körperliche Intensität, die Virtuosität immer mit sich führt, erfahren wird. Da gibt es Parallelen in der Popmusik, z.B. im Heavy-Metal die Gitarrensolos. Die sind in der Regel auch nicht melodisch. Die sind sehr unmittelbar und intensiv, körperlich improvisiert. Da gibt es bei Bach ganz deutliche Parallelen. Man weiß ja auch, dass Bach selbst ein sehr intensiv körperlicher Mensch war mit seinen 23 Kindern. Trotz der extremen ästhetischen Ferne gibt es auch da eine ganz extreme Nähe – das ist musikhistorisch hochinteressant.

ALPERMANN: Bach ist auch in allen Zeiten rezipiert worden und dann auch umgeformt worden. Wenn man das „verjazzt“, liegt das dem heutigen Hörer wahrscheinlich ganz nah und er hat überhaupt keine Probleme, das zu hören, nehme ich an.

BACHT: Ja, es gibt eigentlich keinen Komponisten, der so viel kreativ angeeignet wurde wie Bach, der vor allem so viel neu instrumentiert oder auch wirklich in der Substanz verändert wurde, wobei man trotzdem immer noch hört, dass es Bach ist. Also aus einem „verjazzten“ Bach hört man immer noch den Bach heraus und das wäre mit anderen Komponisten überhaupt nicht vorstellbar. Mit den sogenannten „Wiener Klassikern“, wäre es völlig unmöglich und mit Wagner wäre es lächerlich.

ALPERMANN: Ich glaube, es liegt tatsächlich im Wesentlichen an dem Metrum, was dort latent immer mitschwingt und was die Körperlichkeit jedes Menschen anspricht.

BACHT: Man muss natürlich Bach so nicht aufführen, aber es gibt offenbar etwas in dieser Musik, das uns dazu zwingt, ihn so zu spielen. Und Sie erfahren das sicherlich selbst, wenn sie eine Fuge spielen?

ALPERMANN: Selbstverständlich, ja.

BACHT: Würden sie dem zustimmen, wenn ich ganz stark vereinfachend behaupten würde, dass Bachs Komponieren doch das Resultat von ganz intensiver körperlicher Improvisation darstellen könnte? Niedergeschriebene Improvisation sozusagen…

ALPERMANN: „Körperliche Improvisation“ weiß ich jetzt nicht. Es ist natürlich irgendwo improvisiert. Er hat selbst das musikalische Opfer improvisiert. In gewisser Weise stimme ich ihnen zu.

Kapitel 05 / 01

Bacht / **Sch**leuning / **St**enzl

STENZL: Das war ein Ausschnitt aus einem Film von 1985 von Jean *Luc Godard*: *Je vous salue, Marie* – auf Deutsch: *Maria und Josef* bekannt. Es geht um eine bekannte biblische Geschichte: Maria und Josef sind ein Paar, im Film ein junges, noch nicht verheiratetes Paar. Sie wird schwanger, obwohl sie Jungfrau ist. Er kann nur eifersüchtig sein und sich das so wenig erklären wie sie. In dieser Szene darf er sie nackt sehen, aber nicht berühren. Und an einem bestimmten dramatischen Moment kommt eine rabiate Figur von außen, eigentlich ein Engel, der dafür sorgt, dass das, was anderswo betreffend dieses Paares beschlossen wurde, auch zu Ende geführt wird. Und in diesem Moment erklingt ein Moll-Akkord auf der Orgel.

BACHT: Einfach ein Moll-Akkord – oder kommt der aus einem bestimmten Werk von einem bestimmten Komponisten?

STENZL: Zunächst ist da so etwas wie eine Klangaktion. Dieser Akkord ist ein Einbruch, genauso wie dieser brutale Auftritt dieses Engels. Dass dieser Akkord aus einem sehr bekannten Werk, Toccata und Fuge von Johann Sebastian Bach ist, kann man wissen, weil vorher auch schon Teile aus diesem Werk erklungen sind und es eines der bekanntesten Orgelwerke von Bach ist. Ist das von Bedeutung?

SCHLEUNING: Kann man dann sagen, dass dieser d-Moll-Akkord eine Art Chiffre ist für höhere Mächte, Unirdisches, vielleicht auch himmlische Befehle?

STENZL: Assoziiert man das einfach mit *einem* Akkord?

BACHT: In dem Kontext, in dem hier eine gewisse semantische Ebene bereits eingeführt ist durch Musik aus einem ähnlichen

kulturellen Umkreis, in der Tat sogar von demselben Komponisten, kann ich mir das vorstellen.

SCHLEUNING: Ist das denn wichtig, das das von Bach ist? Wenn die Zuschauer und Zuhörer sich an das Stück, was vorher erklungen ist, erinnern, dann ist es vielleicht wichtig, dass sie denken: Das ist sicher von Bach. Aber man hätte ja auch in die Kirche gehen können und der Orgelstimmer hätte zufällig einen d-Moll-Akkord anschlagen können. Vielleicht hören manchen Hörer, dass es d-Moll ist, sie hören aber sicher das Instrument Orgel. Wenn sie etwas musikalisch gebildeter sind, was ja bekanntlich nicht allen Hörern gegeben ist, werden sie Moll hören. Vielleicht verbinden sie damit etwas. Moll ist angeblich traurig. Das werden sie mal gelernt haben in der Schule. Das reicht offensichtlich als Kurzfassung eines Leitmotivs, wenn man das so nennen will, schon aus? Oder was wollte Godard damit bezwecken? Hatte er musikalische Botschaften im Hinterkopf?

STENZL: Vielleicht sollten wir noch etwas anderes ergänzen. Das hört man in diesem Ausschnitt ja auch. Es gibt noch eine ganz andere Musik für Orchester und Solocello. Das ist ein sehr bekanntes Cellokonzert von *Dvorak*. Eine spätromantische, am Ende des neunzehnten Jahrhunderts komponierte Musik. Die Bach-Musik ist Maria zugeordnet und stammt aus mehreren seiner Werke. Aus dem einen Werk von *Dvorak* stammt die Musik, die Josef zugeordnet ist. Es gibt also eine Varietät zwischen jener Welt mit diesen Assoziationen und mit Bach, die sie gerade geschildert haben, und dem direkt Emotionalen, durchaus auch Körperlichen, als das wir *Dvorak´*s ungleich moderneres, jüngeres Stück hören.

SCHLEUNING: Aber eigentlich ist das doch ein ganz schreckliches Ergebnis einer historischen Polarisierung von Musik. Dieses Stück von Bach, diese berühmte d-Moll-Toccata, ist in der Frühzeit des achtzehnten Jahrhunderts entstanden. Gerade diese und auch ähnliche Musik ist ja dazu gewesen, die Kirchenbesucher zu erschüttern. Jetzt,

nach der Rezeption von Jahrhunderten steht diese Musik plötzlich für Entkörperlichung, Unirdisches, aber auch Logos, Befehl, Durchsetzen von Befehl zur Unkörperlichkeit. Mich wundert es, dass diese Musik, reduziert auf einen Moll-Dreiklang, in einer Wirkungsabsicht erklingt, die gar nicht mehr – außer, dass es etwas mit Gott und göttlichem Willen zu tun hat – mit der ursprünglichen in Verbindung steht.

STENZL: Die geistliche Musik hat meistens auch einen Text, Orgelmusik hingegen nicht. Aber die Orgel steht eben in der Kirche und meistens sonst nirgends. Ist vielleicht weniger wichtig, dass es ein Moll-Akkord ist, als dass es ein ganz bestimmter Klang ist?

BACHT: Klanglichkeit? Ich denke, ja. Sicher könnte auch der geistesgeschichtliche Zusammenhang, in dem Bach komponiert hat, helfen, die Chiffrenhaftigkeit dieses kurzen musikalischen Ereignisses zu erklären. Die Bach'sche Musik hat nämlich etwas Objektives, indem ein kompositorisches Subjekt in den Werken fehlt. Möglicherweise könnte man durch den geistesgeschichtlichen Zusammenhang, in der die höchste objektive Identität immer die des Göttlichen wäre, diese Reduktion auf eine Zeichenfunktion, diese Wirkungsabsicht erklären. Bach steht für das Göttliche – und das macht durchaus auch in dem kulturellen Zusammenhang, in dem Bach geschrieben hat, Sinn.

STENZL: Auf der anderen Seite wäre dann der geradezu sinnlich, körperliche Dvorak das Äquivalent, das hinter diesem für Menschen nicht lösbaren Konflikt steht, dass sie schwanger ist und dass er mit ihr nicht zusammen war.

BACHT: Außerdem haben wir es hier mit einem Film zu tun, dessen Inhalt nicht Musikgeschichte ist. Diese krude, historische Polarisierung macht auch dramatisch einen Sinn.

SCHLEUNING: Das tut sie ganz sicher. Man muss davon ausgehen, dass der Film offenbar kritisch, vielleicht sogar ironisch ist. Vielleicht

fällt auch beides zusammen. Der Einsatz von der Bach’schen Musik und von diesem einzelnen Akkord kann genauso gut, also kritisch, gemeint sein, für das, wofür Bach im Laufe der Zeit benutzt worden ist und noch benutzt wird. Das würde zusammenpassen.

STENZL: Ich würde es ein bisschen anders sehen. Ob der Akkord in Moll oder für Orgel ist, ist nicht ausschlaggebend. Orgelspielen hat man ja früher genannt „die Orgel schlagen“ – und dieser Klangschlag ist in diesem Moment so entscheidend, wie in einer Szene vorher die getragene Sarabande aus einer Klavierpartita, während auch diese Auseinandersetzung zwischen einem Geistigen, Geistlichen und einem Sensuellen, Körperlichen – durchaus auch Sexuellen – zum Ausdruck kommt. Das ist die Passion dieser beiden Figuren, und es ist die Passion jeder einzelnen Figur, die in Bildern dargestellt wird – das wäre eine zweite, sprachliche Stimme – und die Musik wäre eine dritte Stimme. Dann kämen wir auf einer ganz anderen Ebene wieder zu einem Komponieren in Stimmen einer sogenannten Polyphonie, die als Modell – nicht als Stil – hinter dem Prinzip dieses Filmemachers steht.

BACHT: Fügt denn der Einsatz von Musik eine Bedeutungsebene hinzu, oder wäre die Bedeutung dieselbe wenn diese Musik von Bach und Dvorak…

(Abbruch durch den Regisseur)

Kapitel 05 / 02

STENZL: Das war ein Ausschnitt aus einem Film von Jean Luc Godard aus dem Jahre 1985: *Maria und Josef, Je vous salue, Marie* im Original-Titel. Es ist die Geschichte eines Paars, die biblische Geschichte von Maria und Josef. Maria, die Jungfrau, die schwanger wird. Josef, der es ertragen muss. Beide haben eine Mission, eine Aufgabe zu erfüllen, die irgendwo beschlossen wurde und mit ziemlich brutaler Gewalt hier unten auf Erden realisiert wird. In dieser Szene sehen wir Maria nackt und Josef darf sie sehen, darf mit seiner Hand in die Nähe ihres Körpers kommen, aber mehr nicht. Zuerst hören wir wenige Takte eine sehr romantische Musik, noch vorher Glockengeläute und dann plötzlich einen Orgelklang und dann wieder wenige Takte romantische Musik.

SCHLEUNING: An welcher Stelle genau hört man diesen Orgelklang?

STENZL: Dieser Orgelklang kommt nachdem er gesagt hat: „Ich liebe dich.“ Und sie sagt „Nein – Ja“.

Zu diesem Gegensatz Ja–Nein, was auch Mann–Frau heißt, in dieser unerklärlichen Situation, in der größten Zuspitzung dieser Passionsgeschichte von zwei jungen Menschen, kommt dieser Akkord.

BACHT: Wofür steht dieser Akkord?

STENZL: Es ist ein Moll-Akkord, und er wird in *fortissimo* auf einer Orgel gespielt. Man hat früher im Film einen längeren Ausschnitt aus der gleichen Komposition, eines der berühmtesten Orgelwerke von Johann Sebastian Bach, die Toccata aus Toccata und Fuge in d-Moll, gehört.

SCHLEUNING: Wenn man jetzt 100 Probanden diese Stelle vorführen würde und ihnen die Aufgabe stellen würde: Ordnen Sie diesen Klang einem Hauptwort zu. Würde man annehmen können, dass 80 von 100 sagen „Befehl“?

STENZL: Ich würde sagen: Gewalt, Einbruch.

BACHT: Also fast ein semantisches Zeichen.

STENZL: Vorher sagt noch jemand: Ich liebe dich! Und nachher: Ja – Nein. Und dann kommt so etwas.

SCHLEUNING: Also der Akkord würde dann quasi in Befehlsform als Chiffre für eine Anweisung zu etwas Unkörperlichem, einem überirdischen Tabu sozusagen, stehen?

STENZL: Ja, vielleicht ist es auch nicht so wichtig, was es für ein Akkord, z.B. ein Moll-Akkord, ist, sondern die Klanglichkeit der Orgel, die viel transportiert, was man auch wieder mit Bach assoziiert. Gleichzeitig transportiert auch der *Dvorak*, diese hochromantische, direkte Musik, eine Körperlichkeit und eine direkte Sinnlichkeit, auch wenn das langsame Stellen aus diesem Konzert sind. Diese korrespondiert mit diesem Kontrast zwischen dem Spirituellen und Unberührten, das mit Maria verbunden ist, und dem Trieb Josefs.

BACHT: Wäre es zu einfach zu sagen, dass immer dann, wenn *Dvorak* auf der einen Seite erklingt und Bach auf der anderen eine bestimmte semantische Identität aufklappt?

STENZL: Ich würde sagen, ja. Diese zwei Musiktypen sind nicht mit Bach und *Dvorak* überschrieben, sondern mit der zentralen Thematik der Geschichte, die hier erzählt wird. Eine Geschichte, die so viele Proteste bei konservativen und reaktionären Katholiken ausgelöst hat, dass sich sogar erstmals in der Geschichte ein Papst zu einem Film geäußert und in seine Fürbitten alle jene, die gegen diesen Film protestiert haben, eingeschlossen hat.

SCHLEUNING: Das ist auch ein höchst aktuelles Thema.

STENZL: Es ist ein erschreckend aktuelles Thema.

SCHLEUNING: Abgesehen davon, dass diese Musik von Bach – das scheint ja nicht das Wichtige zu sein, dass sie von Bach ist – ursprünglich mit anderen Absichten entstanden ist, könnte man doch sagen: Der Einsatz dieses Akkordes steht für einen Gedanken, der etwa heißen könnte: Die Kirche verbietet Geschlechtsverkehr vor der Ehe. Oder ist das hart analysiert?

STENZL: Vielleicht müsste man noch einmal betonen, dass mit Josef das Cellokonzert assoziiert ist, diese romantische, sinnliche Musik. Mit Maria assoziiert ist nicht ein Werk oder gar nur ein Akkord, sondern ein ganzes Arsenal von Bach'schen Werken. z.B. wird kurz zuvor in einer Szene zwischen Maria und Josef ein langsamer, getragener Sarabande-Satz aus der ersten Partita für Klavier gespielt. Davon erklingen immer ein paar Takte, dann wird wieder unterbrochen, dann kommt die Fortsetzung, dann eine erneute Unterbrechung. Es ist also auch nicht eine Musik, die in ihrem ursprünglichen, musikalischen Zusammenhang erklingt, sondern die fragmentarisiert ist.

BACHT: Ein kleiner Schnipsel dieser Bach'schen Musik reicht und diese auf Zeichenhaftigkeit reduzierte Botschaft wird sofort verstanden.

STENZL: Vielleicht könnte man sagen, so wie es in einer Bach'schen Fuge drei oder vier Stimmen gibt, kann man nicht sagen, dass eine dieser Stimmen reicht. Es braucht immer das Geflecht von drei oder vier Stimmen. Vielleicht könnte man jetzt in Analogie dazu sagen, dass es eine Art Film ist, in der es eine Bildstimme, eine Wortstimme und eine Musikstimme gibt. Das, was diese Musik hier in Fragmenten bringt, ist eben ein Teil, der aber nicht für sich alleine stehen kann,

sondern der in Zusammenhang mit Bildern und mit Sprache komponiert ist.

SCHLEUNING: Aber eins ist mir immer noch nicht klar: Mir kommt es so vor, als wenn man sich bemüht, im *Siegfried* von Wagner die sogenannten „Leitmotive“ zuzuordnen. Also was mir offensichtlich scheint, ist, dass diese Musik von Dvorak für unerfüllte Liebessehnsucht steht. Jetzt sagen Sie, wenn Maria wichtig wird, erklingt immer irgendwelche Musik von Bach. Aber der d-Moll-Akkord steht jetzt für den Engel und seinen Befehl. Oder wie ist das aufgeteilt? Muss man es überhaupt aufteilen? Dvorak und Josef, das scheint klar zu sein.

STENZL: Ich denke, die Geschichte spielt sich zwischen extremen Positionen ab. Deshalb ist Ihre Frage so wichtig. Muss man das aufteilen? Nein, es ist Teil der Geschichte, dass sich das eben nicht trennen lässt, sondern die Geschichte ist gerade, dass das ineinander greift und dass das für ein normales menschliches Paar eine unlösbare Situation ist.

SCHLEUNING: Dann ist das doch wie am Ende der Götterdämmerung, oder? Da weiß man auch nie, wo man was zuordnen soll. Das Liebeserlösungsmotiv kann man zehn Sachen zuordnen.

STENZL: Ich glaube, das sind eher die Wagner-Führer-Büchlein, die diese Werke so darstellen. Der Hörer hört wohl nicht auf dieses „Telefonbuch“.

SCHLEUNING: Das hat Wagner auch so gesehen. Aber wie hat es denn *Godard* gesehen? Gibt es Äußerungen von Godard dazu? Der hat doch manchmal Texte zu seinen Filmen geschrieben.

STENZL: Der hat sogar sehr viele Texte geschrieben. Er hat sehr häufig und gerade in dieser Zeit – er hat ja auch einen Carmen-Film

gedreht, in dem es keine Note von Georges Bizet gibt, sondern nur späte Streichquartette von Beethoven – …

SCHLEUNING: Beethoven …

Kapitel 05 / 03

STENZL: Das war ein Ausschnitt aus dem Film *Maria und Josef – Je vous salue, Marie* – von Jean Luc Godard aus dem Jahre 1985. Dieser Film zeigt uns die Geschichte eines jungen, unverheirateten Paares, Maria und Josef, das in eine schreckliche Situation gelangt: Sie wird schwanger, ohne dass sie je mit einem Mann zusammen gewesen wäre und er muss mit dieser Tatsache leben. Irgendwo oben ist das festgelegt worden und wird jetzt mit brutaler Macht diesem Paar auferlegt. Wir haben jene Szene gesehen, wo Josef seine Maria erstmals nackt sehen, sich ihr mit der Hand nähern, aber sie nicht berühren darf. Wir hören Glockengeläut, nachher wenige Takte einer romantischen Musik, dann einen sehr lauten Orgelakkord und schließlich wieder diese romantische Musik. Diese Orchestermusik entstammt einem berühmten Konzert für Cello und Orchester von Antonin Dvorak, am Ende des neunzehnten Jahrhunderts entstanden. Eine sinnliche, warme und direkte Ausdrucksmusik. Dass dieser eine Orgelklang aus einem Werk von Johann Sebastian Bach, dem berühmten Präludium und Fuge in d-Moll für Orgel entstammt, kann der Besucher dieses Films in diesem Augenblick schon wissen, weil aus diesem Werk vorher schon kurze Fragmente zu hören waren, zusammen mit einer ganzen Reihe von Fragmenten aus anderen, vornehmlich Instrumentalwerken von Johann Sebastian Bach. Was bedeutet das? Glockengeläute, romantische Musik, ein Orgelakkord, und dann wieder diese romantische Musik?

SCHLEUNING: Sind es drei oder vier musikalischen Ebenen? Es gibt Glockengeläut, es gibt Musik von Johann Sebastian Bach, aus der die Hörenden oder Zuschauenden doch sehr wahrscheinlich diesen Orgelakkord wiedererkennen werden oder ihn zuordnen werden und es gibt die Musik von Dvorak. Wann genau erklingt dieser laute Orgelakkord?

STENZL: Das ist eine ganz zentrale Stelle. Maria sagt zu Josef: Ich liebe dich. Und nachher kommt: Ja – Nein. Also es ist ein Moment, in dem gleichzeitig die Nähe, die Liebe und ein Ja – Nein artikuliert werden. Das ist das Zentrum jener Passion, die sowohl Maria wie auch – ganz anders – Josef in dieser Geschichte erleben. Die findet ganz offensichtlich klangliche Äquivalente in ganz unterschiedlichen Musiken.

SCHLEUNING: Also kann man doch vermuten, dass der „Einbruch“ dieses d-Moll Akkordes auf der Orgel – ob die Tonart, auch wenn es die Tonart der Kunst der Fuge ist, wichtig ist, weiß man nicht – irgendetwas aussagt, offensichtlich ein Verbot, eine göttliche Intervention. Er scheint als Chiffre für etwas von oben Angeordnetes, Unkörperliches, Unirdisches, mehr Geistiges als Körperliches zu stehen.

BACHT: Und Dvorak steht für das genaue Gegenteil.

STENZL: Das ist ohne Zweifel richtig. Dass es eine offensichtliche Polarisierung auf der Ebene des Musikalischen, in Bach’sche Werke und ein Werk von Dvorak, gibt und gleichzeitig auf der Ebene des Inhalts, dem was in dieser Geschichte passiert. Es gibt also so etwas wie ein Äquivalent. Wir haben eine drei- oder vierstimmige Fuge, in der das Wesentliche nicht eine Stimme ist, sondern die Simultanität von drei oder vier Stimmen. Das korrespondiert zu einer Art Film, in der wir Bilder, Sprache und Musik haben. Aber die Musik ist nicht wie eine traditionelle Filmmusik dazu da, beispielsweile die Emotionen der Bilder zu steigern, zu färben oder zu verändern, während die Sprache auch das Gleiche sagt, sondern es gibt drei Stimmen, die Unterschiedliches sagen, aber zusammen komponiert sind.

SCHLEUNING: Es ist doch sicher sinnlos, darüber nachzudenken, wofür ursprünglich mal die Musik von Bach gestanden hat und was Bach damit im frühen 18. Jahrhundert beabsichtigt hat. Viel

interessanter und wichtiger ist doch, dass Godard offensichtlich etwas aufgegriffen hat, wofür nach Jahrhunderten der Rezeption, Tradition und Manipulierung, heutzutage für bestimmte Hörerschichten die Musik Bachs steht und was sie nicht nur für Kirchenkreise, sondern auch für einen größeren Teil der Bevölkerung ausdrückt.

BACHT: Aber Bach hat doch wirklich die Präsenz seines biographischen Subjekts in seiner Musik komplett vermieden. Dadurch bekommt doch Bachs Musik eine Art metaphysischer Identität, die jetzt von Godard zitiert wird. Es gibt doch durchaus trotz der historischen Ferne auch eine gewisse semantische Nähe mit dem Einsatz dieser Musik.

STENZL: Ich denke, dass das ein ganz wichtiger Punkt ist. Bach'sche Musik ist ja nicht Ich-Ausdruck des Komponisten. Aber seitdem – ungefähr seit der Wiener Klassik – immer mehr Musik zum Ich-Ausdruck des Komponisten geworden ist, hören wir auch eine Musik, die gar nicht so komponiert ist, als einen Ich-Ausdruck, z.B. eines gläubigen Christen Johann Sebastian Bach. Und das, obwohl seine Musik, zum Teil sogar seine Instrumentalmusik, Texte in eine musikalische Sprache mehr übersetzt, als seine subjektiven Meinungen und Gefühle dadurch zum Ausdruck zu bringen.

SCHLEUNING: Ja, mit Sicherheit.

BACHT: Diese Vielschichtigkeit ist Godard offenbar bekannt und er setzt sie bewusst so ein.

STENZL: Es kann eigentlich Godard egal sein, von wem diese Musik ursprünglich stammte, denn er zitiert ja keine ganze Sätze oder Formteile, sondern Fragmente, die, wie dieser Orgelakkord in extremer Weise, gestisch, fast tänzerisch wirken.

SCHLEUNING: Aber offensichtlich ist die Auswahl sehr bewusst. Wenn es nur darum gegangen wäre, dass vom Engel dieser strenge

Eingriff erfolgt, dann hätte er auch diesen Mords-Akkord mitten aus Beethovens *Eroica* nehmen können. Der wäre vielleicht viel gewalttätiger und überraschender gewesen: Das ganze Orchester a-Moll mit F dazu – das haut einen um. Aber dieser eine Akkord im Film wird nicht wie *Dvorak* vom Orchester gespielt. Es ist Orgel, nicht Cembalo. Es ist Moll – Ich weiß nicht, ob das für Dvorak wichtig gewesen ist. Die meisten Leute merken ja ohnehin nicht, ob das Moll oder Dur ist, obgleich sie den Unterschied vielleicht in der Schule gelernt haben. Außerdem ist es ein reiner Akkord. Also nicht wie der Beethoven-Akkord aus der *Eroica*, sondern es ist ein reiner Dreiklang in d-Moll. Das ist auch wichtig. Es ist nicht irgendein vermischter Dominant-Sept-Akkord, sondern es ist eine klare Ordnung ohne komplizierte Akkorde und aus reinen Dreiklängen, wie immer in der Geschichte, wenn es um Himmel und Engel geht. Was mich jetzt überrascht, ist: Wenn Maria mit Bachscher Musik kontrapunktiert wird, was für Josef und Dvorak funktioniert, was soll die Bach´sche Musik für ein Bild von Maria darstellen? Soll sie besonders rein sein? Soll sie besonders fromm sein? Also der einzelne d-Moll-Akkord mit dem Engel – das ist in Ordnung.

STENZL: Ich denke – und es gibt auch Aussagen von Godard sowohl über Mozart, als auch über Bach, die in diese Richtung gehen, dass in gewisser Weise diese Komponisten jeder für sich für die Musik überhaupt stehen. Es ist nicht so, dass diese Maria, die Volleyball spielt und sportlich tätig ist, zu einem überirdischen Heiligenbild gemacht wird, sondern sie steht – und das war für viele Gläubige so schockierend – mit beiden Füßen auf der Erde, genauso wie auch Josef. Beide kommen mit diesem Heilsplan, der da über sie kommt, gar nicht zustande, weil er so etwas Verrücktes ist.

SCHLEUNING: Ich verstehe das. Es gibt ja heute immer noch Hörerschichten, die entweder sagen: Bis Mozart und nicht weiter – Anderes höre ich nicht. Oder die sagen: Ab Beethoven wird alles

anders. Vorher ist alles objektiv, schön, heile Welt – wunderbar. Und dann bricht das Chaos aus und die Welt stürzt in die Musik hinein.

BACHT: Ist der Einsatz der Musik hier nicht auch ironisch? Führt er nicht zu einer polarisierenden Überhöhung?

STENZL: Ich würde das nicht ganz ausschließen. Es gibt auch andere Szenen, die ich vielleicht nicht als ironisch bezeichnen würde, aber mit einem etwas abgründigen Lächeln durchaus in Verbindung bringen würde. Aber es ist gar kein Zufall, dass Godard in einer streng calvinistischen Familie aufgewachsen ist und das Körperliche, insbesondere die Nacktheit, in seinen Filmen mit größter Prüderie behandelt. Es gibt kaum Nacktes in seinen Filmen. Ich denke, dieser calvinistische, protestantische Blick auf diese so erzkatholische Geschichte hat auch dazu beigetragen, dass dieser Film auch jetzt noch nach mehr als 20 Jahren einen solchen Sprengstoff hat.

SCHLEUNING: Reinheit, ja.

BACHT: Wäre der Film ähnlich explosiv ohne die musikalische Ebene?

STENZL: Ich glaube nicht.

Bricht ab … ?

Kapitel 06 / 01

Lorenz / **M**ai / **Sch**leuning

MAI: Wenn man sich auf Bachs Kunst der Fuge einlässt, sich mit dem Hauptthema der Kunst der Fuge konfrontiert fühlt und das Stückchen Musik in sich hinein lässt, stellt man irgendwann fest, dass man diese Melodie kennt. Man kennt sie irgendwoher, selbst wenn es aus der Kindheit ist, als man noch fleißig zur Kirche gegangen ist, da diese Melodie etwas mit dem Choral „*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*“ zu tun hat – *de profundis*.

SCHLEUNING: Ja, das ist auch gar nicht so unbegründet, wenn man das Hauptthema der Kunst der Fuge hört (singt). Dessen Umkehrung, also die horizontale Spiegelung – im Fachwort: *inverso* –klingt so (singt). Dieser Anfang (singt) ist dem Lutherchoral (singt) „*Aus tiefer Not schrei ich zu dir – Herr Gott erhör mein Rufen*“ sehr ähnlich. Das dürfte Bach nicht nur bewusst gewesen sein, sondern auch von ihm beabsichtigt gewesen zu. Der Zusammenhang ist sehr sinnfällig, was nicht nur die Musikforschung sondern auch alle möglichen Leute, die die Kunst der Fuge gehört haben, immer wieder beschäftigt hat. Die Vermutung, dass man es irgendwoher kennt, lässt sich somit auch bewahrheiten.

LORENZ: Kann das heißen, dass bei den Themen, die Bach verwendet, ein Sprachbezug explizit oder implizit immer mitgedacht werden sollte?

SCHLEUNING: Als Erfindungsgrundlage oder als Assoziation der Hörer – wie meinen sie das?

LORENZ: Beides – sowohl von der Seite des Komponisten, als auch von der Seite des Hörers, der möglicherweise ganz ähnliche Verbindungen herstellt, wenn er die Luther’sche Choraltradition oder speziell die Choraltexte kennt.

MAI: Also bei uns, bei den Musikern, die mit diesem Stoff arbeiten, kam es so an, dass man, wenn man es weiß und es wirklich annimmt, dass dieser bewusste oder unbewusste Bezug zum Choral eine Rolle spielt, es durchaus als Mandala, als ständiges Bewegen dieses Themas „*De profundis clamavi*“ verstehen kann, egal ob das wirklich voll bewusst ist oder ob das latent immer mitschwingt und letztlich kontrapunktiert und mit dem B A C H konfrontiert wird. Ganz verrückte und außergewöhnliche Wortbeziehungen in der Bach’schen Musik sind ja allgemein die stummen. Wenn man zum Beispiel die Kantate 25 nimmt „*Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe*“, ein mächtiger Eingangschor, wo plötzlich im volltönenden Orchester und Chorgesang scheinbar imaginär der Choral erklingt „Wenn ich einmal soll scheiden“ (geflüstert) erklingt. Am Anfang ist man etwas verwirrt über den vollkommenen vierstimmigen Satz in dem bereits siebenstimmig tönenden Musikstück. Das wirkt geradezu atonal und am Anfang störend. Bei einem zweiten Mal hört man genauer und das ist ganz persönlich und vollkommen imaginär.

SCHLEUNING: Aber die Gemeinde hat doch vermutlich, wenn sie sowas gehört hat, mitgesungen oder auch mitgesummt, das weiß man nicht genau. Es ist die Frage, wie die historische Sprache damals gewesen ist, ob sie auf Hochdeutsch mitgesungen haben.

MAI: Speziell bei diesem Stück ist das so persönlich, dass ich denke, dass das kaum jemand mitgekriegt hat, höchstens derjenige, der am Ende sagt „Ja, das ist alles dieses verworrene Zeug.“ Diesen Kritikansatz kennen wir ja: Es ist alles verworren und zu unklar. Solche imaginären Textbezüge begegnen uns bei Bach sehr oft, manchmal ganz klar. Ich denke mir, dass zum Beispiel in einer Darlegung eines Rezitativs mit einer obligaten Begleitung die Gemeinde mitsingt.

SCHLEUNING: Oder Trompetenmelodien, die plötzlich den Choral über den gesamten Satz hinweg blasen.

LORENZ: Weiß man, dass die Gemeinde mitgesungen hat oder mitsingen sollte?

SCHLEUNING: Das ist ungeklärt, ob sie zum Beispiel bei den Kantaten und bei den Oratorien, wo vierstimmige Sätze im Chor erklingen, mitsingen sollten, es getan haben oder nicht. Die Frage ist, wer hat es ihnen denn verboten?

MAI: Der einsichtige, verständliche und vor allem ergebene Gläubige hat zumindest innerlich mitgesungen, sofern er es verstehen konnte. Das glaube ich ganz gewiss, obwohl es mir über Johann Sebastian Bach transportiert manchmal recht exklusiv vorkommt mit den Einflechtungen von Choralmelodien beziehungsweise auch deren Variationsformen.

Kapitel 06 / 02

MAI: Wenn man sich auf Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge einlässt, wird man früher oder später merken, dass das Hauptthema desselben Riesenkomplexes irgendetwas mit einem Kirchenlied zu tun hat, was man eventuell aus seiner Jugend, als man noch fleißig zur Kirche gegangen ist, kennt. Spätestens bei der Deklamation der Umkehrung dieses Themas, spürt man tatsächlich, dass es der Choral „*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*“ sein muss.

SCHLEUNING: Das ist sehr oft festgestellt worden und es hat auch seine Begründung: Das Thema der Kunst der Fuge lautet: (singt) – die Umkehrung, also die horizontale Spiegelung klingt so: (singt). Diese ist wirklich dem Lutherchoral: (singt) „Aus tiefer Not schrei ich zu dir, Herr Gott erhör mein Rufen“ sehr nah und ich denke, das war auch beabsichtigt. Das ist nicht nur einfach eine beliebige Nähe, sondern es gibt auch in Bachs sonstigem Werk viele Melodien oder auch Kompositionsstrukturen, wo direkt erkennbar, unerkennbar oder erst mit der Zeit erkennbare choralhafte Melodien oder direkte Choralzeilen drin sind.

MAI: Mit so etwas ist man ständig in Bachs Werk konfrontiert. Ganz offensichtlich natürlich im Kantatenwerk, aber auch die Kunst der Fuge wird auf diese Art und Weise ein besonders interessantes Stück, wenn man sich wirklich darauf einlässt. Man könnte gerade diesen Textbezug des „de produndis clamavi“ als ein Mandala, einen Meditationskreis, erfahren, der sich durch sämtliche Kontrapunkte zieht und auf besondere Art und Weise gegen Ende des großen Stückes, zum ersten Mal ganz deutlich im elften Kontrapunkt, mit dem Zitat des B A C H, de profundis clamavi, konfrontiert wird.

Kapitel 06 / 03

MAI: Lässt man sich auf Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge ein, wird man irgendwann spüren, dass das Hauptthema dieses Riesenkomplexes an eine Choralzeile erinnert, die man eventuell sehr oft gehört hat. Spätestens bei der Deklamation des Hauptthemas in seiner Umkehrung wird man tatsächlich merken, dass die große Nähe zu dem Lutherchoral „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ kaum zu überhören ist.

SCHLEUNING: Das will ich mal eben vorführen. Das Hauptthema der Kunst der Fuge heißt: (singt) – die Umkehrung, also die horizontale Spiegelung, die sehr häufig vorkommt, heißt dann: (singt) – und der Lutherchoral lautet: (singt) „Aus tiefer Not schrei ich zu dir, Herr Gott erhör mein Rufen“. Das ist nicht nur irgendeine beliebige Ähnlichkeit sondern es ist eine direkt notentechnische Überschneidung, die Bach nicht nur aufgefallen ist, sondern die mit Sicherheit auch in seinem Kopf als Absicht vorhanden gewesen ist.

MAI: Diese Art von imaginärer Einflechtung von Choralmelodien ist ja im Bach´schen Werk Gang und Gäbe. Ich meine nicht die wirklich zitierten Choräle, die auch eine Gemeinde mitsingen könnte.

LORENZ: Hat sie es mitgesungen? Sollte sie es mitsingen?

MAI: Meinen Sie die Gemeindechoräle in den Kantaten?

LORENZ: Wenn sie mitgesungen hat, dann hat sie es doch sicher auf sächsisch gemacht.

MAI: Das wird wahrscheinlich so gewesen sein.

LORENZ: Wenn man historische Aufführungspraxis ausübt, sollte man nicht nur die Instrumente original wählen, sondern auch die Sprache.

MAI: Dann nehmen wir alles noch einmal auf. Fragen Sie Mister *Harnoncourt*, ob er bereit ist, dieses ganze Kantatenwerk noch einmal auf sächsisch zu machen. Eine große Freude!

LORENZ: Wird es dann besser verstanden?

MAI: Kaum.

SCHLEUNING: Kann man mal ein Beispiel hören? „Aus tiefer Not ruf ich zu dir“ – auf sächsisch.

MAI: Ich stehe dazu nicht zur Verfügung (Lachen). Aber auf jeden Fall spielen diese Kombinationen von x-beliebigen vorgestellten Choralmelodien, die nur instrumentalisierter zitiert werden und denen sozusagen kein wirklich gesungener oder gesprochener Text unterlegt ist, für den Hörer der damaligen Zeit wie auch den Hörer der jetzigen Zeit, eine ganz große Rolle: Für den Hörer der damaligen Zeit unter Umständen durch die ganz direkte Bezüglichkeit zum sowieso laufenden Text eines zitierten Chorals, Rezitativs oder einer Arie und für den heutigen zumindest als ein ästhetisch verfremdendes Element, wo man sich fragt, was dieses Lied an dieser Stelle soll.

SCHLEUNING: Das geht aber schon wieder in die Ebene, gegen die man sich vielleicht auch wehren muss. Wir haben ständig die Kunst der Fuge im Kopf: Das B A C H – Rätsel, das man erkennen muss, alles ist furchtbar schwierig, es wird immerzu irgendetwas angedeutet – Kann man das erkennen? Auch die ganze Aufgabe, die darin besteht, unentwegt in der Kunst der Fuge irgendwelche Anklänge oder Zitate von B A C H, die „B A C H – Sphäre“, zu erahnen, ist Unsinn. Nicht alles, aber doch ein großer Teil. Denn wenn man in D-Moll komponiert, worin ja die ganze Kunst der Fuge komponiert ist, dann wird es notwendig erscheinen müssen, dass die Töne B A C und H unentwegt mal enger oder ferner vorkommen. Es gibt einen wunderbaren Ausspruch von Bachs ältestem Sohn, Wilhelm Friedemann Bach, der gesagt hat: „Mein Vater war kein Narr, er hat in

seinen Werken nur einmal bewusst das Zitat B A C H angebracht und das ist in der Kunst der Fuge.“ Diese ständige Rätselei ist zwar vielleicht für die Forschung, für bestimmte Denker oder vielleicht für ein Programmheft ganz interessant, aber sie führt natürlich den Hörer und die Hörerinnen davon weg, sich einfach diesem Werk zu öffnen und nicht ständig nachzusuchen und nachzudenken, wo noch Geheimnisse sind, die man eventuell übersehen hat und wodurch man das Gefühl bekommt, das Werk falsch gehört zu haben.

LORENZ: Es ist gewissermaßen eine musikalische Signatur an dieser einen Stelle der Kunst der Fuge. Bach hat signiert, wie es ein Maler tun würde, wenn er sein Bild signiert.

SCHLEUNING: Wenn es so gewesen ist, wovon ich überzeugt bin, dass wesentliche Teile bestimmt sind durch den Inhalt dieses Lutherchorals „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“, so bedeutet das nicht, dass Bach in der Situation der Komposition in tiefer Not gesteckt hat. Das ist eine lebensgeschichtliche Vereinfachung, die man sich da machen würde. Vielmehr geht es ja darum, dass ein gläubiger Christ – zumindest zu damaliger Zeit – die Vorstellung hatte, dass das irdische Leben, wie es auch aussehen mochte, ein Jammertal ist und man sich auf das himmlische Jerusalem freut – mit dem Ziel das B A C H gegen Ende des Werkes. Man muss also den Choral nicht in dem Sinn missverstehen, dass in *dem* Leben in *der* Zeit irgendetwas ganz Schlimmes passiert ist, wo man nun gerade in *der* Situation den Choral braucht.

LORENZ: Würde das bedeuten, dass die Sprachbindung, die da im Oeuvre sichtbar wird die Verständlichkeit Bach ‘scher Kompositionen einschränkt, weil wir diesen Sprachbezug z.B. in andere Sprachen nicht ohne Weiteres überführen können, geschweige denn die theologischen Zusammenhänge, die damit verbunden sind, in anderen Kulturen wiedergeben können? Muss es also beispielsweise einem

Japaner grundsätzlich fremd bleiben, wenn er die Matthäus-Passion hört?

MAI: Es transportieren sich ganz gewiss auch Sachen, bei denen wir als Menschen, die im christlichen Abendland groß geworden sind, egal wie intensiv wir das von der Kindheit bis heute erfahren haben, eigentlich nicht richtig mitreden können, wenn Leute, die aus vollkommen anderen Kulturen kommen und sich von dieser Musik so dermaßen fasziniert fühlen. Man braucht nicht zu leugnen, dass wir das Verständnis derjenigen nie haben werden, weil wir natürlich immer in irgendeiner Form in unserem Raster aus Bach, Luthertum und christlichem Abendland verwurzelt sind. Was das im Endeffekt für Johann Sebastian Bach selbst für eine Rolle gespielt hat, wissen wir auch nicht.

SCHLEUNING: Da kommt jetzt aber ein Gedanke rein, der mich nicht überzeugt. Ich habe am Anfang meines Studiums in Kiel noch diese alteuropäische Meinung wiedergegeben bekommen, dass es zwar sehr interessante Musik außerhalb Europas gibt, aber die europäische Kunstmusik das Zentrum ist, das in der ganzen Welt verstanden und geliebt wird. Ich bin vielmehr der Meinung, dass es einem großen Mythos und einer Ideologie entspringt. Ich finde die Vorstellung wie ein Japaner die Matthäus-Passion hört, entspricht im Grunde genau dem, was wir empfinden, nicht empfinden, nicht begreifen können oder uns erst anlesen oder anhören müssen, wenn wir japanische Kunstmusik hören. Das ist genau die Parallele. Dass die europäische Kunstmusik, Bach eingeschlossen, plötzlich allen Japanern, Chinesen, Fidschiinsulanern oder Südamerikanern so natürlich vorkommt, ist das Ergebnis eines historischen Mythenprozesses, der mich nie davon überzeugen wird, dass die europäischen Kunstmusik von so universaler Gewalt, Stärke und Mächtigkeit ist, dass sie deshalb die ganze Menschheit der Welt verstehen und lieben muss.

LORENZ: Sie muss also auch von diesen Ethnien, die nicht in dieser Tradition aufgewachsen sind, erst durch einen musikalischen Erziehungsprozess erworben werden.

SCHLEUNING: Ja. „*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*“ ist doch für den Japaner genau dasselbe, als wenn ich das japanische Theater sehe und höre und mich erst darum bemühen muss, zu verstehen – und mit Sicherheit nicht mit hundertprozentigem Erfolg – was da eigentlich vor sich geht.

MAI: Gewiss ist das so.

bricht ab … ?

Kapitel 06 / 04

MAI: Lässt man sich wirklich auf Bachs Spätwerk Die Kunst der Fuge ein, wird man nach einer Weile bemerken, dass das Hauptthema desselben riesigen, kontrapunktischen Zyklus' irgendetwas mit einem Choral zu tun haben könnte. Spätestens bei der Deklamation desselben Hauptthemas in der umgekehrten bzw. gespiegelten Form wird einem klar, dass man es mit einer Choralmelodie aus dem alten Lutherchoral „*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*" zu tun hat.

SCHLEUNING: Ich will das mal kurz singend erklären. Das Hauptthema der Kunst der Fuge heißt (singt) – die Umkehrung, also die horizontale Spiegelung, heißt dann: (singt) – und der Lutherchoral lautet (singt) „*Aus tiefer Not schrei ich zu dir, Herr Gott erhör mein Rufen*". Das ist nicht nur ein beliebiger Anklang oder eine Ahnung, sondern man muss davon ausgehen, dass bei der Planung der Kunst der Fuge, da es ein kontrapunktisches Werk werden sollte, von vornherein geplant war, dass ein Thema auch umgekehrt wird. Es steckt somit eine Absicht Bachs hinter dieser Ähnlichkeit.

MAI: Man hat es vor allem im Bach'schen Kantatenwerk sehr oft mit Choralzitaten zu tun, die untextiert innerhalb eines Rezitativs, einer großen Arie, einem großen Eingangschor, einer Kantate oder einer Passion anklingen, ohne unter Umständen selbst mit einem Text versehen zu sein, aber imaginär schwingt der Text selbstverständlich mit. Ein Christ der Bach´schen Zeit wird dabei seine Assoziationen gehabt haben, wenn ihm nicht sogar der Text ganz konkret zu dem sowieso laufenden Musikstück eingefallen ist.

LORENZ: Hat er das dann mitgesungen? War vorgesehen, dass er es bei der Aufführung einer Kantate mitbringen sollte? Wurde das von ihm erwartet?

MAI: Es ist bei den hochkomplizierten Strukturen unter Umständen so nicht der Fall gewesen. Dass er es mitgesungen hat, glaube ich wirklich nicht, weil die Strukturen dieser Art von Musikstücke unter Umständen so kompliziert sind, dass die Überraschung des Hörers, die Choralmelodie plötzlich innerhalb eines Rezitativs oder innerhalb einer Arie zu hören, so groß ist, dass er viel stärkere Assoziationen hat und sich sagt: „Oh Gott, das ist ja sagenhaft, jetzt konfrontiert er das mit diesem Text, den ich eigentlich nicht zitiert bekomme.“ Aber was gewesen sein mag, wenn die Gemeinde an der Reihe war, einen Choral zu singen, also im Abschlusschoral einer Kantate oder eines Oratoriums, weil ich nicht.

SCHLEUNING: Es wurden ja zu der Zeit bei den großen Oratoriums-Aufführungen gedruckte Textbücher verteilt oder auch verkauft, was z.B. von Telemann bekannt ist. D.h. die Gemeinde, soweit sie das Textbuch bezahlt hatte, konnte den Text der Arien mitlesen – das würde im Übrigen auch das Problem der Textverständlichkeit bei dem Besagten treffen – und sah dann die Strophe zehn des Chorals „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ vor sich. Ich kann mir einen Kirchgänger der damaligen Zeit und im Grunde auch der heutigen Zeit nur schwer vorstellen, der diese Strophen nicht wenigstens mitsummt oder auch laut mitsingt, denn Der Text steht ja da.

LORENZ: Aber man muss sich doch vorstellen, dass zur Bach’schen Zeit sowohl die Oratorien als auch die Gemeinde natürlich in ihrer Sprache, und das ist die sächsische Sprache, gesungen hat.

SCHLEUNING: Das hat bestimmt sehr interessant geklungen.

LORENZ: Also sicherlich ist, wer heute historische Aufführungspraxis vertritt, eigentlich verpflichtet, auch diesem Stück historische Treue hinzuzufügen – in der vermutlich irrigen Annahme, auf diese Weise ein Bach’sches Kantatenwerk oder ein anderes sprachbezogenes Werk näher zu bringen. Irrig deswegen, weil auch

eine solche Treue sicherlich den zeitlichen Abstand nicht überwinden wird, genauso wenig wie die historischen Instrumente das tun.

SCHLEUNING: Das klingt jetzt aber sehr negativ. Die Bemühung um historisches Instrumentarium, historische Aufführungspraxis und die historische Sprache aus dem Zentrum des Leipziger Kreises, bringt natürlich Material mit, was eine gewisse Überbrückung der Aufführungskunst des neunzehnten Jahrhunderts herbeiführen kann. Selbstverständlich wird man zum Teil die Raumakustik und andere Instrumentarien der Zeit nicht wieder erreichen und, was am Wichtigsten ist, man ist kein Mensch der Bach'schen Zeit. Man kann noch so viele Barockoboen spielen und sächsisch sprechen, jedenfalls wie es heute gesprochen wird, aber man wird z.B. nicht die Frömmigkeit der Bach'schen Zeit in sich erwecken können, weder durch Lektüre noch durch heutige Frömmigkeit. Insofern wird man, wenn man in der Matthäus-Passion sitzt und alle möglichen Hilfsmittel der historischen Aufführungspraxis parat hat, nicht dem Eindruck unterliegen dürfen, dass man jetzt praktisch in der Gemeinde der Bach'schen Zeit ist.

LORENZ: Also eine historische Rekonstruktion leistet ganz anderes als man gemeinhin von ihr erwartet. Man muss mit Sicherheit noch mehr lernen als man ohnehin lernen muss, wenn man ein Bach´sches Werk aufmerksam auffassen möchte. Das geht nicht von allein, zumal wenn jemand aus einer anderen Tradition stammt und deshalb die nötigen Vorkenntnisse nicht hat und sie sich erst aneignen muss.

SCHLEUNING: Ja natürlich. Man müsste doch zum Beispiel, wo wir schon bei der Sprache sind, zwischendurch wissen, auf welche Art man den Dirigenten anspricht. Ob man *Sie* sagt, ob man *Er* sagt, ob man besonders höflich ist, ob man zu dem Stadtkantor so höflich wie zu einem Stadtrat ist oder ob man ihn anspricht, wie einen Bierwirt, weil man mit ihm befreundet ist. Das sind alles Sachen, die dazu gehören.

MAI: Im Grunde entzieht sich dieses Flair der damaligen Zeit total unserer Kenntnis. Es ist einfach töricht, sich da hineinversetzen zu wollen bzw. das in irgendeiner Form erlebbar machen zu wollen. Ansonsten können wir ja unsere Kollegen, die diese Gesamteinspielungen des Kantatenwerks Bachs gemacht haben, bitten, das Ganze noch einmal zu machen, auf sächsisch bitte. Die wären glücklich darüber – falls sie einen guten Vertrag kriegen. Aber ich stände für so etwas nicht zur Verfügung.

LORENZ: Dann lieber englisch.

MAI: Hm. Auch nicht. (lacht)

LORENZ: Und wieso ist dann das Hochdeutsche die diplomatische Lösung?

MAI: Wir sind jetzt auf ein wunderbares Nebengleis geraten.

Bricht ab … ?

Kapitel 07 - Musik

Fuge aus der Cellosuite Nr. 5, c-moll

Kapitel 08 / 01

Lorenz, **M**ai, **Y**ang

YANG: Die Fuge aus der fünften Suite für Cello solo in C-Moll ist eigentlich ein Fugato, weil man zu einer Fuge mindestens zwei Spieler braucht, die zwei selbstständige Stimmen spielen. Ein Fugato ist ein bisschen eine Vortäuschung einer Mehrstimmigkeit, denn objektiv gesehen ist der Cellist alleine auf der Bühne und spielt eine Notenlinie. Es ist nur so, dass Bach das als Komponist so genial gezeichnet hat, dass man mindestens zwei, manchmal sogar drei Stimmen wahrnehmen könnte. Und es ist auch die Kunst des Interpreten, diese zwei oder drei Stimmen Ihnen als Zuhörer zu zeigen. Das kann man mit einem Blatt Papier vergleichen, das ja zweidimensional ist…

bricht ab … ?

Kapitel 08 / 03

YANG: Die Fuge aus der fünften Suite für Cello solo in C-Moll ist eigentlich ein Fugato, weil man für eine Fuge mindestens zwei Stimmen braucht, die selbstständig durchlaufen. Objektiv gesehen bin ich ja als Cellist, wenn ich diese Suiten von Johann Sebastian Bach spiele, ganz alleine auf der Bühne. Ich tue nur so, als ob es zwei Stimmen gäbe, weil der Komponist Bach es so genial geschrieben hat, dass man in einer Stimme zweioder sogar drei Schichten hört, obwohl meistens immer nur eine Note auf einmal erklingt. Das ist genial komponiert und auch die Aufgabe des Interpreten, diese Schichten hörbar zu machen. Man kann das mit einem Blatt Papier vergleichen: Wenn Sie ein Haus malen, dann können Sie das Haus so malen, dass jeder sieht, dass es ganz flach ist und keine Tiefendimension hat. Wenn Sie die Perspektive nehmen, dann können Sie schon eine Dreidimensionalität vortäuschen, obwohl das Blatt, wenn man es anfasst, flach bleibt. Und es gibt ganz große Virtuosen wie z.B. Herrn Escher, der diese optischen Täuschungen zeichnet. Das ist besonders genial, denn je nachdem wie man guckt, sieht man mal das und mal etwas anderes. Das passiert im Gehirn, denn auch wenn Sie das analysieren, dann ist ein Strich ein Strich, der mal ein bisschen dünner oder mal dicker ist. Das ist für mich die höchste Form von optischer Täuschung. Zurück zu Bach: Es ist akustisch eine Täuschung, denn die Stücke heißen: 6 Suiten für Cello alleine, sensa basso, also ohne Begleitung. Man ist allein.

LORENZ: „Täuschung“ klingt ja immer etwas abwertend, als habe man etwas Unseriöses getan, was man nicht tun sollte. Um diesen Eindruck wegzuwischen, wäre es bei diesen Sinnestäuschungen hilfreich, sich klar zu machen, dass sie ein Trick des Künstlers sind, den denkenden Anteil an den Sinnen sichtbar zu machen: Dass wir beim Sehen und Hören auch denken, also etwas tun, was über die

bloße Wahrnehmung hinaus geht. Und ich denke, dazu sollen diese Sinnestäuschungen Anleitung geben.

YANG: Es hat natürlich auch einen Grund, warum wir mindestens zwei Stimmen brauchen:Das musikalische System, in dem sich Bach bewegt, nämlich die Harmonie, basiert ja auf Mehrklang. Es erklingen also mehrere Noten gleichzeitig, die dann einen harmonischen Akkord ergeben, und die Akkorde haben unter sich eine harmonische Beziehung: Tonika, Subdominante, Dominante – es gibt da eine Regel, vielleicht wie eine Grammatik in einer Sprache. Die Reihenfolge der Klänge hat also eine feste Regel. Ich möchte noch mal zurückkommen auf die Wahrnehmung: Eine einstimmige Melodie kann jeder leicht wahrnehmen. Zwei Stimmen kann man auch gut hören, wenn jeder was Verschiedenes macht. Bei drei Stimmen ist mein Gehirn dann aber schon ziemlich ausgelastet und eine Vierstimmigkeit wie in Bachs vierstimmigen Fugen halte ich schon fast für eine „Zumutung“., weil man das nicht mehr verfolgen kann. Es ist dann die Aufgabe des Interpreten, die Aufmerksamkeit des Zuhörers von Takt zu Takt oder von Metrum zu Metrum dorthin zu führen, wo der Interpret findet, dass es sich lohnt. Vielleicht so wie wenn Sie zum ersten Mal in eine tolle Kirche gehen, wie z.B. den Petersdom in Rom. Es ist völlig unmöglich, dass Sie alles auf einmal sehen. Ein guter Kirchenführer geht vom Großen ins Kleine und zeigt Ihnen, wohin Sie schauen sollen, so wie der Interpret versucht, es dem Zuhörer möglichst einfach zu machen, das Stück zu verstehen.

LORENZ: Das hört sich aber beinahe wie eine Aufforderung, ein Stück mehrmals zu hören, an, so dass man die Aufmerksamkeit bei jedem Wiederhören auf etwas anderes lenken kann.

YANG: Unbedingt, ja.

LORENZ: Wie ist es aber dann bei Improvisationen – also gerade das, was Bach so gut konnte und wofür er so berühmt war? Es konnte dann

ja anscheinend niemand voll wahrnehmen, welche Kunstfertigkeit er da exerziert hat und gleichwohl hat es seinen Ruhm begründet, jedenfalls seinen zeitgenössischen.

MAI: Da kommt es gewiss wie bei jeder Fugenexposition auf die Art der Verführung an. Wie interessant ist das Thema? An welcher Stelle – und noch durchaus nachvollziehbar – setzt nach dem Dux der Comes, also der Verfolger, ein? Dann kommt die dritte Stimme und bei der vierten passen wir. Aber es tritt ein anderer Aspekt dazu, genauso wie beim Kirchenführer im Kirchenschiff des Petersdoms: Er wird nach einer Weile irgendwie aufs Ganze zu sprechen kommen – Schon sind die Sinne geweitet. Und Bach mit seiner ungeheuren Art zu konstruieren verführt uns in ein Gebäude, in dem wir uns dann plötzlich zu Hause fühlen. Im Strom des Ganzen, des Musikalischen, des Harmonischen, des linearen und auch des vertikalen Passierens fühlen wir uns geborgen und empfinden einfach nur noch genießend, es sei denn, es gefällt uns nicht – dann machen wir aus. Oder wir sind unterfordert, und sagen: „Das ist mir zu hoch.“ Dann streikt irgendwo der Intellekt. Die Sinne könnten sich, davon bin ich überzeugt, vollkommen durchführen lassen.

YANG: Es macht die Sache natürlich einfacher, wenn wir zum Beispiel eine vierstimmige Fuge nicht alleine spielen müssten, sondern wenn wir vier Personen sind. Das macht dann die Sache für den einzelnen eigentlich absurd realistisch. Aber auch da bin ich der Meinung, dass natürlich eine gewisse Koordination darüber vorhanden sein sollte, wer in diesem Moment wichtig ist und die anderen drei sollten dann vielleicht nicht so laut spielen. Es ist ein besonderes Glück, wenn eine Aufführung so gelingt, dass wie in einem guten Gespräch ein Thema nahtlos das andere ablösen kann.

LORENZ: Also ständige Gleichgewichtswechsel, die insgesamt dann ein Gleichgewicht aber herstellen.

MAI: Jetzt sind wir bei diesem berühmten Wort „Himmlische Demokratie“, das zu so einer Art Schlagwort im Zusammenhang mit der Kunst der Fuge geworden ist. Man befindet sich wirklich, verteilt auf verschiedene Instrumentengruppen – sprechen wir einfach nur von vervielfachten Streichquartett, den ersten und zweiten Geigen, Bratschen und Celli – im *Vollzug* und nicht in der Interpretationsarbeit einer kontrapunktischen Arbeit Johann Sebastian Bachs. Man wird nach einer Weile merken, dass alles, was man sich vorgenommen hat, z.B. wer hier laut und dort leise spielen soll, überflüssig wird. Das ist eine gewisse Erfahrung, denn wenn man sich dem natürlichen Strom dieser Musik hingibt, ergibt sich plötzlich nach vielfacher Durchführung dieser Arbeit ein…

YANG: ...ein *flow*, wenn man das englische Wort benutzt. Also *flow* – wenn ES spielt. Und man ist ein bisschen in einer ekstatischen Situation.

MAI: Man kann scheinbar keine Fehler mehr machen, also keine dynamischen. Ob man sich laut oder leise unterhält wird relativ egal.

LORENZ: Was da passiert und was mit *flow* hier gemeint ist, ist eine gewisse Ausschaltung des Subjektes. Das Ich ist nicht mehr präsent, sondern ist vollkommen in die Musik eingegangen. Das bedeutet sachlich, dass im Spielverlauf, das was vorher passiert ist und was danach passieren wird, mit in das präsentische Spiel hineingenommen worden ist. Man hört im Moment buchstäblich das Ganze und diese Art von einem Ganzen zu einem Ganzen fortgehen wie bei einer stehenden Welle vernichtet den Eindruck, dass es immerzu weiter geht. Es ist ein Präsens, was statt hat und keine fortschreitende Entwicklung mehr. Die Entwicklung ist buchstäblich in den Moment eingefangen worden.

MAI: Ich glaube zu verstehen, was sie meinen. Das ist dieser Moment des: Wer spielt hier eigentlich? Das ist ein Zustand, den man als Packet sehen kann.

LORENZ: Ich glaube, das ist der Grund, warum sich auch Bach'sche Musik so zur Meditation eignet. Denn das Ziel einer meditativen Übung ist ja, das Subjekt loszuwerden und ganz in der Sache, also in diesem Falle dem musikalischen Ereignis, aufzugehen.

MAI: Und was ist das? Heimat.

LORENZ: Aber dann in einem anderen Sinne als es gemeinhin verstanden wird.

MAI: Ja klar.

YANG: Im glücklichsten Fall beziehen wir ja das Publikum auch mit ein. Wir sind ja meist in der spielenden Rolle, aber wenn wir in das Konzert gehen, sind wir in der Zuhörer-Rolle und ich beobachte manchmal auch, was mit mir als Zuhörer passiert. Manchmal ist man sehr kritisch und versucht als Kollege herauszufinden, wie der das macht oder man denkt „wie können die nur" oder „das ist phantastisch". Oder man ist einfach der unbeleckte Zuhörer und sitzt da und die schönen Klänge umgarnen die Seele – und man wird hineingezogen in diesen *flow*. Das halte ich für einen ganz wichtigen Aspekt, der bei Bach sehr oft passiert, wenn nicht sogar fast zwingend ist. Denn wenn ich so eine Vierstimmigkeit höre, kann ich am Anfang noch analytisch zuhören, aber irgendwann löst sich das Ganze auf in diesen *flow* – keiner weiß, wer spielt, keiner weiß, wer zuhört, aber man fühlt sich wohl und ist fast geborgen. Das liegt daran, dass diese Musik ganz strengen harmonischen Regeln unterworfen ist, die ein perfektes Weltbild quasi abbilden. Diese Sehnsucht nach der perfekten Welt ist gerade für unsere heutige Zeit sehr aktuell.

LORENZ: Ich würde da Einspruch erheben. Denn so zutreffend es mir scheint, dass wir eine Sehnsucht nach einer perfekten, geordneten Welt haben, so müssen wir doch gleichzeitig zugeben, dass diese Ordnung nicht existiert, bevor wir sie *ge*funden und das heißt zugleich *er*funden haben. Das ist keine Welt, die schon da ist, wir müssen sie sinnlich und denkend mitproduzieren, sonst gelingt es nicht und sagt uns nichts. Wir müssen eine Möglichkeit haben, meistens ist es die schon vorangegangene musikalische Erfahrung, mit der wir das können. Wir brauchen ein Metier, das wir beherrschen, um uns in der Gegenwart eines Prozesses ganz dem, was an Ort und Stelle passiert, hingeben zu können. Ohne Vorbereitung funktioniert das nicht.

MAI: Aha.

YANG: Absolut. Trotzdem möchte ich einwenden, dass z.B. die harmonischen Grundregeln bei Bach auf ganz einfachen Schwingungsverhältnissen beruhen – ich spreche jetzt von Konsonanz und Dissonanz – was bei der ganzen zeitgenössischen Musik doch manchmal sehr schwierig auf Anhieb zu verstehen, geschweige denn zu genießen ist. Es gibt auch noch einen anderen Aspekt, den ich einwerfen möchte: Wenn ich Bach'sche Musik höre, spüre ich, dass er etwas hat, was wonach wir uns heutzutage sehnen, einen Halt im Leben. Jetzt wird es ein bisschen spirituell, vielleicht sogar religiös. Ich glaube zum Beispiel, dass Johann Sebastian Bach ein sehr gläubiger Mensch gewesen ist und diese Religiosität manifestiert sich in seiner Musik.

LORENZ: Ich glaube, dass man für dieses „Er war ein gläubiger Mensch" auch eine säkulare Version finden kann: Er wusste, dass es der kreativen, zeichensetzenden Kraft der Seele bedarf, um etwas zu schaffen und bei dem, was man da tut, ist man aber nicht allein. Das ist etwas, was man nicht für sich alleine machen kann, sondern was immer das Gegenüber braucht. Im Grenzfall ist man es selbst, der es hört, aber bei Bach war es explizit immer der Adressat, der zu etwas

gebracht werden sollte. Es ging um den Eindruck, dass es einer seelischen, kreativen Kraft bedarf, die etwas anderes ist, als bloß Hinnehmen. Man muss dabei etwas tun, man muss etwas zustandebringen, man muss lebendig sein..

MAI: Das ist vollkommen klar. Jeder kreative Mensch muss also ein Verständnis von dem haben, dass er es für irgendjemanden tut., Und in Bachs verschiedensten Dienstverhältnissen war es sozusagen auch dienstliche Vorschrift, es für dieses und jenes zu tun. Dass bei dem dann immer noch was ganz anderes rauskommt, das ist immer so wahnsinnig erschütternd. Das ist natürlich das, was uns so unheimlich bei der Stange hält bei Bach. Man könnte jetzt die verschiedensten Beispiele gerade im Kantatenschaffen anführen. Was haben wir dort zum Teil für Schlussfolgerungen, selbst textiert und dann musikalisch ausgearbeitet, in Schlussformeln zum Beispiel von Arien. Mir fällt jetzt eine Arie ein aus Kantate 57 „Selig ist der Mann“. Da geht es in der abschließenden Sopranarie darum, dass diese Seele sich vollkommen in den Christus hineinbegeben muss, um zu erfahren, was mit diesem großartigen Versprechen ist. Und diese Arie endet auf einer Frage, ohne dacapo, ohne alles, mit den Worten: „Ich muss dir geben, was ich bin. Und was *(singt)* giebest du mir?“

LORENZ: Ende.

MAI: So endet das. Und danach kommt das. Und danach ein ungeheurer Choral, der weder in …

Abbruch … ?

Kapitel 08 / 04

YANG: Die Fuge aus der fünften Suite für Cello solo in C-Moll ist eigentlich ein Fugato, denn für eine Fuge bräuchte man mindestens zwei selbstständige, durchlaufende Stimmen. Und es ist eigentlich eine Täuschung, weil ich ja als Cellist alleine bin und nur eine Stimme spiele. Aber der Komponist Bach hat in dieser Stimme mehrere Ebenen verpackt. Es ist auch meine Aufgabe als Interpret, Sie als Zuhörer diese verschiedenen Ebenen wahrnehmen zu lassen.

LORENZ: Also ist es nicht wirklich eine Täuschung – Täuschung klingt ja auch so abwertend – sondern es ist ein Versuch, den Hörer dazu zu bringen, beim Hören auch zu denken. Die Sinne sind nicht bloße Wahrnehmungsorgane, sondern haben auch einen Denkanteil, den man aktivieren und lernen muss.

YANG: Absolut. Wenn also die zweite Stimme unterbrochen ist, weil ich eben nur gerade die erste Stimme spielen kann, muss der Zuhörer quasi die zweite Stimme weiter denken, obwohl er sie gar nicht hört.

Abbruch … ?

Kapitel 08 /05

YANG: Die Fuge aus der fünften Suite für Cello solo ist eigentlich ein Fugato, weil man für eine Fuge mindestens zwei eigenständige, durchlaufende Stimmen braucht. Aber ich bin ja alleine auf der Bühne mit dem Cello und Bach hat auch nur eine Stimme geschrieben. Aber in dieser Stimme sind mehrere Ebenen verpackt und es ist meine Aufgabe als Interpret, diese verschiedenen Ebenen hörbar zu machen, also eine Mehrstimmigkeit vorzutäuschen.

LORENZ: Statt „Täuschung“ sollte man besser sagen eine „musikalische Aufforderung“ an den Hörer, etwas zu tun beim Hören, nämlich auch zu denken und zu wissen, was da eigentlich passiert. Er soll nicht bloß wahrnehmen im einfachen Sinne eines Tonwahrnehmens.

YANG: Es ist eine sehr anspruchsvolle Aufgabe, die Bach an den Interpreten und letztendlich auch an den Zuhörer stellt, weil der Zuhörer, wenn ich die zweite Stimme spiele und dann zur ersten Stimme springe, imaginär die zweite Stimme weiterverfolgen muss, obwohl er sie eigentlich gar nicht hört und ich sie auch gar nicht spiele. Es ist eine große Kunst, so etwas zu schreiben, aber auch zu hören. Zwei Stimmen kann jeder ganz gut gleichzeitig hören. Bei drei Stimmen fällt es mir dann schon sehr schwer. Und eine vierstimmige Fuge zu hören und allen Aktivitäten und Stimmführungen nachzuhorchen ist für mich eine Zumutung.

MAI: Es ist eine Zumutung. Und aus der Praxis, in der ich mich mit meinen Kollegen von der Akademie für Alte Musik in letzter Zeit sehr mit Kunst der Fuge auseinandergesetzt haben, können wir sagen, dass es dabei tatsächlich von Bachs Verführungs- und Einführungskünsten abhängt, ob sich der Hörer mit hineinziehen lässt in das große Gebilde einer vierstimmigen Fuge und ob es für den Hörer interessant bleibt, weiter dran zu bleiben. Man wird ja in das große Gebilde

hineingezogen, wenn man sich gestattet, bei den zwei durchaus hörbar bleibenden Stimmen des Anfangs einer Exposition einer Fuge dabei zu bleiben, die dritte noch wahrzunehmen und bei der vierten eigentlich schon abzuschalten.

LORENZ: Obwohl die häufig im Bass erscheint und das kann man dann gut.

MAI: Auf jeden Fall ist es ein neuer Reizpunkt. Man weiß dann, dass die Stimmigkeit vollzählig ist. Aber es gibt viele Menschen, die nie folgen werden, nie folgen können und auch nicht folgen wollen. Da setzt bei Bach und eigentlich in jeder großen Kontrapunktik ein anderes Element ein, und zwar das Harmonische und das des Weiterfließens von Musik, das Gestische. Die Konstruktion eines solchen kontrapunktischen Gebildes spricht dann sehr für sich, wenn sie den Hörer und auch den Spieler lange „bei der Stange“ hält und die Lust des gegenseitigen Miteinanders nicht abebbt. Man fühlt sich sozusagen ins Gebäude aufgenommen und könnte von einer „Demokratie“ sprechen. Von einer Demokratie, die es allerdings hier auf dieser Welt nicht ohne weiteres gibt, denn jeder spricht immer laut oder leise, schweigt, oder der Gegner beziehungsweise der Mitstreiter ist am Wort. Selbst wenn man, bevor man in die Arbeit an so einem Kontrapunkt gegangen ist, ein Konstrukt von einem Interpretationsvorschlag gemacht hat, kann es passieren, dass sich aller gute Wille in einem höheren Willen auflöst, der dem Strom dieser Musik geschuldet ist.

YANG: Sie sprechen von *flow* – das ist dieses neue englische Wort. ES spielt, es fließt...

MAI: ES spielt.

YANG: Das ist ein besonders glücklicher Moment als Spieler. Das ist aber auch nicht immer der Fall.

LORENZ: Was passiert eigentlich da? Man kann das so verstehen, dass im Spieler das, was vorangeht und das, was nachfolgt, in die Gegenwart des Spiels vereinigt wird. So passiert keine Sequenz mehr, sondern das Ganze ist im Moment da. Ich habe alles in einem Moment konzentriert, was man auch so ausdrücken kann, dass dabei das Subjekt, das Ich, verschwindet.

YANG: Das Ich zerfällt oder löst sich irgendwie auf.

LORENZ: Und das ist, weshalb man von der Musik sagen kann, dass sie sich zur Meditation eigne, denn da geht es um genau das. Nicht unbedingt im Medium der Musik, aber das spielt dabei keine Rolle. Jedes Medium eignet sich für eine solche Art Übung. Aber Übung ist Voraussetzung. Das passiert nicht nur für den Nicht-Initiierten. Für den Zuhörer z.B. ist das auch erst möglich, wenn er eine bestimmte Praxis des Hörens schon hinter sich hat. Sonst kann er es einfach nicht und es gelingt nicht. Diese Vorbereitung, wechselnde Perspektiven wahrzunehmen, z.B. Dux und Comes oder verschiedene neue Einsätze, ist etwas, was man auch erst erwerben muss

MAI: Ja!

LORENZ: Dieses ist wieder ein Leibniz-Prinzip, von dem wir schon früher gesprochen haben, nämlich Perspektiven zu erzeugen: Ein Thema aus verschiedenen Perspektiven darzubieten und dem Hörer Anleitung zu geben, es auch in diesen Perspektiven als das Selbe wahrzunehmen, aber in verschiedenen Gestalten.

MAI: Hm.

YANG: Nachdem die Musik von Bach doch ganz strengen harmonischen Regeln folgt, wage ich zu behaupten, dass es für den Zuhörer leichter ist, in diesen *flow*-Zustand zu geraten, als in einem atonalen Musikgebilde, das mehr mit Aktion oder überraschenden Klängen aufwartet. Bei Bach’scher Musik findet der Zuhörer eine

geordnete Welt vor. Ich glaube, dass wir uns heutzutage, bei aller Freiheit, die unser modernes Leben uns bietet, doch manchmal nach einer höheren Ordnung sehnen. Die Musik von Bach bietet das in einer wunderbaren, unaufdringlichen Weise. Sie werden eingeladen, in diese Welt einzutauchen und ich glaube – wenn wir jetzt diese höhere Ordnung in die Richtung Religiosität oder Spiritualität schieben – dass Johann Sebastian Bach ein sehr gläubiger Mensch war. Er hat die Kraft und seine Genialität sicher fundiert von seinem Glauben.

LORENZ: Man sollte aber noch eine andere Erklärung für dieses Gläubigsein finden, denn es gibt ja viele, die Bach anspricht – ohne dass diese Bezüge für ihn etwas Reales Bedeutsames darstellen – die nicht im Luthertum verankert sind und diesen Bezug nicht zur Verfügung haben. Man sollte an die kreativen Kräfte der Seele Zeichen zu erfinden appellieren. Zeichen, die das bedeuten, was man tut, auch im Blick auf die Umgebung und auf die anderen Menschen, denn man ist nicht allein. Zeichen geben ist immer etwas, was man nicht für sich alleine tut, sondern jemandem gegenüber. Und diese Du-Bezogenheit der Bach'schen Musik – im Unterschied zur späteren Musik, die mit einem bloßen Ausdruckswillen einher kommt – ist etwas, was Bach'sche Musik so unmittelbar zugänglich macht, auch für jemanden, der diese Tradition von Haus aus nicht so kennt wie jemand, der mit ihr aufgewachsen ist.

MAI: Wobei natürlich das Sendungsbewusstsein eines Musikers immer auch zu einem großen Teil darin besteht, dass er für seine Gesellschaft arbeitet. Das ist schon für ihn selbst Erfüllung in hohem Maße, aber die Gesellschaft hat natürlich daran teil. Das ist ja manchmal sogar dienstmäßig vorgeschrieben, denn wenn man als Kirchenmusiker engagiert ist, hat man für diese Gemeinde beziehungsweise für diese Stadt kirchenmusikalisch zu sorgen. Bei Vater Bach artet das dann aber oft so aus, dass es nicht dabei bleibt, einer Dienstsatzung gerecht zu werden, sondern man hat ganz stark

den Eindruck, dass da ein hohes eigenes Identifikationspotential mit diesem christlichen Stoff vorhanden ist.

LORENZ: Das würde auch der These widersprechen, dass mit Bach nur eine Tradition zum Abschluss gekommen wäre, sondern damit ist zugleich etwas Neues in nuce bereits da. Etwas, was er auch schon repräsentiert, aber mit dem vollen Fundus der Vergangenheit, die nicht so wie heute eine historistisch-distanzierte Vergangenheit ist, sondern eine präsentisch im Musizieren ausgeübte.

MAI: Der heutige Hörer auf der ganzen Welt hat, wenn diese Musik anklingt, irgendwie das Gefühl, dass es etwas mit ihm zu tun hat. Irgendwie hat das was mit mir zu tun. Ich bin davon überzeugt, dass dieses tolle Ensemble in Tokyo, die dort Bach singen und die besser als jeder sächsische Kirchenchor deutsch sprechen, im Grunde von allen pietistischen Inhalten so gut wie nichts versteht, das ist unmöglich. Man kann höchstens intellektuell irgendwie einsteigen, aber man kann das nie und nimmer verstehen. Selbst der moderne Mensch heute versteht es nur sehr schwer. Aber trotzdem bin ich davon überzeugt, dass die Kernbotschaft, dass es was mit uns Menschen zu tun hat, rüberkommt. Deshalb spricht das so viele an.

LORENZ: Das hat sicher dazu geführt, zu sagen, dass sich Bach'sche Musik wie ein Naturereignis darstellt, obwohl das eine Irreführung ist. Denn es ist ein Kunstereignis und kein Naturereignis.

MAI: Ganz klar. Das soll auch nicht heißen, dass es nicht auf einer ganz anderen ideellen Strecke zur selben weltweiten Genussmusik werden könnte. Das könnte über eine ganz andere Religiosität genauso funktionieren, aber er ist nun einmal hier im abendländischen Kulturkreis zutiefst verankert.

LORENZ: Noch spezieller im Luthertum in Thüringen-Sachsen. (lacht)

Kapitel 09 / 01

Lorenz / Bacht

LORENZ: Es ist doch sehr merkwürdig: Einerseits ist so ein Bach’sches Werk etwas Hochartifizielles. Man merkt, dass da ein Kunstverstand dahinter steckt und andererseits wird erklärt, es sei wie Natur, es sei wie von selbst entstanden. Wie reimt sich das zusammen? Wie kann man einerseits gerade das Bach´sche Werk als etwas Natürliches ausgeben und auf der anderen Seite seinen artistischen Charakter herausstellen?

BACHT: Um dieses Paradox zu verstehen verwende ich gern den Begriff der zweiten Natur, also dass das Kunstwerk zwar wie Natur wirkt, aber da es gemacht ist, keine erste, unmittelbare Natur sein kann, sondern immer nur eine zweite, explizit handwerklich gemachte Natur.

LORENZ: Aber ist denn die zweite Natur in dem Sinne wie die erste, dass man die ihr zugehörige Ordnung, wenn denn überhaupt Natur von Haus aus eine Ordnung hat, ablesen kann? Oder ist sie in demselben Sinne verborgen wie das Buch der Natur, das erst entschlüsselt werden muss?

BACHT: Ich denke, dass die zweite Natur ihren Charakter des Gemachten durchaus auch zeigen darf, da die zweite Natur ja überhaupt keine Natur ist, weil sie nicht gewachsen, sondern gebildet und gemacht ist.,

LORENZ: Nun würde Bach doch sicher einwenden, dass auch die Natur um uns herum eine, zwar nicht von Menschen, aber von Gott gemachte, also eine göttliche Schöpfung ist. Insofern wäre sie genauso zu behandeln wie ein von Menschen gemachtes Kunstwerk.

BACHT: Da bin ich mir nicht sicher, ob Bach das so sagen würde. Aber der Gedanke der Verwechslung der ersten und der zweiten Natur beschreibt hervorragend die bürgerliche Ideologie. Dass das von Menschen gemachte Werk zugleich in gewisser Weise ein göttliches Werk sein soll, beschreibt doch die Ersatzreligion, zu der dem Bürger die Kunst verkommt. Möglicherweise beschreiben wir mit dem, was wir eben besprochen haben, gar nicht so sehr Bach, sondern die Aneignung Bachs seit dem bürgerlichen Zeitalter, etwa im frühen neunzehnten Jahrhundert.

LORENZ: Das leuchtet mir ein, dass wir es nicht mehr mit der Aneignung der Musik zu tun haben, sondern mit der Aneignung Musik zu erfahren. Dass wir also nur noch eine Art vermittelten Kunstgenuss und nicht mehr das Verständnis des Kunstmachens haben, wie es für den Barock selbstverständlich ist.

BACHT: Wobei doch bei Bach faszinierend ist, dass jede ideologische Aneignung die artistische und ästhetische Substanz von seinem Werk nie zerstören kann. Es gibt etwas wie einen Identitätskern bei Bach, den Sie nicht angreifen können.

LORENZ: Das führt natürlich zurück zu dem Gedanken, der schon vorher angesprochen wurde, nämlich dass jedes Werk von Bach mit seinen übrigen Werken in einem inneren Zusammenhang steht.

BACHT: Sie denken da an Leibniz?

LORENZ: Das ist der Leibniz'sche Charakter, den Bachs Werke ebenfalls tragen. Ein noch nicht Auftreten der Idee eines absoluten Kunstwerkes, das für sich isoliert alleine seine Aufgabe erfüllt.

BACHT: Was wäre da dieser größere Zusammenhang, in dem jedes Werk nur einen Repräsentanten darstellen würde?

LORENZ: Zunächst mal das Gesamtoeuvre Bachs.

BACHT: Also nicht eine Idee, sondern das materielle Oeuvre?

LORENZ: Das Oeuvre verweist mit jedem seiner Werke durch die Übernahmen, durch die Zitate, …

BACHT: Durch das musikalisch Materielle …

LORENZ: Durch das musikalische Material. Aber das ist natürlich nicht alles. Zugleich verweist die Art, wie er komponiert und baut, darauf, wie Gott die Welt gebaut hat – Und zwar als eine Art endliche Wiederholung eines unendlichen Schöpfergedankens. Sodass das für ihn bedeutet, dass jedes Werk nur soli deo gloria geschrieben werden konnte und er hat in einigen Schriften auch darauf hingewiesen, dass es bloßes Geschwätz ist, wenn das vergessen wird.

BACHT: Das ist sehr interessant, denn da klingt ja der Gedanke an, dass Bach sich als Künstler – wenn Bach sich überhaupt als Künstler verstanden hat – sehr zurücknimmt und dass da, wo in Beethoven'scher oder Wagner'scher Musik das kompositorische Subjekt steht, bei Bach eine Leerstelle steht, die dann natürlich von dem Göttlichen ausgefüllt werden kann oder Bach zufolge notwendig ausgefüllt werden muss.

LORENZ: Genau.

BACHT: So etwas gibt es nach Bach eigentlich nicht mehr, oder?

LORENZ: Ich denke, dass wir mit dem Übergang in die Klassik, schon bei seinen Söhnen, nicht mehr die Aufgabe vor uns haben, das Publikum mit einem Eindruck zu versehen – „das Gemüt zu ergötzen", wie es zu Bachs Zeit hieß – sondern dass der Künstler einen Ausdruckswillen verwirklicht, dem das Publikum staunend oder in irgendeiner anderen anerkennenden Weise begegnen soll.

BACHT: Das Publikum erfährt natürlich damit eine ganz andere Wertschätzung. Ursprünglich ist das Publikum sozusagen Subjekt,

Agens der ästhetischen Aneignung – und das Werk, wenn es überhaupt als Werk bezeichnet werden kann zu Zeiten von Bach, ist wirklich nur Objekt. Und später, im neunzehnten Jahrhundert oder schon bei den Bachsöhnen, kehrt sich dann dieses Verhältnis um, und das Kunstwerk wird zum Subjekt und als solches sogar schon deifiziert und der Rezipient richtet seinen Blick nach oben auf das Werk.

LORENZ: Ich spreche an dieser Stelle gern davon, dass in der nachbach‘schen Zeit die Kunstausübung Ich-orientiert ist, während sie im Barock, speziell bei Bach, Du-orientiert ist.

BACHT: Womit sie mit „Ich“ natürlich das Ich des Künstlers meinen und nicht das kollektive Ich der Rezipienten.

LORENZ: Natürlich, das

des Verfertigers. Und die Du-Orientiertheit heißt, dass nicht das Ich des Verfertigers, sondern das Publikum, an das es gerichtet wird, Orientierungspunkt ist.

BACHT: Ist Musikgeschichte nach Bach dann Verfallsgeschichte?

LORENZ: So weit würde ich nicht gehen. Ich glaube, beide Gesichtspunkte gehören zusammen und ich bin ziemlich sicher, dass über die Art und Weise, wie beides zusammengehört, noch nicht das letzte Wort gesprochen worden ist.

BACHT: Über Bach ohnehin nicht.

LORENZ: Aber auch über diesen Zusammenhang einer artistischen und einer ästhetischen Orientierung. Eine ästhetische Orientierung ist notwendig immer Ich-orientiert, während eine artistische beides sein könnte.

BACHT: Und die Substanz von Bachs Musik überlebt alle diese Wandlungen in den Rezeptionsweisen – das ist faszinierend.

Kapitel 09 / 02

LORENZ: Wir sind gerade mit der Auffassung konfrontiert worden, dass ein Kunstwerk wie ein Stück Natur ist: Es könne auf der einen Seite genossen werden wie ein Sonnenaufgang und auf der anderen Seite ist es doch ein hochkomplexes Gebilde, das eigens hergestellt worden ist. Wie verträgt sich eine solche Behandlung eines – gerade Bach‘schen – Kunstwerkes als ein Stück Natur – ein Wald, ein Sonnenaufgang oder anderes – mit der Tatsache, dass es gemacht worden ist? Das ist hochkomplex.

BACHT: Ja, das ist ein weites Feld. Ich versuche das immer als eine ganz einfache Verwechslung zu verstehen: Wir können, wenn wir „Natur“ sagen, zweierlei meinen: Wir können die unmittelbare, gewachsene Natur meinen, zu der wir eigentlich begrifflich überhaupt keinen Zugang haben. Aber wenn wir von Kunstwerken als Natur sprechen, kann das nie diese gewachsene, nicht gemachte Natur sein, sondern es ist immer nur eine zweite Natur. Genau genommen ist das nur dem Namen nach eine Natur. Es ist ein begriffliches Konstrukt, mit dem wir etwas an Kunst zu fassen versuchen, in dem Moment, wo sie sehr vollkommen wird.

LORENZ: Aber dann enthält der Begriff „zweite Natur“ eigentlich einen Widerspruch: Es ist wie Natur, weil es aussieht wie von selbst entstanden und es ist gleichwohl keine Natur …

Ende ... ?

Kapitel 09 / 03

LORENZ: Wir sind gerade damit konfrontiert worden, dass ein Bach‘sches Werk wie ein Stück Natur behandelt werden kann. Wie ein Wald, wie ein Sonnenaufgang, als sei es etwas Gegebenes, das man bewundern müsse und könne.

BACHT: Etwas Gottgemachtes sozusagen.

LORENZ: Gleichwohl wissen wir aber auch, dass es ein höchst kunstfertig hergestellter Gegenstand ist. Wie verträgt sich das? Sind Natur und Kunst keine Gegensätze mehr?

BACHT: An sich kann es sich nicht vertragen. Deswegen verstehe ich diese Paradoxie gerne als eine einfache Verwechslung. Eine Verwechslung zwischen der gottgemachten, der gegebenen, der unmittelbaren Natur, die, wenn wir ernst damit umgehen würden, sich jeder begrifflichen Erfassung sperren würde, und andererseits dem, was in der Frankfurter Schule gerne „zweite Natur“ genannt wird, nämlich eine Natur, die gemacht wird, als wäre sie ein Kunstwerk. Das ist eine von Menschen gemachte Natur, die nicht gewachsen ist, sondern die gebildet ist – Kunstwerke sind keine Gewächse, sondern Gebilde. Diese zweite Natur ist genau genommen keine Natur, sondern scheint nur Natur zu sein.

LORENZ: Das heißt, in einer solchen Ausdrucksweise steckt ein Widerspruch, denn es ist ein Gebilde, etwas Hergestelltes, und eben nicht etwas von selbst Entstandenes.

BACHT: Offenbar brauchen wir das, um das Phänomen Bach fassen zu können.

LORENZ: Das leuchtet mir nicht ein. Ist es wirklich so, dass man Bach unterstellen muss, dass seine Werke wie Natur, also wie etwas von selbst Entstandenes, aufgefasst werden können und dass das die

Substanz seines Werkes ausmacht? Oder gehört da nicht tatsächlich die Würdigung seines artistischen Charakters dazu? Ist diese Verkürzung auf eine bloß ästhetische Wahrnehmung des Werkes, so wie wir auch Natur wahrnehmen, nicht ein Raub, den wir am Werk Bachs verüben – und eine Übertragung eines späteren Kunstbegriffs auf das Bach‘sche Oeuvre?

BACHT: Ein Raub sicher – und zwar ein Raub des Bürgers. Also der Räuber ist leicht dingfest zu machen. Denn diese Notwendigkeit, Bach als zweite Natur oder sogar erste Natur – in der Begrifflichkeit des Bürgers, wenn man diese Verwechslung in den Gedankengang mit einnimmt – aufzufassen, ist eine Ideologie. Es ist die Ideologie des Bürgers, der eine Ersatzreligion braucht. In einer zunehmend säkularisierten Welt wird Bach verwendet, um eine Ersatzreligion zu stiften.

LORENZ: Was gleichzeitig impliziert, dass die erste Natur, also die, die wir in den Wäldern und Sonnenaufgängen vor uns finden, ebenfalls wie eine göttliche Erscheinung zu verstehen sein sollte.

BACHT: …die dann aber zu dem Zeitpunkt wahrscheinlich schon so weit entzaubert worden ist, dass eine Ersatzreligion überhaupt benötigt wird. Also die Entzauberung der ersten Natur für den Bürger ab dem frühen neunzehnten Jahrhundert geht einher mit der Notwendigkeit, diese zweite Natur zur ersten Natur zu machen. Das klingt jetzt etwas dialektisch.

LORENZ: Nein, das ist ein sehr überzeugender Gedanke. Weil der göttliche Ursprung der Natur, wie wir sie bisher verstehen, nicht mehr gesichert ist oder nicht mehr überzeugt, brauchen wir einen Ersatz dafür.

BACHT: Maurizio Kagel hatte da ein sehr schönes Wort geprägt, sinngemäß: Die Musiker glauben alle an Bach, obwohl sie an Gott nicht mehr glauben.

LORENZ: Das würde das sehr gut wiedergeben. Ich denke aber, dass das daran liegt, dass die Wahrnehmung eines Kunstproduktes um seinen artistischen Anteil betrogen worden ist. Man hat nur noch den ästhetischen Anteil, also den des Betrachters, im Blick und vergisst, dass es einen Schöpfer dieses Kunstwerkes gibt, der eine ausgesprochene Fertigkeit braucht, um dieses herzustellen. Das sollte man eigentlich auch in der Wahrnehmung nicht unterschlagen.

BACHT: Offensichtlich haben wir es hier mit einem wichtigen Paradigmenwechsel in der Geschichte der Kunst und der Ästhetik zu tun: Irgendwann nach Bach, vermutlich bereits zur Zeit, in der seine Söhne aktiv werden, kehrt sich das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt um. Wir haben auf der einen Seite das Kunstwerk, das der Betrachter genießen soll, haben also einen Fokus auf den Betrachter. Das kehrt sich dann aber um, sodass wir auf der anderen Seite das Problem haben, dass plötzlich das Kunstwerk deifiziert wird. Zunächst schaut der Betrachter auf das Kunstwerk herab und später kehrt sich das um und der Betrachter schaut auf das Kunstwerk hinauf, als wäre es etwas Göttliches – ein sehr ideologischer Prozess.

LORENZ: Ja, ich verstehe. In der Bachzeit, sowie überhaupt im Barock, hat das Kunstwerk eine dienende Funktion und soll dem Hörer gegenüber etwas bewirken. Es soll ihn ergötzen, die „Ergötzung des Gemüts“ war der Ausdruck dafür. Ich spreche von einer Du-Orientiertheit. Danach dreht es sich um und es kommt zu einer Ich-Orientiertheit, der Betrachter steht im Zentrum. Er soll dem Kunstwerk gegenüber Bewunderung, Anerkennung oder was auch immer zeigen. Er ist derjenige, der ein Kunstwerk zu einem Kunstwerk macht, und es im schlimmsten Falle sogar anbetet oder ähnliches säkularisiertes, religiöses Gebahren an den Tag legt.

BACHT: Damit ändern sich natürlich auch die Funktion und die Stellung des Künstlers enorm.

LORENZ: War der Künstler ursprünglich ein Handwerker, und zwar einer, der wirklich sein Handwerk – ein Kunsthandwerk im wörtlichen Sinne und nicht wie es heute denaturiert auftritt – verstand, so ist er anschließend ein Vertreter Gottes, ein Genie. Zu Bachs Zeit haben wir eben noch ein ganz anderes Verständnis von der Aufgabe eines Werkes. Neben der Ergötzung des Gemüts beim Hörer dient es außerdem, und zwar in seiner Machart, der Anbetung und dem Lob Gottes. Das heißt, mit den bescheidenen menschlichen, endlichen Mitteln des Schöpfungsprozesses eines Werkes den unendlichen Schöpfungsprozess Gottes zu loben, also ein Analogon zu schaffen.

BACHT: Und Bach ist bescheiden genug, das zu wissen und sich immer wieder zurückzunehmen.

LORENZ: Und er verlangt auch, dass man diese dienende Funktion des Kunstwerkes anerkennen müsse, sonst sei es bloßes Geschwätz.

BACHT: Damit ist sicher sehr schlüssig erklärt, wie Bach diese enorm wichtige Funktion auch heute noch haben kann. Aber wenn alles, was nach Bach passiert, schlecht ist, schreiben wir dann Verfallsgeschichte? Wo bleibt die Chance für die Musikgeschichte?

LORENZ: Ich glaube nicht, dass die Umkehr von einer Du-Orientiertheit zu einer Ich-Orientiertheit Verfallsgeschichte heißen darf. Dass wir die Kunstausübung um ihren artistischen Aspekt gekürzt haben und nur noch den ästhetischen, wahrnehmenden in den Blick rückten, das ist sicher von Übel. Beides gehört zusammen. Wir haben im wahrnehmenden, ästhetischen Aspekt den Betrachter als denjenigen, der die Ordnung entdeckt oder ausmacht. Im artistischen Teil ist es der Verfertiger, der die Ordnung herstellt.

BACHT: Möglicherweise verdient Bach dann ja die Stellung, die er hat. In dem Moment, wo wir die ideologischen Gefahren erkannt haben, die in der Aneignung Bachs…

LORENZ: Das finde ich einen guten Gedanken, dass Bach gerade weil er an der Schwelle zweier Zeitalter steht, beides sichtbar zu machen verstand.

BACHT: Daher auch die kathartische Wirkung, die man oft erlebt, wenn man nach einer längeren Pause, in der man sich in der Romantik, vielleicht auch im zwanzigsten Jahrhundert aufgehalten hat, mal wieder Bach hört. Wenn man dann musikalisch zu Bach zurückkehrt, ist das sehr befreiend.

LORENZ: Ich halte das für sehr überzeugend. Dass Bach derjenige war, der noch den artistischen Aspekt ins Zentrum rückte und gleichwohl die ästhetische Betrachtungsweise zuließ, auch in der Art, wie seine Musik der Erbauung diente und sie auch herausgefordert hat – dass er in dem Sinne beide Aspekte sichtbar gemacht hat und uns verbietet, den einen dem anderen zu opfern.

BACHT: Trotzdem ist die Bach‘sche Haltung historisch unmöglich geworden. Wir können aus der Ich-Orientiertheit nicht mehr zurück.

LORENZ: Das halte ich für einen Irrtum.

BACHT: Ist da eventuell eine Chance der Neuen Musik?

LORENZ: Ob die Neue Musik das an jeder Stelle berücksichtigt, weiß ich nicht. Überall dort, wo sie in der Komposition selbst Auskunft über ihre Machart gibt, da ist es gewiss so, weil da der Hörer nicht im Unklaren darüber gelassen wird, welches die Prinzipien der Erzeugung dieses Kunstwerkes gewesen sind.

BACHT: Das extreme Gegenbeispiel in der Musikgeschichte ist da natürlich Wagner, der selbst gesagt hat, dass er seine Musikdramen so schreiben will, dass man die Tatsache, dass sie gemacht sind, nicht sieht. Das war für Wagner der Gedanke von Perfektion.

LORENZ: Ja, das ist eine Wiederkehr einer missverstandenen religiösen Haltung, die es verbietet, den Plan Gottes, in dem Falle also den Plan des Künstlers, auch nur zu entdecken

BACHT: Eine Vorgaukelung der zweiten Natur als erste. Das wäre dann bürgerliche Ideologie zum Extrem getrieben.

LORENZ: Und zugleich der Religion den Anstrich einer Ideologie gebend.

BACHT: Bach kann da eben immer daran erinnern, dass es so vielleicht nicht gemacht werden muss.

LORENZ: Das meine ich auch.

Kapitel 10 / 01

Schläpfer / Stenzl

STENZL: Martin Schläpfer, in Ihren Tanzproduktionen spielt Musik eine ganz große Rolle und innerhalb dieser Musik insbesondere Instrumentalwerke von Johann Sebastian Bach: Kunst der Fuge, Fugen überhaupt. Wieso Bach?

SCHLÄPFER: Ich glaube, weil Bach für einen Choreographen – und ein Choreograph ist ja auch ein Theatermacher, also er macht Theater – eine ideale Plattform bietet, etwas Drittes dazuzustellen. Dadurch, dass seine Musik nicht persönlich eingefärbt ist, sondern etwas Erhöhtem, etwas Vertikalem, etwas fast Reinem folgt, bietet die Größe einer solchen Musik einem kreativen Künstler wie mir – ich bin ja kein Musiker, sondern Choreograph – eine Leinwand für Bilder, für Ideen, und natürlich auch für reine Choreographie, da diese wunderbare Musik ja auch sehr tänzerisch ist. Gewissermaßen saugt diese große Musik die Ideen auf und weist sie auch nicht ab. Wenn wir jetzt Schubert nehmen, müssen wir uns derart mit dem persönlich Empfundenen des Komponisten und der Zeit auseinandersetzen, um sie dann eventuell zu brechen. Bach gibt uns einfach die Möglichkeit, alles zu tun. Man muss natürlich sehr vorsichtig sein, was man tut, schon aus Respekt gegenüber dieser Musik. Aber deshalb vermute ich, dass Choreographen oft Bachs Musik für Tänze nutzen.

STENZL: Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass es gerade Balanchine war, der Choreograph von Igor Stravinsky, der meines Wissens zum ersten Mal ein konzertantes Instrumentalwerk von Bach, das Konzert für zwei Violinen, zur Basis eines Ballet blanche, also eines Ballettes, das keine Geschichte erzählt, gemacht hat und sich – ähnlich wie Sie jetzt gesagt haben – auf die abstrakten Figurationen dieser Musik eingelassen hat. Sie haben behauptet, Sie seien kein Musiker. Ich denke, dass ihre Choreographien das strikte Gegenteil

beweisen. Wenn Sie sagen, dass man sich auf diese Musik einlassen muss, etwa auf eine Fuge oder eine zweistimmige Invention oder dreistimmige Symphonie für Klavier – das sind ja keine Tanzsätze, die Bach in seinen Suiten in großer Zahl geschrieben hat, sondern es sind polyphone Kompositionen, die man als abstrakt bezeichnen kann. Aber Sie übertragen diese abstrakten Lineaturen in eine Körperlichkeit. Wie geht man da vor? Wie entsteht ein sinnliches Bewegungsvokabular und eine sinnliche Bewegungsabfolge auf der Basis einer solchen Musik, damit sie nachher als Tänzerisches auch eine Komposition ist und sich nicht einfach wie z.B. eine Filmmusik zu Filmbildern verhält?

SCHLÄPFER: Wenn wir *concerto barocko* von Balanchine anschauen, ist seine große Leistung, eben die völlige Reduktion beziehungsweise die Errungenschaft, Körper mit der Musik zusammen in Raum und Zeit zu stellen. Balanchines Anliegen war primär, die Musik und die Partitur sichtbar zu machen. Das ist etwas, wovon sich alle Choreographen nähren. Wenn wir aber die Kunst der Fuge nehmen – Sie haben die Polyphonie, die Vielschichtigkeit, das Immense dieser Komposition angesprochen – wäre es totales Kunsthandwerk, wenn man nur versuchen würde, diese Musik sichtbar zu machen. Das ist gar nicht möglich.

STENZL: Also Noten zu tanzen sozusagen.

SCHLÄPFER: Richtig, oder vor allem der Metrik, dem Rhythmus zu folgen. Das was ich getan habe, ist, natürlich sehr viel zu lesen, wovon ich heute das meiste nicht mehr weiß, weil ich so viele Arbeiten weiter bin. Ich möchte auch nicht sagen, dass ich kein Musiker bin, aber ich bin natürlich in der Bildung, in der Analyse kein Musiker. Ich kann diese Partituren nur bedingt verstehen und es ist auch nicht meine Aufgabe, so meine ich das. Ich habe Geige gespielt, gesungen und Klavierunterricht gehabt – aber ich bin doch kein Musiker. Ich muss anders an ein solches Werk heran gehen. Zum Beispiel über das Wort

„Fuge“, das von *fugare*, fliehen, kommt. Das gibt eine Assoziation, die einem tänzerisch eine Idee gibt. Dann gibt es den Barock: Der barocke Begriff, die Sinnlichkeit und das Geschwätzige haben mich veranlasst, eine kleine Szene, einen Bruch zu machen, wo sich einfach zwei Japaner verbal bequasseln. Es gibt X Bilder, Bachs zwei Frauen, seine vielen Kinder, die man alle verweben kann. Ich fand es zum Beispiel damals 2002 unmöglich zu sagen, dass ich das ganze Werk nur mit Cembalo mache. Ich wäre gescheitert. So habe ich, wenn wir jetzt von sinnlich reden, Saxophonquartett, Streichquartett, Flöten, Cembalo und die Quadrupelfuge mit Klavier genommen. Ich habe schon studiert, wie ich das aufeinanderschichte. Das gibt natürlich Anstöße für Tänze, aber auch für Bilder. Insofern gehe ich da ganz anders heran als Balanchine. Ich wollte mich damals an einem Werk versuchen, das erstens ein Stück weit heilig ist, das aber auch vernachlässigt wurde, und im letzten Jahrhundert Ende der zwanziger Jahre wieder …

STENZL: … zum Mythos wurde.

SCHLÄPFER: Also man muss da auch ehrlich bleiben. Ich brauche als Künstler manchmal auch wirklich die Gefahr.

STENZL: Wenn Sie jetzt sogar Biographisches erwähnen – Bach, seine zwei Frauen, die 23 Kinder – führt das ja nun nicht dazu, dass Sie, was die Amerikaner einen Biopic nennen, ein biographisches Ballett machen, sondern, dass Sie dann die unterschiedlichen Teile der Kunst der Fuge durch wechselnde Instrumentierungen hervorheben. Das ist noch keine Geschichte, aber es ist sozusagen eine Zwischenstufe. Eigentlich ist das Instrumentieren schon etwas, was ins körperliche Umsetzen geht, wenn ich das richtig verstehe.

SCHLÄPFER: Auf jeden Fall. Das hat auch Monate gedauert. Man muss sich und seine Zweifel da auch immer überlisten, gerade bei einem solchen Werk, bei dem die Musikwissenschaftler ein solches

Wissen und Erfahrung haben, was ich eben nicht habe. Da muss man schon forschen. Außerdem muss Tanz immer einen Text haben. Er braucht keine Geschichte, aber er braucht einen Text. Alles, was man hineinwebt an Wissen, an Bildern, an Assoziationen macht das Stück besser. Es darf kein Fruchtsalat sein, sondern man muss sich dann schon an einen Faden halten und wissen, was zu viel ist und weg muss. Aber das meinte ich mit seiner Musik. Sie ist derart reichhaltig und rein – neben der Vertikalen ist es ein permanenter Teppich von Horizontalen. Also es ist fast nicht zu durchstechen. Es ist derart voll, dass alles möglich ist. Es gibt dann im Gegenpol für mich persönlich noch die zeitgenössische Musik, die das auch kann. Weil es eben zeitgenössische Komponisten gibt, die auch nicht ihre Person, ihr Leiden, ihr Wesen in die Musik hineingießen, sondern nur einer Sache oder einer Idee dienen. Darum sind es Bach oder seine Zeit sowie das Zeitgenössische, die für mich persönlich so ideale Basis vorgeben.

STENZL: Das schafft sozusagen ein Feld, in dem Sie sich als Tänzer bewegen, wo das sozusagen die Attraktionspunkte sind.

SCHLÄPFER: Also viel schwieriger sind Brahms, Schumann oder Mahler – womit ich jetzt nicht sagen möchte, Bach sei einfach. Im Gegenteil. Die zwei Pole sind für mich die reinsten.

STENZL: Das ist unglaublich spannend.

SCHLÄPFER: Lachenmann und Bach sind für mich gar nicht weit auseinander. Jetzt kann man natürlich aufschreien.

STENZL: Nein, man kann nicht aufschreien. Es gibt eine zweistimmige Invention von Bach zu der Helmut Lachenmann eine dritte Stimme in Stil von Bach komponiert hat …

Kapitel 10 / 02

STENZL: Das war ein Beispiel Ihrer, Martin Schläpfer, Choreographie aus der Kunst der Fuge. Wieso Bach? Wieso gleich die Kunst der Fuge?

SCHLÄPFER: Das war sicher eine Zeit, wo ich mich irgendwie vor einen Berg stellen musste, hinauf gucken musste und mich fragen musste: Krieg ich mich jetzt da hinauf oder stürze ich ab? Es gibt manchmal so Stationen im eigenen Schaffen, wo man einfach das Unmögliche wagen muss und auch will. Ich finde, man muss immer in Gefahr sein. Natürlich ist die Kunst der Fuge ein Mythos und ganz sicher ein Alpenmassiv und sehr gefährlich. Sobald man so etwas wählt als Choreograph beginnt auch sofort der Diskurs, ob man so etwas überhaupt darf? Das gibt natürlich zusätzlich Spannung.

STENZL: Wo liegen die Probleme? Sie haben ja keine Geschichte, wie in einem Ballett, die sie nacherzählen können, sondern Sie haben ein abstraktes, kunstvolles, polyphones Gebilde, das Sie in etwas körperlich Sinnliches wie einen Tanz umsetzen wollen.

SCHLÄPFER: Das ist richtig. Ich habe relativ schnell gemerkt, dass es nicht geht, diese Musik nachzuchoreographieren. Das wäre Kunsthandwerk, man würde kläglich scheitern. Sondern man muss ihr etwas Drittes, eine bildliche, sinnliche Ebene entgegensetzen, daneben natürlich auch rein reaktiv choreographisch tänzerisch vermischt. Da gibt es natürlich aus der Biographie von Bach immens viel, das mir und meinem Gegenüber, den Tänzerinnen und Tänzern, „Futter“ gibt, diese Musik so hinzukriegen, dass es legal ist, dieses Meisterwerk zu choreographieren. Man kann hier seine beiden Frauen anmerken oder die Vielzahl der Kinder. Es gibt da eine Szene, wo Bach fast blind ist – es ist allerdings ein junger Tänzer, der eigentlich fast ohne zu sehen dieses Solo tanzt. So eröffne ich den zweiten Teil. Und ganz vorne im Schatten steht wie ein Geist seine verstorbene erste Gattin und hinten

auf der Bank, wo ich später in der Quadrupelfuge eine Bachfamilie zusammensammle, sitzt seine zweite Frau. Das ist jetzt etwas, was die Zuschauer nicht konkret merken müssen, aber das füllt natürlich alles oder gibt mir Text und Nahrung für ein solches Werk.

STENZL: Die Musik ist an sich abstrakt und weist polyphone Lineaturen auf. Der Tanz ist nie abstrakt – er ist Körper, er ist sinnlich, er ist szenisch. Sie wählen ja kaum Tanzsätze von Bach, die er in großer Zahl geschrieben hat, oder auch keine konzertanten Werke, wie Balanchine, wo Solo gegen ein Tutti steht, sondern sie legen den Schwerpunkt auf Lineaturen, auf polyphone Musik. Wie verhält sich das zu einer Arbeit, die mit ganz anderen Musiken arbeitet?

SCHLÄPFER: Vielleicht habe ich eine Vorliebe für „schwierige“ Musik. Vielleicht habe ich auch eine Abneigung gegen die Behauptung, die Choreographie – ich rede hier von Ballet und nicht vom Tanztheater – nähre sich primär vom Rhythmus. So habe ich auch eine Vorliebe für Ligeti, also auch diese Teppiche.

STENZL: Wo es eher Klangnetze sind …

SCHLÄPFER: Aber die Polyphonie von Bach schlussendlich, diese Vielschichtigkeit, dieses „Schaukelige“, diese vielen Linien, die übereinander erklingen, die Dynamik – das kann man tänzerisch nur sehr bedingt beantworten. Da braucht man eben die Entscheide darüber, was richtig und was falsch ist. Deshalb war es für mich ganz klar, dass ich für die Kunst der Fuge primär mit Bildern arbeite. Ich bin jemand, der häufig Musik benutzt, über die man sagt, dass sie nicht zu „vertanzen“ sei. Auch Lachenmann, Ligeti – also Ramifications – oder Lontano – wo es eigentlich in diesen Netzen gar kein Halt gibt und wo man wirklich die Ohren total öffnen muss. Das Unglaubliche ist, sowohl bei Ligeti als auch bei Bach in der *Kunst der Fuge*, dass ich sie heute noch höre – und ich höre sie immer anders. Das ist unwahrscheinlich, das ist so wie ein See, wo die Sonne mal die

Richtung wechselt, und es ist immer der gleiche See, die gleiche Komposition, aber es prallt immer anders weg. Plötzlich höre ich unten – und dann sage ich auch zum Tänzer, wenn wir das wie jetzt gerade in Düsseldorf wiederaufarbeiten, „Es war doch nicht so?“ Aber dann war es so und ich habe mich damals so entschieden. Dann sage ich „Nein, jetzt finde ich das dort stärker.“ Wir verlieren uns auch immer wieder noch.

STENZL: Aber Sie werden mir nicht weiter weismachen können, dass Sie kein Musiker sind, denn was ein Musiker ist, entscheidet sich beim Hören von Musik und nicht dadurch, dass man sie unbedingt selber schreibt. Ich denke, der Hörakt spielt in Ihrer Umsetzung eine ganz zentrale Rolle und das Interessante ist, dass Sie auch dann, wenn Sie auf Biographisches Bezug nehmen, nie eine Lebensgeschichte erzählen. Ich würde behaupten, dass die Expressivität von Bachs Musik das Wesentliche ist, das Sie leitet und diese Polyphonie hört man immer wieder anders. Wir wissen aber auch, dass diese Musik über das Subjekt Bach, über seine damalige Gefühlslage und seine subjektive Sicht der Welt, als er z.B. das wohltemperierte Klavier oder eine bestimmte Kantate über den Jammer dieser Welt komponiert hat, nichts sagt. Es ist noch keine Musik, die „Ich“ sagt, wie bei Beethoven oder Wagner – und ich denke, das macht für Sie diese Musik zur wirklichen Herausforderung.

SCHLÄPFER: Das ist jetzt perfekt gesagt von Ihnen, das ist genau so. Bach leidet eben in seiner Kunst nicht an sich selber. Das mag auch an der Zeit liegen – das kann ich zu wenig beurteilen. Bei Beethoven ist ein „Trotzdem“. Es gibt aber auch dort schon den Drang, ein Übermensch zu sein und dem Schicksal zu trotzen. Bach sticht vertikal durch diesen ganzen „Menschenschlamm“ durch und ist verbunden mit unten und oben – und das ist eine wunderbare Leinwand für Theaterarbeit. Es ist mir immens wichtig, musikalisch zu sein und das zu respektieren. Ich ziehe fast alles an Ideen und

Bildern aus der Musik. Trotzdem geht es mir nicht darum, z.B. Bach sichtbar zu machen oder mit der Musik in Konkurrenz zu treten, weil das gar nicht geht, sondern ich möchte etwas Drittes schaffen. Ich behaupte, Tanz und Bühnenkunst können ebenso groß sein wie große Musik. Ich stelle es nur daneben und wenn es ab und zu ineinander über greift, ist das wunderbar. Das muss ich behaupten als Tanzschaffender. Darum habe ich mich so verändert. Früher habe ich die Partituren studiert und gezählt. Heute höre ich nur noch, weil ich die Partituren eben doch nicht wirklich verstehen kann. Ich baue im Dialog mit der Musik meine Stücke, aber nicht, wie Balanchine das tat, mit der Idee, die Partitur sichtbar zu machen.

STENZL: Abzubilden.

SCHLÄPFER: Was man ja auch nicht kann. Jeder Choreograph muss 90 % der Partitur runterfallen lassen, denn der Körper kann ja nicht auf alles reagieren. Das ist nicht möglich. Aber dann gibt es ja noch die ganzen Zwischenbereiche des Menschen, der das alles wieder verbindet und füllt. Wenn ich jetzt auf der Eins gehe, einen Schritt mache, ist aber der Körper verbunden mit der Zwei oder mit dem Ende der Phrase – und der Seele – wenn es die gibt oder was das auch sein mag. Darum gibt es in der Bühnenkunst nichts Abstraktes, weil der Mensch nicht abstrakt sein kann. Höchstens vielleicht noch in dem Moment, bevor er zu denken beginnt, wo es gerade noch Intuition ist. Vielleicht da.

Ende

Kapitel 10 / 03

STENZL: Wir haben von Fugen geredet, von polyphonen Kompositionen Bachs – „Fuge“ ist ja auch das Fliehende ist die Bewegung, gleichzeitig bedeutet sie aber auch Ordnung.

SCHLÄPFER: Ja, also das Fliehende zum Beispiel war für mich natürlich auch ein Bild, das ich sehr schön tänzerisch nutzen kann, auch in der Choreographie. Zum Beispiel gibt es diesen Tanz mit drei Männern, wo sie einer anführt und der andere rennt ihm nach, also flieht weg oder rennt nach. Ich glaube es ist eine einfache Fuge. Da werde ich dann relativ konkret und versuche, die Musik selber, die Komposition, oder was ich höre, zu versinnbildlichen. Auf der anderen Seite die Ordnung. Ich denke vielleicht ist das Faszinierende für mich oder vielleicht auch für andere Choreographen oder Künstler, die mit Bach arbeiten, dass es in dieser Musik eben eine Ordnung gibt, aber nicht im Sinne eines Wertesystems. Es ist eine Richtung da und es ist eine Welt, die endlos reich ist und sich nicht dem Chaos hingibt – und das tut gut. Das kann in einem gewissen Sinne auch heilsam sein. Das mag auch damit zusammenhängen, dass Bach heute noch so lebendig ist, derart permanent gepflegt wird und als Repertoire die Konzertsäle noch füllt. Vielleicht auch mit dem Verlust der christlichen Werte, die wir doch in uns tragen – ob wir es wollen oder nicht, ob wir sie verneinen oder nicht. Irgendwie rieselt das von unten wieder und von oben mit seiner Musik wieder rein und das kreiert in uns einfach einen Frieden.

STENZL: Ich denke, dass die Idee faszinierend ist, wie Sie sie darstellen. Es ist eine Ordnung und es ist gleichzeitig für uns hochgradig expressiv und ausdrucksvoll. Aber es erzählt keine herkömmliche Geschichte oder schon gar nicht etwas über das Ich Bach. Es ist noch keine Ich-Ausdrucksmusik und wenn er eine Klage komponiert, dann ist es nicht, weil er jetzt über was auch immer

traurig ist, sondern weil er einen Gedanken in expressive Musik, man hat das *musica poetica* genannt, umsetzt. Also die Tatsache, dass dieses Abstrakte gleichzeitig expressiv ist, ist wohl genau einer der Gründe für die anhaltende Aktualität von Bach, auch wenn sie nicht Ich sagt. Aber wir hören es vielleicht so.

SCHLÄPFER: Ja, das ist absolut richtig.

Ende ?

Kapitel 11 / 01

Bacht / Schleuning / Stenzl

BACHT: Zu dem Phänomen, dass aus Bachs Musik kein biographisches Subjekt zu sprechen scheint, kommt ja noch hinzu, dass die quasi metaphysische Objektivität von Bachs Musik nur damit erklärt werden kann, dass es von Bach nichts Schlechtes gibt. Bach hat immer Kunst geschaffen und es gibt keine Haupt- und Nebenwerke, wie zum Beispiel bei den Wiener Klassikern.

SCHLEUNING: Ja, vielleicht hat er die schlechten Sachen weggetan.

BACHT: Was den historischen Eindruck, den wir haben, nicht ändert. Wir kennen von Bach nichts Schlechtes.

SCHLEUNING: Ja, es ist auch wirklich so. Bach ist in dieser Hinsicht eine Ausnahmeerscheinung. Bach war als junger Mann, so um die 20 Jahre herum, als Komponist praktisch schon fertig. Da konnte er schon alles. Also so etwas wie die frühen Kantaten, der *actus tragicus*, und wenig später das dritte Brandenburgische Konzert, was um 1715 oder vielleicht sogar schon früher geschrieben worden ist, das sind so hervorragende und kunstvolle Stücke, das hat er später nicht besser gemacht. Er hat sich zwar gegen Ende seines Lebens, etwa bei der *Kunst der Fuge* oder den späten kanonischen Werken, einer neuen Stilistik geöffnet, aber man kann nicht sagen, im Sinne vom neunzehnten Jahrhundert, dass er Fortschritte gemacht hätte. Der Fortschrittsbegriff funktioniert bei dem Komponieren von Bach nicht. Das macht es auch so schwierig, wenn man Stücke von Bach, die ja zum großen Teil nicht veröffentlich worden sind, vor sich hat und es gibt keinen Titel und keine Jahreszahl, diese zu datieren. Denn durch das ganze Leben hat er immer diese hohe Qualität, die er von Jugend an hatte, gehalten. Da ist er wirklich eine Ausnahmeerscheinung. Das gibt es bei späteren Komponisten in dem Sinn nicht.

BACHT: Vielleich sind Datierungen bei Bach dann auch gar nicht so wichtig, wenn es keinen Fortschritt gibt.

SCHLEUNING: Also man wüsste schon bei vielen Werken gerne, von wann sie sind, etwa bei den Bach‘schen Solokonzerten. Da hat man eine Zeit lang angenommen, dass sie aus Köthen stammen, also von vor 1723. Dann hat es in der Forschung plötzlich einen Ruck gegeben und sie stammten alle aus den 30er Jahren, Das ist weiterhin ungeklärt, denn die Stücke sind wie gesagt nicht veröffentlicht, so dass man jetzt an den Druckplattennummern irgendetwas feststellen könnte. Sie sind zum Teil als Autographe überliefert, teilweise auch nur in Abschriften. Das wird wohl ein Rätsel bleiben in vieler Hinsicht.

STENZL: Spielt denn in diesem Zusammenhang nicht auch das eigenartige Phänomen der Wiederverwendung von Bachs eigenen Werken in späteren Werken eine Rolle? Also eine Art von Recycling würden wir heute sagen, nicht nur im Kantatenschaffen, sondern etwa auch bei den Instrumentalwerken: Dass er ein frühes Violinkonzert zu einem Klavierkonzert macht, dass er einen frühen Instrumentalsatz in eine Kantate übernimmt und dazu einen Chor komponiert. Ein ganz eigenartiges Phänomen, das ja auch mit der Originalität eines Werkes, dem Originalwerk, wie es im neunzehnten Jahrhundert Gültigkeit hat, überhaupt nicht zu vereinen ist.

SCHLEUNING: Das ist überhaupt nicht zu vereinen. Die Vorstellung vom Originalwerk, wie sie seit dem späten achtzehnten Jahrhundert geherrscht, hat es in der Zeit von Bach nicht gegeben. Auch viele andere Komponisten wie z.B. Telemann oder Händel haben sich dieser sogenannten „Parodietechnik“ bedient. Ein besonders rätselhaftes und hochinteressantes Phänomen ist die Frage, wie es in Bachs Kopf ausgesehen hat und wie es in Bachs Notenschrank ausgesehen hat. Man muss sich doch vorstellen: Nächsten Sonntag ist Fest, Kantate, Fürstenhochzeit irgendwann am Samstag und man hat einen guten

Flötisten, keine Trompeten, aber dafür drei Oboen. Außerdem hat man diese und jene Sänger zur Verfügung. Dann reist noch aus Dresden irgendein ganz wichtiger Instrumentalist an und außerdem soll es eine ganz prächtige Eingangsmusik geben. Jetzt muss Bach sich überlegen: Die Eingangsmusik, die ich im Kopf habe und die ich schon vor zehn Jahren geschrieben habe, steht in D-Dur, aber aufgrund bestimmter instrumentaler Besetzungen muss sie in C-Dur stehen. Dann habe ich aus der Kantate von vor zwei Jahren eine Arie, die gut passt, die bloß umgedichtet werden muss. Da hole ich meinen Textdichter, und so weiter. So kann man sich das vorstellen. Die Rezitative schmiert er so hin, das ist ganz einfach. Aber die wichtigen Stücke, die eigenen Chöre und so weiter, werden zum Teil aus drei, vier früheren Werken zusammengesetzt. Die müssen transponiert werden in andere Tonarten, die müssen umgedichtet werden, die müssen uminstrumentiert werden – das muss ja alles im Kopf stattfinden. Also eine echte Computerarbeit, die da im Kopf stattfindet. Außerdem muss man sich noch vorstellen, dass in dem Notenschrank ungefähr 300 bis 400 Mappen liegen. Wie sind die wohl geordnet gewesen? Nach Tonarten, nach Textanfängen, nach Besetzungen, Jahrgängen? Aber er muss ja aus dem Packen, wo z.B. der Jahrgang 1724 liegt, die zweitunterste Packung rausziehen und sagen, da hätten wir doch mal eine Arie. Das ist vollkommen rätselhaft und unbekannt. Das haben zwar andere Komponisten auch gemacht, …

Ende ?

Kapitel 11 / 02

BACHT: Zu diesem Phänomen, dass aus Bachs Musik kein kompositorisches oder biographisches Subjekt zu uns zu sprechen scheint, kommt ja noch hinzu, dass diese große metaphysische Objektivität von Bachs Schaffen nur aus der immer gleich bleibenden Qualität seiner Musik erklärt werden kann. In einfacheren Worten: Bach hat nichts Schlechtes geschrieben. Es gibt keine Haupt- und Nebenwerke wie bei Komponisten der Wiener Klassik.

SCHLEUNING: Vielleicht ist das verloren gegangen oder er hat es unterdrückt. Im Grundsatz stimmt das aber. Es gibt bei Bach ein Phänomen, was es bei anderen Komponisten fast nie gibt und was kaum zu beobachten ist: Bach war als etwa 20-jähriger Mann ein fertiger Komponist. Da konnte er schon alles. Also frühe Kantaten, wie der *actus tragicus* oder wenig später das dritte Brandenburgische Konzert, sind so ausgezeichnete und ausgereifte kunstvolle Stücke – das hat er später nicht besser gemacht. Er hat sich später anderen Stilistiken zugewendet, wie zum Beispiel in der *Kunst der Fuge* oder den späten kanonischen Stücken, aber er war sehr früh als Komponist fertig. Er konnte alles. Das macht es auch so furchtbar schwer, denn es ist ja wenig von ihm gedruckt, wo man an Druckplattennummern irgendwas feststellen könnte. Wenn man Handschriften von ihm oder Abschriften sieht, wo kein Datum drauf steht und wo nicht irgendwo ein Kantatentitel drauf steht, dem man irgendeinen Sonntag aus dem Kirchenjahr zuordnen könnte, dann ist es ganz schwer möglich, auf Grund stilistischer Eigenschaften so ein Stück zu datieren. Die großen Solokonzerte hat man ja ganz lange für Werke aus Köthen gehalten, also von vor 1723. Dann gab es plötzlich ein Umbruch und alle sollten aus den 30er Jahren sein, also aus der Zeit, wo er ein öffentliches Privatkonzert leitete. Das ist alles unklärbar und wird sich wohl auch lange nicht mehr klären lassen. Aber man muss wirklich sagen, den Begriff des Fortschritts, wie man ihn später z.B. bei Beethoven oder

bei Schumann kennt, wo man, wenn man etwas Unbekanntes entdeckt, so ungefähr feststellen kann, ob es eher früher oder eher später ist, kann man bei Bach nur sehr schwer anwenden. Da ist Bach eine wirkliche Ausnahmeerscheinung.

STENZL: Ist es nicht auch auffallend, dass, wenn wir ein Blick auf Bachs Schaffen werfen, alles enorm geordnet ist? Sogar bis hin in die Übernahmen von einem Werk zum anderen, in den Bearbeitungen, in den Veränderungen, Umbauten usw. entweder in der gleichen Gattung oder von einem Konzertsatz in eine Kantatensatz, zu dem er dann noch ein Chor komponiert. Diese Idee des Geordneten und der absolut gleichbleibenden Qualität von den frühesten Werken an war von Anfang an ein Qualitätsmerkmal, das auch in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, als wenige Werke von ihm kannten, nie und auch seither nie bestritten wurde. Also etwas wie Experimentelles oder gar freie Fantasien, wo dieses Experimentelle sich in einer extremen Weise bei der Generation seiner Söhne zeichnet, gibt es offensichtlich bei Bach kaum oder überhaupt nicht.

SCHLEUNING: Es ist sehr stark und sehr lange in dieser Sicht gesehen worden. Also Bach als Repräsentant von deutschen Werten: Disziplin, Ordnung, Genauigkeit, Verlässlichkeit, …

STENZL: Tiefe.

SCHLEUNING: Tiefe, Tiefsinn, Grundsätzlichkeit.

STENZL: Gläubigkeit.

SCHLEUNING: Das ist aber wirklich nur eine Seite von Bach. Andere Leute haben das ganz anders gesehen. Ein Beispiel: Die Familie Schumann hat sich immer am 21. März um eine Art Hausaltar versammelt. Da standen zwei Bilder drauf, nämlich ein Bild von Johann Sebastian Bach und ein Bild von Jean Paul. Diese beiden hatten nämlich zufällig – Robert Schumann hat bestimmt nicht

gedacht zufällig – am 21. März Geburtstag. Da wurde eine kleine Feier gemacht, es wurde von Jean Paul vorgelesen und es wurde musiziert von Johann Sebastian Bach. Das Interessante an der ganzen Angelegenheit ist, dass Schumann offensichtlich nicht einer war, der an Bach nur das Ordentliche, Gesetzte und Disziplinierte sah, sondern, im Vergleich zu seinem zweiten Hausgott Jean Paul, das Krause, das Durcheinander, das Überraschende, das Phantasievolle. Das hat er in Bach offensichtlich auch gesehen. Wenn man Stücke hört wie die Chromatische Phantasie, aber auch einzelne Sätze aus der *Kunst der Fuge*, wird man zumindest an der Oberfläche den Eindruck haben müssen, dass sich da ein ausgesprochen phantasievolles Durcheinander, eine Buntheit der Phantasiefülle zeigt, die mit den Begriffen Ordnung und Regelmäßigkeit nicht aufgeht. Dass da im Untergrund auch noch irgendeine Ordnung ist, ist bei aller phantastischer Kunst so.

BACHT: Beides zusammen hat zu dieser fast göttlichen Überhöhung der Person Bachs als Komponist geführt.

STENZL: Wenn das erkennbar ist in der Generation von Schumann, dann ist es auch ein Grund der anhaltenden und sich steigernden Gegenwärtigkeit und Aktualität dieser Musik. Wenn sie also mit einer Fragestellung der Jean-Paul-Generation oder der Jean-Paul-Leser wie Schumann verbindbar ist, dann hat diese Musik auch eine spezifische Aktualität, die sie beispielsweise für Wagner auch hatte. Es war auch in Wahnfried so, dass man Fugen aus dem *Wohltemperierten Klavier* neben späten Streichquartetten von Beethoven auf dem Klavier spielte und sie als etwas für die damalige Gegenwart in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts weiterhin Aktuelles verstanden hat.

SCHLEUNING: Wagner war ein begeisterter Verehrer von Johann Sebastian Bach – und was man im Zusammenhang mit Bach vielleicht im Unterschied zu anderen Komponisten sagen kann: Der hat für alle etwas, weil er für jeden was zu bieten hat. Mozart hat nicht für jeden

was zu bieten, so erstaunlich das auch ist. Beethoven ohnehin schon nicht, wo man jetzt immer die große Faust sieht, die er ja nicht immer gezeigt hat. Aber bei Bach sind diese beiden Möglichkeiten des Geordneten, des Phantasievollen, des Klaren, des Durcheinanders immer zusammen enthalten, mal mehr, mal weniger in den Anteilen. Aber es ist auf jeden Fall so, dass er sich sehr schlecht von Nichtkennern oder von Übelwollenden auf einen Begriff bringen lässt. Das ist bei Bach sehr schwierig.

STENZL: Das Umgekehrte gilt ja noch viel mehr. Von allen jeden Komponisten, die Sie erwähnt haben – wir können jetzt nach Wagner gleich weiter gehen bis zu Stockhausen und Lachenmann – hat er ja immer wieder eine Aktualität bewiesen. Diese Musik ist nicht nur von Anfang an auf einem gleichbleibenden qualitativen Niveau, sie ist erstaunlicherweise auch seit Anfang des neunzehnten Jahrhunderts auf einem gleichbleibenden Niveau immer wieder aktuell und immer wieder neu aktuell geworden. Schönberg hat sich genauso emphatisch zu Bach wie zu Mozart bekannt – aus etwas unterschiedlichen Gründen – und Stravinsky ist einer der größten Bach-Apologeten des zwanzigsten Jahrhunderts geworden – wegen der Sachlichkeit seiner Musik, die keine Weltanschauung transponiert und so das Gegenteil vom fünften Evangelisten, das etwa die deutsch-nationale Bachrezeption geprägt hat, ist.

SCHLEUNING: Das ist richtig. Es zeigt sich auch darin, dass man aus jedem Aspekt und aus jeder Facette der Bach‘schen Musik offensichtlich eine Art Lehrgebäude machen kann. Aus allen Facetten ist irgendwie ein Anfang eines Lehrgangs zu machen. Selbst die Nazis haben aus Bach etwas machen können, nicht nur weil er der große Deutsche gewesen ist. Sie haben ja auch dieses verrückte Unternehmen im Kopf gehabt, die *Kunst der Fuge* und die Fugen von Bach überhaupt als Spiegelbild ihrer Ideologie darzustellen, nämlich dieses in ihrem Sinn endlose quasi germanische Fadengewebe der

Fugenstimmen, was unendlich in die Weite und ohne Ziel weiterläuft. Man hat sich auch sehr engagiert im sogenannten Dritten Reich an der Vorstellung, dass Bach sozusagen in den Stiefeln gestorben ist.

Ende ?

Kapitel 11 / 03

BACHT: Zu diesem Phänomen, dass aus Bachs Musik kein biographisches Subjekt zu uns spricht, kommt ja noch hinzu, dass diese große metaphysische Objektivität von Bachs Schaffen nur damit erklärt werden kann, dass der Qualitätsanspruch immer gleich bleibt. In anderen Worten: Bach hat nichts Schlechtes geschrieben. Es gibt noch nicht einmal Haupt- und Nebenwerke wie etwa bei Vertretern der Wiener Klassik.

SCHLEUNING: Mal abgesehen davon, dass er vielleicht die Schlechten weggeworfen hat…

BACHT: Was unseren Eindruck heute natürlich nicht ändert.

SCHLEUNING: Da ist ja auch was Wahres dran. Bach ist als junger Mann etwa mit 20 Jahren schon ein fertiger Komponist gewesen. Da konnte er schon alles und das hat sich gehalten. Er hat sich zwar am Lebensende dann anderen Stilistiken wie in der *Kunst der Fuge* oder den kanonischen Werke geöffnet, aber um 1705 war er praktisch als Komponist schon fertig. Also frühe Kantaten wie der *Actus Tragicus* und dann eine Weile später das dritte Brandenburgische Konzert sind so ausgezeichnete und kunstvolle Werke – das konnte er später nicht besser. Da ist er mit Sicherheit im Vergleich zu späteren Komponisten eine Ausnahmeerscheinung. Bei späteren Komponisten kann man mit dem Begriff des Fortschritts, den es in der Bachzeit kaum gab, arbeiten. Also man kann sicherlich von einem neu aufgefundenen Werk von Schumann, Beethoven oder selbst Mozart sagen, ob es eher früher oder eher später ist. Bei Bach ist das sehr schwierig. Auf Grund von stilistischen Kriterien kann man ein neu aufgefundenes Werk nicht oder kaum datieren, wenn es keine Jahreszahl enthält oder keinen Textanfang bei einer Kantate, die man dann einem bestimmten Sonntag des Kirchenjahres zuordnen kann. Es ist ja so, dass von Bach sehr wenig gedruckt worden ist, so dass man an

Druckplattennummern irgendwas feststellen könnte. Das ist ein Problem bei der Bach‘schen Musik. Das ist aber nur ein Problem der Musikforschung. Die Hauptsache, die man betonen muss und die ihn zu einer Ausnahmeerscheinung macht, ist, dass er früh ein perfekter Komponist war und sich das auch nicht geändert hat.

STENZL: Heißt das denn nicht auch, dass sehr früh bei ihm die Idee von Ordnung da ist und dass das, was zum Bild eines sich entwickelnden Komponisten führt, Experimente einschließt? Nicht nur Missglücken, sondern vielleicht auch Formloses gibt es doch kaum in Bachs Schaffen – oder gibt es das doch?

SCHLEUNING: Jedenfalls ist es sehr lang so gesehen worden und wird auch sicherlich heutzutage immer noch von vielen Menschen so gesehen, dass Bachs Musik für Maß, Zahl, Ordnung oder eben für bestimmte deutsche Werte wie Disziplin, Gleichmäßigkeit und Verlässlichkeit steht.

STENZL: Und für Tiefe.

SCHLEUNING: Ja, die geistige Tiefe. Aber es gibt eben auch eine andere Seite von Bach: die des Experimentellen. Die ist auch gesehen worden, beispielsweise im Hause Schumann: Da gab es einen künstlerisch besonders wichtigen Tag und das war der 21. März. Am 21. März wurde im Haus Schumann ein kleiner Altar mit zwei Bildern aufgebaut. Das eine war das Bild von Johann Sebastian Bach und das andere das Bild von Jean Paul. Die beiden hatten nämlich zufällig – oder im Sinn von Schumann vielleicht nicht zufällig – am gleichen Tag Geburtstag. Das waren Schumanns Hausgötter. Das Interessante dabei ist nicht etwa diese Feier, sondern dass diese beiden Künstler auch inhaltlich bei Schumann in Verbindung standen. Nämlich das, was Jean Paul ausgezeichnet hat, der romantische Humor, das Durcheinander, das Sprunghafte, das Bizarre, das sah er eben in Bachs Werk mindestens genauso stark vertreten wie das Ordnende, das

Zahlenmäßige, das Gleichbleibende – und da hatte er in Bachs Werken auch hervorragende Beispiele. Wenn man heute manche Kantatenarien hört, kommt einem das auch als ein sehr buntes Durcheinander vor, aber er hatte auch extreme Werke in der Richtung zur Verfügung, die er sehr verehrt hat, wie z.B. die *Chromatische Fantasie*, die eine Vorstufe der späteren großen freien Fantasien seines Sohnes Carl Philipp Emanuel Bach ist. Das ist ein Beispiel von einem solchen – negativ gesagt – Wust, – positiv gesagt – von einer solchen Fülle von überbordender Phantasie. Das ist ein Zug von Bach, der sehr oft in der öffentlichen Meinung und vielleicht auch im Klavierunterricht unterdrückt wird.

STENZL: (lacht)

SCHLEUNING: Die *Chromatische Fantasie* ist ja auch sehr schwer. Das ist etwas anderes als eine Invention. Aber jedenfalls ist es ein spezieller und wichtiger Beleg für diese phantastische Seite von Johann Sebastian Bach.

Ende ?

Kapitel 12 (Musik)

Chromatische Fantasie (Ausschnitt)

Kapitel 13 /01

Schleuning / Schläpfer / Lorenz / Stenzl

LORENZ: Wenn man von der Heimat Bach spricht, was kann damit gemeint sein? Sicher nichts Geographisches, sondern eher so etwas wie Vertrautheit mit dem Werk Bachs, vielleicht gar mit seinem Leben. Und was heißt vertraut sein? Damit aufgewachsen sein? Es jedenfalls kennengelernt zu haben. Es setzt also einen Prozess des Kennenlernens voraus. Einige haben ihn sicher vom kleinen Kindesalter an kennengelernt, andere erst im fortgeschrittenen Alter. Mit Sicherheit gibt es keine natürliche Grenze, die es verbieten würde, Bach Oeuvre kennenzulernen. Faktisch haben Japaner oder andere Ethnien allgemein Bach kennengelernt. Andere Künste haben ihn kennengelernt. Woran liegt es, dass Bach sich so eignet, dazu herausfordert, kennengelernt zu werden? Es muss einen Grund geben.

SCHLEUNING: Bach hat sich offensichtlich für die Musikerziehung sehr geeignet, was auch seine Absicht gewesen ist. Wenn der Begriff „Heimat“ nicht geographisch gemeint, sondern wie Sie gesagt haben, auch individuell, dann würde „Heimat Bach“ bei mir insofern funktionieren, als ich wie viele tausend Klavierschüler des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts mit Bach angefangen habe: Als erste Übungen die Inventionen und alle möglichen anderen Stücke – das war die erste Musik, die man sozusagen als ernsthafte Kunstmusik in sich aufnahm und produzierte, viel früher als Beethoven und andere Komponisten. Also da wäre eine Möglichkeit, den Begriff Heimat zu orten.

Lorenz: Also ihn in der Musikerziehung zu verankern.

SCHLEUNING: In der Musikerziehung.

LORENZ: Und warum dann gerade Bach? Weil er faktisch für die Musikerziehung prägend gewesen ist.

SCHLEUNING: Das war auch seine Absicht und das hat funktioniert. Da hat vieles funktioniert. Vieles hat auch nicht funktioniert, weil der Mythos von Bach sehr viele Wahrheiten überlagert hat. Aber diese Absicht von Bach hat sich durch die Jahrhunderte durchgezogen – und sie hat funktioniert.

STENZL: Ich habe als Gymnasiast mal im Knabenchor den Choral in der Matthäuspassion gesungen. Das war eigentlich wichtiger als das, was ich auf der Geige von Bach gekratzt habe. Was mir den Weg zu einer Heimat versperrt hat, ist der Bachkultus gewesen, diese Bachbilder, die es da gab. Auch diese furchtbaren Biographien waren eher etwas, was einen weggetrieben hat, weil es vereinnahmt war durch eine ältere Generation, die gleichzeitig natürlich von der zeitgenössischen Musik nichts wissen wollte und von der älteren und ganz alten auch nichts.

LORENZ: Also eine erschlichene Vertrautheit, durch die das wirkliche Kennenlernen verhindert und nicht befördert wurde.

SCHLEUNING: Erschlichen ist ein sehr guter Begriff. Da fällt mir das Bachjahr 2000 ein, das nehme ich an für uns alle in irgendeiner positiven oder negativen Art von Bedeutung gewesen ist. Für mich deshalb, weil ich von Berufs wegen als Musikwissenschaftler unterwegs gewesen bin mit Vorträgen über die *Kunst der Fuge*, die darauf dann auch zehnmal ganz habe anhören müssen. Das Erstaunliche für mich war, dass alle Veranstaltungen – das war übrigens auch in allen anderen europäischen und vermutlich außereuropäischen Ländern so – bis zum Bersten gefüllt waren. Alle haben diese lange Hörübung von über einer Stunde auf sich genommen, waren vielleicht am Schluss erschüttert und die Frage ist eben zum Thema „erschlichen“ – war es jetzt das Event Bachjahr oder war es einfach der Mythos, der an dem Namen Bach hängt, weshalb einfach alle dahin mussten. Auch wenn es die *Kunst der Fuge* ist, auch wenn es ausschließlich auf einem Instrument vorgeführt wird.

LORENZ: Ich würde gerne wissen, wie die anderen Künste dazu kommen, sich Bachs zu bedienen, ihn als den Stimulator für den Tanz, für Bildende Kunst, für Theater oder für den Film in Anspruch zu nehmen?

STENZL: Die entscheidende Frage ist: Welche Art Herausforderung stellt denn Bachs Schaffen dar, für wen auch immer? Aber am interessantesten ist es sicher, wie es für Künstler ist. Ich schaue Martin Schläpfer an.

SCHLÄPFER: Das ist sicherlich für jeden Künstler und jede Künstlerin anders. Also ich kann von mir sagen, dass ich eigentlich erst 40-jährig einen Zugang zu Bach fand. Ich war immer umgeben von Menschen, anderen Künstlern, aber überhaupt von ganz normalen Menschen im Alltag, die Bach sehr achteten, liebten und pflegten – und ich war denke ich als Mensch einfach noch viel zu emotional, ein Stück weit auch zu unreif und auf mich selbst bezogen, um diese Musik zuzulassen oder zu schätzen.

SCHLEUNING: Wieso unreif? Was hat das denn mit Bach zu tun?

SCHLÄPFER: Weil ich glaube, dass man sich, wenn man innerlich noch einen Vulkan im Leben hat, also noch nicht wirklich erwachsen ist im richtigen Sinne, im klassischen Bereich eher zugehörig fühlt zu Musik von Mahler oder zu eruptiven Sachen oder auch Schnittke.

LORENZ: Also Expressives …

SCHLÄPFER: Und erst später mit dem Erkennen, was Abstraktion ist, nämlich eine Essenz von allem – einfach alles ist weg, und ist doch noch drin in einem Tröpfchen – kann man glaube ich ermessen, was Bach sein könnte. Dann hat es mich auch begonnen zu interessieren. Ich habe mit vier Arbeiten zu Bachs Musik choreographiert, aber sehr sachte. Heute würde ich sagen, ist es einfach nur groß.

SCHLEUNING: Aber das ist ein bestimmtes Bild, das jemand von Bach haben kann. Um jetzt noch mal auf die Heimat zurückzukommen, fände ich das jetzt einen interessanten Versuch, wenn man das mit Landschaften vergleicht. Sie sind ja Schweizer. Welche Schweizer Landschaft – also offensichtlich nicht das Hochgebirge – würde Ihnen denn bei Ihrem Bild von Bach und Ihrem Zugang zu Bach einfallen?

SCHLÄPFER: Gibt es nicht. Vielleicht eine Seefläche, also ein See im Sonnenschein. Die Person Bach privat ist natürlich auch hochemotional, aber die Musik nicht. Aber in der Schweiz gibt es diese Landschaft nicht.

SCHLEUNING: Gibt es woanders eine Landschaft?

SCHLÄPFER: Man könnte jetzt im Klischee sagen, es gäbe die Wüste.

SCHLEUNING: Die Wüste?

SCHLÄPFER: Ja, in dieser Essenz eben. Also es ist ja nicht so, dass seine Musik jetzt entmenschlicht, abstrakt ist.

LORENZ: Sie ist bei aller Fülle gleichwohl sparsam. Diese Art emotionale Kraft im Formalen ist etwas, was man zunächst vielleicht nicht empfinden kann und erst durch lange Übung sich aneignen kann.

STENZL: Vergessen sie nicht, dass Bachs Musik wirklich Jahrhunderte zurückliegt. Dass wir im frühen 21. Jahrhundert Bach als schön, als eine Herausforderung, als ein Problem, als Inbegriff von was auch immer sehen, ist für einen Historiker wie mich alles andere als selbstverständlich. Ich kann ihn auch wie Martin Schläpfer nicht nur mit keiner Schweizer Landschaft, sondern überhaupt mit keiner Landschaft irgendwie in Verbindung bringen. Ich glaube, dass das den-Bach-in-Distanz-Rücken ein geistiger und sinnlicher Prozess ist, um etwas, was weit weg ist, herzuholen, deshalb hat mir das sehr

gefallen, als Sie sagten, erst mit 40 haben Sie einen Zugang zu Bach bekommen. Das ist der Weg, wie man zu etwas aus einer ganz anderen Kultur kommt, denn Bachs Musik ist mit Verlaub anspruchsvoll: Sie will etwas vom Hörer und das steht quer zu dem wie ein Großteil unserer Musikkultur, die einen Hörer dort abholt und ihn dort bedient wo er ist und von ihm möglichst wenig Anstrengung erwartet, ist.

SCHLEUNING: Da sieht man auch, dass es verschiedene – um jetzt mal bei dem Begriff zu bleiben – „Heimaten“ geben kann. Also Sie haben, wenn überhaupt, gesagt: Der stille See mit ein wenig Sonne. Sie haben gesagt „sparsam“ – für mich ist eigentlich das Gegenteil der Fall. Also Sie haben gesagt, angefangen mit dem Eingangschor der Matthäus-Passion, mit diesem Choral darüber. Für mich repräsentiert eigentlich das gegenteilige Bild Bach. Beim Eingangschor der Matthäus-Passion empfinde ich eigentlich mehr die Nähe zu einem Tsunami oder sowas.

STENZL: Aber bei der Matthäus-Passion mag ich mich auch glänzend erinnern, als dann die erste Arie kommt – und sie den Text immer wiederholte. Dann tuschelten wir untereinander, und haben gesagt (Schwyzer Duitsch) Sie kann nicht mehr aufhören. Denn die Tatsache, dass man diesen komischen Text dann auch noch ständig immer wiederholte, war eine Fremdheitserfahrung, die sich für uns nicht auflöste durch eine Emotion oder einen Inhalt, den diese Musik ja vermittelt. Ich glaube diese Fremdheitserfahrungen mit Bach sind mindestens so wichtig wie das Umarmen, bei dem mir immer ein bisschen unwohl ist.

LORENZ: Ich würde ihnen sofort zustimmen. Verfremdung ist ein notwendiges Mittel, um Vertrautheit erzeugen zu können. Sonst ist sie, wie vorhin schon mal gesagt, erschlichen.

SCHLEUNING: Übrigens diese Erfahrung, soundso vielmal derselbe Text, ist auch keine neue Erfahrung. Friedrich der Große hat schon

über diese Art von Ariengesang gesagt, das wäre ein einziger Lardon, also eine Art Schinken. Fünfmal dasselbe – das will ich nicht hören.

STENZL: Da kommt eine rationale Forderung hinein, die dann auch musikhistorische Konsequenzen gehabt hat. Aber es ist eine Musik einer älteren Zeit. Wir können das sehr schön bei Händelrezeption sehen: Man hat dann in den Arien die Melismen auf das Singen von langen Melodien auf einer Silbe als verrostet und veraltet angesehen und hat sie möglichst geschnitten, um die Sache im Sinne des Königs „sachlicher“ zu machen.

LORENZ: Ich würde gerne einen Grund anbieten, der es verständlich machen könnte, warum gerade Bach eine solche allgegenwärtige Herausforderung, sich mit ihm vertraut zu machen, darstellt. Ich habe bei dieser Gelegenheit ein Leibniz-Zitat gefunden. Die Nähe Bach und Leibniz, die wohl für den gesamten Barock gilt, war ja schon Thema. Er schreibt: „Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi.“ – „Die Musik ist eine verborgene arithmetische Übung der Seele, die von dem Rechnen nichts weiß.“ Und rechnen können wir alle. Auch wenn wir es nicht wissen.

SCHLEUNING: Diese Vorstellung von Bach als Grundpol der Musik in diesem Sinn ist durchgegangen. Beethoven 1801: „Bach ist der Urvater der Harmonie.“ In diesen Begriffen steckt ja sehr viel drin: Sowohl das Rechnen der Harmonie, aber auch der Urvater – das hat ja schon was sehr Göttliches.

LORENZ: Ja, *deus calculat* – Gott rechnet.

STENZL: Ein Urschöpferbild – Damit ist der, der das schafft, natürlich auch ein Weltenschöpfer und wir landen schon wieder sehr bald in ideologischen Feldern.

LORENZ: In Theologumena, also in theologischen Spekulationen.

SCHLÄPFER: Was mich aber auch fasziniert ist diese Ordnung und diese Klarheit. Wie er die Musik komponiert und strukturiert kann man ja nachvollziehen. Ich gehe zumindest davon aus, wenn man die Partitur lesen kann und das gelernt hat. Auf der anderen Seite ist die Musik, wenn sie zu hören ist, alles andere als glatt, sondern sie ist derart vibrierend, durchlässig, aber auch schillernd. Drum meinte ich den See mit Sonne drauf: Es ist total sinnlich glitzernd, in alle Richtungen wegschleudernd und unglaublich reich. Es ist vielleicht in den Strukturen unglaublich klar, aber das, was man hört, ist unglaublich sinnlich.

LORENZ: Es lässt sich nicht festlegen auf etwas ganz Bestimmtes.

SCHLÄPFER: Es ist alles andere als klar.

STENZL: Da ist diese Idee auch wieder drin, dass es eine Musik ist, die sich einem auch entzieht und die nicht auf einen zukommt. Sie fordert von uns, dass wir ein Hören entwickeln, das sie entdeckt in ihrer Vielschichtigkeit – drum gefällt mir das Bild des Schillernden. Sie erscheint ja auch nicht nur so wie sie gespielt wird, immer wieder in sehr viel anderer Gestalt, sondern auch für uns ist im Laufe von Monaten und Jahren das gleiche Stück nicht immer dasselbe. Es verändert sich, weil wir uns verändern und weil unser Hören sich verändert. Es hat sich bereichert in und durch ganz andere Musikformen, Musikarten, der neuen und der neuesten Musik. Interessanterweise kehren wir zu Bach wie zu Josquin und zur einstimmigen Monodie des gregorianischen Chorals immer wieder zurück, weil die Herausforderung bestehen bleibt. Es gibt auch Musiken, bei denen sie verblasst und verschwindet. Bei Bach glaube ich nicht. Man ist nie fertig damit.

SCHLÄPFER: Das suggeriert uns halt, dass es möglich wäre, dass es Gott oder Göttliches gibt. Da ist das ganze Kultische von heute, wo wir ja grundsätzlich tendenziell diese Werte, dieses Aufgehobensein,

diese Heimat im Christentum oder im Ritus nicht mehr haben. Wenn wir Bach hören, scheint uns alles in Ordnung und die Möglichkeit, dass es etwas gibt, das unten und oben verbindet, scheint zumindest kurze Zeit vorhanden. Vielleicht liegt darin auch ein gewisses Geheimnis.

LORENZ: Ich finde das ist ein sehr überzeugendes Bild, das Sie da entworfen haben.

SCHLÄPFER: Vor allem ich, der nicht gläubig bin, muss sagen: Das schafft er immer wieder. Und dann beginnt natürlich der Diskurs wieder: Eventuell doch? Das finde ich eben auch – aber für einen Künstler spannend. Das muss ja immer alles irgendwohin.

LORENZ: Aber wir sollten glaube ich bei gläubig nicht immer an konfessionelle Gebundenheit, deswegen …

SCHLÄPFER: Heimat ist vielleicht ein Aufgehobensein. Ich weiß es nicht.

Ende ?

Kapitel 13 / 02

LORENZ: Ich habe eine Idee, was den Grund betrifft, warum Bach offenbar für jedermann zugänglich ist oder besser gesagt, dazu herausfordert, sich mit ihm vertraut zu machen. Ich habe ein Zitat bei Leibniz gefunden und über den Zusammenhang von Leibniz und Bach haben wir ja schon etliches gehört. Es lautet: „Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi." – „Die Musik ist eine verborgene arithmetische Übung der Seele, die von dem Rechnen nichts weiß." Und rechnen können wir alle oder können wir alle lernen. Ob es daran liegt?

STENZL: Wir kennen die Prinzipien, nach denen diese Ordnung funktioniert, nicht. Wir wissen nur, es ist …

Ende ?

Kapitel 13 / 03

LORENZ: Wenn man danach sucht, woran es liegen könnte, dass Bach offenbar für jedermann aus verschiedensten Ethnien, von den verschiedensten Künsten herkommend, eine Herausforderung darstellt, ihn kennenzulernen, habe ich einen möglichen Grund bei Leibniz gefunden. Über die Beziehung von Leibniz und Bach haben wir ja schon einiges gehört. Das möchte ich wörtlich zitieren: „Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi.“ – „Musik ist eine verborgene arithmetische Übung der Seele, die von dem Rechnen nichts weiß.“

STENZL: Lieber Herr Kollege, Sie haben gesagt, einen Grund zu finden in diesem Zitat. Ich würde eher sagen, Sie haben einen philosophischen Himmel, der ein Allgemeines wunderbar formuliert, aber nicht eigentlich ein Fundament ist. Nämlich die Idee, dass es eine Ordnung gibt in dieser Musik, die wir nicht mit dem Rechenbuch lernen können, aber die da ist und die sich vielleicht durch Worte nicht erschließt, weil sie voll und ganz Musik ist.

Ende ?

Kapitel 14 (Musik)

Die Kunst der Fuge – Contrapunctus IX

Heimat BACH – Schnittbuch 1. Fassung

Vorwort (Kapitel 00)

LORENZ: Wenn man von der Heimat Bach spricht, was kann damit gemeint sein. Sicher nichts Geographisches. Eher so etwas wie Vertrautheit mit dem Werk Bachs, vielleicht gar mit seinem Leben. Und was heißt vertraut sein? Damit aufgewachsen sein? Es jedenfalls kennengelernt zu haben. Es setzt also einen Prozess voraus des Kennenlernens. Woran liegt es, dass Bach sich so eignet, dazu herausfordert, kennengelernt zu werden. Es muss einen Grund geben.

SCHLEUNING: Ja, Bach hat sich offensichtlich sehr geeignet, was auch seine Absicht gewesen ist, für die Musikerziehung. Und wenn der Begriff Heimat nicht geographisch gemeint, sondern wie sie gesagt haben, auch individuell ..

LORENZ: Emotional …

SCHLEUNING: Dann fällt mir als erstes ein, bei mir würde Heimat Bach insofern funktionieren, als ich wie viele viele tausend Klavierschüler des 19ten und 20ten Jahrhunderts mit Bach angefangen haben – als erste Übungen die Inventionen und alle möglichen anderen Stücke, das war die erste Musik, die man sozusagen als ernsthafte Kunstmusik in sich aufnahm und produzierte, viel früher als Beethoven und andere Komponisten. Also da wäre eine Möglichkeit, den Begriff Heimat zu orten, sagen wir mal so.

STENZL: Ja, ich habe als Gymnasiast hat man im Knabenchor den Choral in der Matthäuspassion gesungen, das war eigentlich wichtiger als was ich auf der Geige von Bach gekratzt habe. Was mir den Weg zu einer Heimat versperrt hat, ist der Bachkultus gewesen, diese Bachbilder, die es da gab.

LORENZ: Aber ich würde gerne wissen, wie die anderen Künste dazu kommen, sich Bachs zu bedienen, ihn als den Stimulator für den Tanz, für Bildende Kunst, für Theater gar, für den Film in Anspruch zu nehmen.

SCHLÄPFER: Das ist sicherlich für jeden Künstler und jede Künstlerin anders. Also ich kann jetzt von mir sagen, dass ich eigentlich erst mit 40-jährig einen Zugang zu Bach fand. Und ich war einfach als Mensch einfach noch viel zu emotional, ein Stück weit auch zu unreif, und auf mich selbst bezogen, um diese Musik zuzulassen, oder zu schätzen.

SCHLEUNING: Wieso unreif? Was hat das denn mit Bach zu tun?

SCHLÄPFER: Weil ich glaube, dass man sich, wenn man innerlich ein Vulkan noch hat im Leben, also noch nicht wirklich erwachsen ist im richtigen Sinne, sich eher zugehörig fühlt zur Musik, ich rede jetzt vom klassischen Bereich wie Mahler oder eruptive Sachen oder …

LORENZ: Also Expressives …

SCHLÄPFER: Schnittke und erst später mit dem Erkennen, was Abstraktion ist, nämlich eine Essenz von allem, aber einfach alles ist weg, und ist doch noch drin in einem Tröpfchen, kann man glaube ich ermessen, was Bach sein könnte. Und dann hat es mich auch begonnen zu interessieren. Ich habe mit 4 Arbeiten Bachs Musik choreographiert, aber sehr sachte. Also ich bin – heute würde ich sagen, ist es einfach nur groß.

SCHLEUNING: Aber das ist ein bestimmtes Bild, das jemand von Bach haben kann, um jetzt noch mal auf die Heimat zurückzukommen. Das fände ich jetzt mal einen interessanten Versuch. Wenn es da schon um das Wort Heimat geht. Wenn man das mit Landschaften vergleicht. Sie sind ja Schweizer. Welche Schweizer Landschaft also offensichtlich nicht das Hochgebirge würde ihnen denn bei ihrem Bild von Bach und ihrem Zugang zu Bach einfallen, was aus der Schweiz stammt.

SCHLÄPFER: Gibt es nicht. Vielleicht eine Seefläche. Also ein See im Sonnenschein. Oben durch – weil unten durch – die Person Bach privat ist natürlich auch hochemotional, aber die Musik nicht. Aber in der Schweiz gibt es diese Landschaft nicht.

SCHLEUNING: Gibt es woanders eine Landschaft.

SCHLÄPFER: Man könnte jetzt sagen, es gäbe die Wüste, aber …

SCHLEUNING: Die Wüste?

SCHLÄPFER: Ja, in dieser Essenz, also es ist ja nicht so, dass seine Musik jetzt entmenschlicht abstrakt ist.

LORENZ: Sie ist bei aller Fülle gleichwohl sparsam. Und diese Art emotionale Kraft im Formalen ist etwas, was man zunächst vielleicht empfinden kann und durch lange Übung sich aneignen kann.

Kapitel 01

SCHLEUNING: Die Kunst der Fuge enthält vier Kanons und 14 Fugen – von denen die letzte nicht ganz zu Ende gebracht worden ist, genau in dem Moment, als das Tonsymbol B A C H erscheint und auch bearbeitet worden ist. Die Kunst der Fuge enthält vielerlei Rätsel, von denen man manche lösen kann, von denen man manche nicht lösen kann. Von denen aber doch einige lösbar sind, und zu denen die lösbar sind, gehört vermutlich das, was in den freien Plätzen zwischen den Noten an Blumenornamenten und Pflanzenornamenten …

STENZL: In der Druckausgabe …

SCHLEUNING: In der Druckausgabe, die nach Bachs Tod erschienen ist, von 1751/52, da gibt es zwischen den Noten noch freie Plätze und da hat der Stecher Blumenornamente, Bäumchen, Blumen, Pflanzen angebracht. Und man muss mit Sicherheit davon ausgehen, dass Bach bestimmt hat, nicht einfach: Mach mal irgendwas hin, was lustig aussieht. Sondern dass er eben genauer gesagt hat, was für Pflanzen, was für Bäumchen. Da müsste ein Pflanzenk undler mal rangehen, das genau zu bestimmen, und auch die Pflanzensymbolik aus der Zeit ermitteln. Und da würde man wahrscheinlich sehr viel über Inhalt und Zielrichtung der Kunst der Fuge herausbekommen. Noch mal zurück zu der Zahl 14. Also es gibt 14 Fugen in der Kunst der Fuge. Die Zahl 14 ist insofern von Wichtigkeit, weil, wenn man vom Zahlenalphabeth

ausgeht, A gleich 1, B gleich 2, und so weiter, dann ergeben die Buchstaben B A C H die Zahl 14 …

STENZL Und 14 ist zweimal die heilige Zahl 7.

SCHLEUNING: Das kommt noch dazu, das hat Bach mit Sicherheit auch gewusst und bedacht dabei. Und das ist also ein Zahlensymbol in der Kunst der Fuge. Und dann zusätzlich gibt es eben noch B A C H als Notensymbol – eine kleine viertönige Melodie (singt) – und diese kleine Tonfolge hat auch harmonisch eine Besonderheit, wenn man sie begleiten will, ist das nicht so einfach wie bei der Grundmelodie, dem Grundthema der Kunst der Fuge (singt) – da pendelt man dann einfach zwischen 1 und 5 und 1 5 1 5 –

STENZL: D-moll 14 Mal …

SCHLEUNING: Und wenn man eben (singt) begleiten will, dann muss man sehr schnell nicht etwa in eine Nebentonart, aber doch in eine Nebenharmonie wechseln, und man kann nicht so bequem bleiben, also es kriegt einen kleinen Sprung …

STENZL: Aber wenn sie eine chromatische Musik haben – C H B A (singt) sind alle vier Töne, eigentlich ist ja der Tristan oder alle chromatische Musik sowieso voll von B A C H …

SCHLEUNING: Also wenn man zum Beispiel wie in der Kunst der Fuge in d-moll komponiert, kommt man gar nicht da drum herum, diese vier Töne irgendwann – also es gibt in der ganzen Kunst der

Fuge eine Art sagen wir B A C H Sphäre, ehe dann wirklich dieses Tonsymbol angebracht wird. Nun sind das Dinge, die heutzutage, vielleicht auch damals schon, aber heutzutage vermutlich niemand Unvorbereitetes mehr hört und versteht, was aber nun auch nicht das große Unglück ist.

STENZL: Ähhh ja – da bin ich nicht so ganz sicher. Können wir uns vorstellen, dass jemand eine Fuge spielt oder hört, sei sie aus dem Wohltemperierten Klavier oder aus der Kunst der Fuge, und keine Ahnung hat, um was es da geht.

SCHLEUNING: Ja, aber es funktioniert.

STENZL: Was funktioniert? Funktioniert das Hören?

SCHLEUNING: Also es funktioniert vermutlich bei einem großen Teil der Hörer, das hat sich ja im Bachjahr 2000 gezeigt, die Kunst der Fuge ist unentwegt in voller Länge aufgeführt worden, vor großem Publikum. Es funktioniert. Aber was funktioniert? Es funktioniert mit Sicherheit nicht das Hören der ganzen Geheimnisse. Das liest man sich vielleicht ein bisschen an. Aber man hört auf keinen Fall die ganzen kompositorischen Geheimnisse der Fuge, wo die Eintritte sind, wo es Engführungen gibt, Umkehrungen, was es da alles für kontrapunktische Künste gibt. Aber was man sicherlich hört, ist auf der einen Seite diese rätselhafte Zusammengehörigkeit, dieser rätselhafte Zusammenhang, der in der Musik steckt, natürlich angereichert durch den Bach-Mythos, der sich seit dem 19ten

Jahrhundert gebildet hat, wo eben diese rätselhafte Zusammengehörigkeit besonders emporgehoben und vergöttlicht worden ist.

Ende ?

Kapitel 02 Variante 01

SCHLEUNING: Also man muss das doch vermutlich so verstehen, dass Bachs Musik, sein Werk in irgendeiner Form sagen wir mal vom Kleinen zum Großen gedacht, ein Spiegel der schaffenden Natur oder des Universums ist.

LORENZ: Ja, aber nicht in Sinne einer schlichten Darstellung, wie in späterer Zeit, wo mit in der mit Worten oder auch mit bildnerischen Mitteln eine Darstellung der Natur gegeben wurde, sondern es war ein Nachschaffen des Schaffensprozesses selbst.

SCHLEUNING: Es gibt einen Brief von Goethe von 1827, an seinen Musikfreund Zelter, also 77 Jahre nach Bachs Tod, und 100 Jahre nach der Uraufführung der Matthäus-Passion, die vermutlich nicht 1729, sondern 27 uraufgeführt worden ist, das konnte Mendelssohn damals aber noch nicht wissen. Und in diesem Brief schreibt Goethe, ich will das mal vorlesen, das ist aufgeschrieben, nachdem ihm jemand, ich glaube Mendelssohn-Bartholdy auf dem Klavier Bach vorgespielt hat: **Es käme ihm vor, als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sichs etwa in Gottes Busen kurz vor der Weltschöpfung möchte zugetragen haben. So bewegte es sich auch in meinem Innern und es war mir, als ob ich weder Ohren am wenigsten Augen und weiter keine übrigen Sinne besäße, noch brauchte**. Bachs Musik hat auf Goethe offenbar eine Wirkung gehabt. Er hat etwas empfunden, wofür sich Bachs Musik besonders gut

eignete und vielleicht auch eignet, und was im Übrigen den Vorstellungen, die Bach von Musik und auch von seiner eigenen Musik gehabt haben wird, da gibt es sogar einige Äußerungen von ihm, dass nämlich die Musik zusammen mit dem Gotteslob, ein Spiegel von der ewigen göttlichen Harmonie ist.

LORENZ: Ich finde es so charakteristisch, dass der Ausdruck *recreatio animi*, also Wiedererschaffung, also normaler Weise übersetzt als Ergötzung des Gemütes, in der lateinischen Fassung recreatio ja beide Elemente hat. Eine Wiederherstellung ein Wiederschaffen nämlich der Ordnung der Natur – und zwar dadurch, dass es in der Seele geschieht.

STENZL: Aber man könnte Goethes Äußerung auch auf etwas ganz anderes beziehen. Nämlich auf das, was später reine Tonkunst, absolute Musik, also eine Instrumentalmusik, die nicht mehr auf einen Text bezogen ist, sondern sich selber schafft. Darauf könnte diese oder Goethes berühmter Spruch über das Streichquartett von vier sich intelligent miteinander sich unterhaltenden – das führt aber weg von Leibniz.

SCHLEUNING: Das ist auch sehr nah an romantischen Gedanken. Also die Hieroglyphe des Unendlichen.

STENZL: Eben, E.T.A. Hoffmann.

LORENZ: Aber die Pointe von Leibniz ist ja gewesen, dass jedes solcher Werke immer nur ein Ausschnitt, eben eine Perspektive des

Ganzes bildet. Und nicht schlicht eine Wiederholung oder bloßer Spiegel der Welt im Ganzen, sondern sie von einer Seite aus, nämlich ja eben auf eine perspektivische Weise. Dieser Gedanke wird dann vernachlässigt in der Romantik und auch schon in der deutschen Klassik. Dort treten absolutistische Tendenzen zu Tage. Dass man gleich etwas im Ganzen erfassen möchte. Sicher nur approximativ, aber doch der Idee nach einen totalen Zugriff.

SCHLEUNING: Also absolutistisch im nicht politischen …

LORENZ: Nicht im politischen Sinn, ja.

SCHLEUNING: Ich dachte jetzt eben an die deutsche Geschichte. Von Absolutismus zum Bürgertum.

LORENZ: Da wäre es gerade anders herum …

SCHLEUNING: Da wäre es gerade anders rum … Ist denn in dieser Denkrichtung auch irgendetwas nationales Deutsches, kann man davon ausgehen, dass es da auch irgendwelche englischen oder französischen Tendenzen gibt, Monadenlehre – Bach, ist das ein Gedankengebäude, was etwas sehr national Deutsches hat?

LORENZ: Also wenn man die Beziehung Bachs zur Monadenlehre von Leibniz herstellt, dann ist es garantiert überhaupt nichts spezifisch Deutsches, weil Leibniz an dieser Stelle das Ganze im internationalen Zusammenhang entwickelt hat, in seiner Korrespondenz mit England mit Frankreich, beziehungsweise in seiner Darstellung der Königin

von Schweden gegenüber, der er seine Monadologie gewidmet hat sogar. D.h. das ist dann ein gesamteuropäisches Phänomen.

STENZL: Also sie spiegelt eine Antinomie von konservativ und fortschrittlich würde wir wahrscheinlich heute sagen, innerhalb eines städtischen Gebildes. Wenn ich sie richtig verstehe. Und in das ist Bach eingespannt.

LORENZ: Und das kann man selbst als ein Bild eines Gesamtzusammenhanges verstehen. Und sollte man, um eine richtige Perspektive zu entwickeln. Und also um in diesem Falle auch verständlich zu machen, wieso Bach heute noch interessiert.

Kapitel 02 Variante 02

LORENZ: Was hat die Monadologie von Leibniz sein großes Gedankengebäude mit der Art, Kompositionen herzustellen bei Bach zu tun?

STENZL: Können sie mir erklären, was sie unter Monadologie verstehen?

LORENZ: Diese Lehre von den Monaden ist eine ureigne Leibniz´sche Schöpfung, und er hat diesen Ausdruck benutzt anstelle von Seele. Man hätte auch von den Seelen von Körpern sprechen können, wie er es an anderen Stellen auch macht. Er benutzt aber Monade, um anzudeuten, dass die gesamte Natur, alles lebendig ist. Ein Stein genauso wie eine Pflanze oder ein Mensch. So dass alles, von dem wir reden können, eine Einheit bildet kraft seiner Seele. Und das ist die Monade. Monade ist also ein einheitsstiftendes Prinzip – und dieses einheitsstiftende Prinzip, was in diesem Falle also ein Aggregat von Tönen zu einer Einheit macht, das wäre die Monade des Musikstücks.

SCHLEUNING: Und da soll jetzt eine Verbindung denkbar sein zwischen dieser Lehre von Leibniz und der Bach´schen Kompositionskunst, oder der Gesamtheit …

LORENZ: Genau, das allein reicht natürlich nicht, wenn man also nur diese Worterklärungen zu Hilfe nimmt. Die Pointe von Leibniz ist, dass eine solche Monade, die zu einem Körper gehört und die Seele

dieses Körpers bildet, zugleich ein Spiegel des Universums darstellt. Also des Ganzen (und zwar im Spiegel) aus einer Perspektive. Auf Bach gewendet, dass eine solche Beseelung eines Werkes, es als eine Einheit verstehen zu können, zugleich eine Perspektive seines Gesamtwerkes ist.

SCHLEUNING: Hm.

LORENZ: Und diese Perspektivität von Bachschen Werken in Bezug auf sein Gesamtwerk wird ergänzt dadurch, dass es nicht für sich steht, sondern seinerseits noch eine Rolle spielt, nämlich eine laudatio dei, als ein Lob Gottes, das war ja immer soli deo gloria unterschrieben, und eine recreatio animi, eine Ergötzung des Gemütes, bildet, wobei schon der Ausdruck recreatio darauf hinweist, dass es auf die Herstellungsweise ankommt.

STENZL: Da ist Kreation drin.

LORENZ: Ja, dass also die Machart dasjenige ist, was es verwandt macht mit der Natur. Nicht ihr Ergebnis.

SCHLEUNING: Ja, was ich – den Gedankengang verstehe ich. Was würde denn gegen diese Vergleichbarkeit sprechen?

LORENZ: Nun, gegen die Vergleichbarkeit würde sprechen, dass ein musikalisches Gebilde – also das mit dem Hörsinn zusammenhängt, und ein Denkgebilde, was mit dem Verstand zusammenhängt, zunächst mal nichts miteinander gemein zu haben scheinen.

STENZL: Da würden Musiker vielleicht doch ein bisschen einwenden, dass es auch ein musikalisches Denken gibt, also ein Denken in Tongestalten, wo sich dann sozusagen die beiden Bereiche des philosophischen und des musikalischen, wenigstens, ich will nicht sagen decken, aber in eine Konstellation kommen. Worin sehen sie das?

LORENZ: Mehr noch, es ist ja erst nach Leibniz, im Zuge der Philosophie des deutschen Idealismus abhanden gekommen, dass wir mit den Sinnen denken. Die Sinne galten immer als niederer Natur, mit denen eigentlich wir nicht denken. Sondern das ist eine pure Verstandessache. Das ist ein Irrtum. Wir denken immer mit den Sinnen, auch wenn Philosophen angeblich nur Wörter verwenden, und das sind auch geäußerte Wörter, oder geschriebene Wörter, also durchaus etwas, was auf seine Gestalt hin, auf seine Fügung in Sätzen hin, befragt werden kann und muss. Genauso wie ein Musikstück auf seine Tonfolgen hin, seinen Rhythmus hin, befragt werden kann und muss. Und diese sinnliche Ebene des Denkens, die ist glaube ich, nach der Bachzeit zumindest im philosophischen Bewusstsein verloren gegangen. Und damit ist auch Leibniz verloren gegangen, Kant hat ihn für überwunden erklärt. Die gesamte, dieser gesamte Perspektivismus, den Leibniz entwickelt hat, ist zugunsten eines Art absoluten Zugriffs auf das Ganze abgelöst worden. Es ist vergessen worden, dass wir immer nur – jeder Mensch ist ein einzelner, jeder kann nur – oder auch als Gruppe – einen einzelnen Zugriff auf das Ganze entwickeln.

Musikalisch, denkerisch, malerisch – und niemals das Ganze im Ganzen.

Kapitel 03

Kunst der Fuge, Contrapunctus IV

03:43

Kapitel 04

BACHT: Wir untersuchen zur Zeit, wie die Mehrheit der Musikhörer eine Musik, wie die, die sie gerade gespielt haben, wahrnimmt. Wir sprechen dabei von dem implizit gebildeten Hörer, man könnte aber auch einfach den Pophörer sagen.

ALPERMANN: Aha. Das klingt spannend. Das ist für einen, der die Musik spielt, natürlich interessant, wie das dann auch wirkt auf andere. Wie untersuchen sie das?

BACHT: Wir haben dafür eigens für diesen Zweck am Max-Plank-Institut für Wissenschaftsgeschichte hier in Berlin eine Forschungsgruppe aufgebaut, und zwar glauben wir, dass es zwei Arten gibt, das Musikhören zu lernen. Die eine nennen wir das explizite Lernen des Musikhörens, das ist das aktive intellektuell aktive bewusste Lernen des Musikhörens, so wie sie das natürlich in ihrem Beruf praktizieren oder ich auch. Aber die Mehrheit der Hörer hört so nicht und hat auch nie gelernt, hat nie die Gelegenheit gehabt, das Hören überhaupt so zu lernen. Und die hören und die lernen das Musikhören tatsächlich durch Berieselung. Das Phänomen, dass heutzutage tatsächlich aus jeder Ecke aus irgendeinem Lautsprecher in der Regel Popmusik erklingt, auch oft von schlechter Qualität, prägt unserer Meinung nach die kognitiven Strukturen der Menschen, der Gestalt, dass – ja, man kann es wieder auch ganz einfach formulieren, dass klassische Musik gehört wird wie Popmusik.

ALPERMANN: Klassische Musik, das ist ja ein weites Feld. Sie konfrontieren die Leute auch mit Bach?

BACHT: Bach ist unser bestes Beispiel. Bach ist für den Pophörer wie eine Heimat inmitten der klassischen Musik. *Also es gibt wenig klassische Musik, die einen Pophörer anzieht, die der Pophörer überhaupt auch hören wollte. Aber bei Bach ergeben sich immer musikalische Erfahrungen, die den Pophörer zufrieden stellen.* Es gibt einen dieses pulsierende Metrum, das ist bei Bach praktisch immer da. Das erwartet und braucht der Pophörer. Das gehört zur Musikalischen Erfahrung dazu, die der Pophörer machen will. Und an die er auch gewöhnt ist. Und dann ganz wichtig, das Wichtigste, es gibt bei Bach die Möglichkeit für den Pophörer Melodien zu finden. Ich sage Melodien zu finden, weil wir natürlich wissen, dass bei gerade kontrapunktisch konstruierter Musik man nicht wirklich von Melodien sprechen kann. Aber der Pophörer hört sie.

ALPERMANN: Er sucht sich dann einfach die Melodie?

BACHT: Er hört sich das zurecht. Das ist wirklich ein „Zurecht-Rezipieren“, oder ein Zurechthören. Und auch in einem Stück, wie dem, das sie gerade gespielt haben, da gib es ja eigentlich nur Inseln von Melodiehaftigkeit. Aber der Pophörer hört wirklich von einer dieser Inseln zu nächsten. Und dazwischen hat er immerhin weiterhin das metrische Pulsieren, das bei Bach eben immer da ist. Das hält ihn bei der Stange. Und sobald wieder ein Moment kommt, in dem Melodie erfahren werden kann, kreativ erfahren werden kann, denn es

sind ja keine Melodien, ist der Popmusiker, nein, ist der Pophörer wieder da.

ALPERMANN: Ich meine es gibt – das ist bei Studenten ähnlich. Wenn sie einen Studenten bitten, er möge die zweite oder dritte Stimme eines Kontrapunktes singen, er wird in der Regel Probleme haben damit. Die Oberstimme …

BACHT: Und wieder in die Oberstimme fallen …

ALPERMANN: Jajaja – das ist – das liegt gar nicht so weit weg voneinander. Auf der anderen Seite gibt es natürlich Stücke, Fantasien aus der Zeit, die das Metrum in den Vordergrund stellen.

BACHT: Und auch keine Melodie haben.

ALPERMANN: Und vielleicht auch keine Melodie haben. Sondern einfach phantasieren. Wie geht ein Hörer damit um?

BACHT: Das ist ein ganz interessantes Beispiel. *Und bevor wir Versuche gemacht haben, hatten wir da auch die Vermutung, dass das unser Erklärungsmodell an Grenzen bringen wird. Aber ganz* interessant ist dabei, dass diese körperliche Intensität, die Virtuosität, die sie immer mit sich führt, wird dann erfahren. Und da gibt es Parallelen in der Popmusik. Also zum Beispiel im Heavy Metall die Gitarrensolos und so was, die sind in der Regel auch nicht melodisch. Und die sind sehr unmittelbar und intensiv, körperlich improvisiert. Und da gibt es bei Bach ganz deutlich Parallelen. Und man weiß ja

auch, dass Bach selbst – es konnte aus ihm ja nur so herausbrechen offenbar. Er war ein sehr intensiv körperlicher Mensch mit seinen 23 Kindern. Da gib es wirklich auch da, trotz der extremen ästhetischen Ferne gibt es auch eine ganz extreme Nähe, das ist musikhistorisch hochinteressant.

Kapitel 05 (eventuell streichen)

STENZL: Das war ein Ausschnitt aus dem Film Maria und Josef – Je vous salue, Marie – von Jean Luc Godard aus dem Jahre 1985. Dieser Film zeigt uns die Geschichte eines jungen unverheirateten Paares, Maria und Josef, das in eine schreckliche Situation gelangt. Sie wird schwanger, ohne dass sie je mit einem Mann zusammen gewesen wäre. Und er muss mit dieser Tatsache leben. Irgendwo oben ist das festgelegt worden – und wird jetzt mit brutaler Macht diesem Paar auferlegt. Wir haben jene Szene gesehen, wo Josef seiner Maria erstmals nackt sehen darf, sich ihr nähern, mit der Hand, aber sie nicht berühren. Wir hören Glockengeläut, nachher eine romantische Musik, wenige Takte, dann einen sehr lauten Orgelakkord und schließlich wieder diese romantische Musik. Sie – diese Orchestermusik entstammt einem Konzert für Cello und Orchester, einem berühmten Cellokonzert von Antonin Dvorak am Ende des 19ten Jahrhunderts entstanden. Eine sinnliche warme direkte Ausdrucksmusik. Dass dieser eine Orgelklang aus einem Werk von Johann Sebastian Bach, dem berühmten Präludium und Fuge in D-Moll für Orgel entstammt, kann der Besucher dieses Films in diesem Augenblick schon wissen, weil aus diesem Werk vorher schon kurze Fragmente zu hören waren, zusammen mit einer ganzen Reihe von Fragmenten aus anderen vornehmlich Instrumentalwerken von Johann Sebastian Bach. Was bedeutet das? Glockengeläute, romantische Musik, ein Orgelakkord, und dann wieder diese romantische Musik?

SCHLEUNING: Also würde man doch vermuten, dass dieser Einbruch sagen wir ruhig dieses Akkordes D-Moll, ob das wichtig ist, weiß man nicht, wenn das auch die Tonart der Kunst der Fuge ist, aber auf jeden Fall ein Moll-Akkord der Orgel, sagt doch offensichtlich irgendwas: ein Verbot.

BACHT: Eine göttliche Intervention.

SCHLEUNING: Eine göttliche Intervention und scheint doch da zu stehen als Chiffre für etwas von oben Angeordnetes, ja Unkörperliches, Unirdisches, mehr Geistiges als Körperliches …

BACHT: Und der Dvorak für das genaue Gegenteil.

SCHLEUNING: Es ist doch sicher sinnlos, darüber nachzudenken, wofür ursprünglich mal die Musik von Bach gestanden hat. Was Bach damit beabsichtigt hat im frühen 18ten Jahrhundert. Viel interessanter und wichtiger ist doch, dass Godard offensichtlich etwas aufgegriffen hat, wofür nach Jahrhunderten der Rezeption, Tradition, Manipulierung, was weiß ich, was man da alles noch sagen soll, wofür heutzutage für bestimmte Kreise oder bestimmte Hörerschichten die Musik Bachs steht. Was sie nicht nur Kirchenkreisen, sondern auch einem größeren Teil der Bevölkerung ausdrückt.

BACHT: Bach *hat doch wirklich vermieden, sich selbst als Person, er* hat die Präsenz seines biographischen Subjekts in seiner Musik komplett vermieden. Und dadurch bekommt doch Bachs Musik eine Art metaphysischer Identität, die jetzt von Godard zitiert wird. Es gibt

doch durchaus trotz der historischen Ferne auch eine gewisse semantische Nähe mit dem Einsatz dieser Musik.

STENZL: Ich denke allerdings, das ist ein ganz wichtiger Punkt, Bachsche Musik ist ja nicht Ich-Ausdruck des Komponisten. Aber seit, sagen wir jetzt mal grob, der Wiener Klassik immer mehr Musik zum Ich-Ausdruck des Komponisten geworden ist, hören wir auch eine Musik, die gar nicht so komponiert ist, als einen Ich-Ausdruck beispielsweise eines gläubigen Christen Johann Sebastian Bach. Obwohl seine Musik zum Teil sogar seine Instrumentalmusik Texte in eine musikalische Sprache eher übersetzt, als seine subjektiven – seine Meinungen und Gefühle dazu zum Ausdruck bringt.

Kapitel 06

MAI: Lässt man sich auf Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge ein, wird man irgendwann spüren, dass das Hauptthema dieses Riesenkomplexes an ein Choral an eine Choralzeile erinnert, die man eventuell sehr oft gehört und spätestens bei der Deklamation des Hauptthemas in seiner Umkehrung wird man merken, tatsächlich die große Nähe dem Lutherchoral: Aus tiefer Not schrei ich zu dir ist kaum zu überhören.

SCHLEUNING: Das Hauptthema der Kunst der Fuge heißt (singt) – die Umkehrung, also die horizontale Spiegelung, heißt dann, und das kommt sehr häufig vor: (singt) – und der Lutherchoral lautet: (singt) Aus tiefer Not ich schrei zu dir, Herr Gott erhör mein Ru-u-ufen. Das ist nicht nur irgendeine beliebige Ähnlichkeit sondern es ist eine direkt notentechnische Überschneidung, die etwa Bach nicht nur aufgefallen ist, sondern die mit Sicherheit auch in seinem Kopf als Absicht vorhanden gewesen ist.

MAI: Diese Art von imaginärer Einflechtung von Choralmelodien ist ja im Bachschen Werk ganz Gang und Gäbe, ich meine nicht jetzt die wirklich zitierten Choräle, die auch eine Gemeinde mitsingen könnte, …

LORENZ: Hat sie es mitgesungen, sollte sie es mitsingen?

MAI: Sie meinen jetzt die Gemeindechoräle in den Kantaten, beziehungsweise – keine Ahnung, aber …

LORENZ: Wenn sie mitgesungen hat, dann hat sie es doch sicher auf sächsisch gemacht.

MAI: Das kann schon möglich sein. Das wird wahrscheinlich sogar so gewesen sein.

LORENZ: Also wenn man historische Aufführungspraxis ausübt, sollte man ja wohl nicht nur die Instrumente original wählen, sondern auch die Sprache original wählen.

MAI: Na wunderbar, dann nehmen wir das alles noch einmal auf. Und zwar fragen sie Mister Harnoncourt, ob er bereit ist, dieses ganze Kantatenwerk noch einmal sächsisch zu machen. Große Freude.

LORENZ: Wird es dann besser verstanden?

MAI: Kaum.

SCHLEUNING: Kann man mal ein Beispiel hören. Aus tiefer Not ruf ich zu dir … auf sächsisch.

MAI: Ich stehe dazu nicht zur Verfügung. (lachen) Ich stehe dazu nicht zur Verfügung. Aber auf jeden Fall spielen diese Kombinationen von vorgestellten Choralmelodien – man könnte jetzt wirklich X-beliebige sagen - die nur instrumentaliter zitiert werden, wo sozusagen kein wirklich gesungener oder gesprochener Text unterlegt ist, für den Hörer der damaligen Zeit wie auch den Hörer der jetzigen Zeit, eine ganz große Rolle. Für den Hörer der damaligen Zeit unter Umständen eine ganz direkte Bezüglichkeit zum sowieso laufenden Text eines

zitierten Chorals Rezitativs oder einer Arie. Und für den Heutigen zumindest ein ästhetisch verfremdendes Element, wo man sich fragt: Heu, was soll denn dieses Lied an dieser Stelle.

SCHLEUNING: Ja, und wenn es so gewesen ist, wovon ich überzeugt bin, dass wesentliche Teile bestimmt sind durch den Inhalt dieses Lutherchorals: „*Aus tiefer Not schreie ich zu dir*“ – so bedeutet das ja nicht, dass Bach in der Situation der Komposition in tiefer Not gesteckt hat. Das ist eine lebensgeschichtliche Vereinfachung, die man sich da machen würde. Sondern es geht ja darum, dass ein gläubiger Christ zumindest zu damaliger Zeit die Vorstellung hatte, dass das irdische Leben, wie es auch aussieht, ein Jammertal ist, und man sich auf das himmlische Jerusalem freut mit dem Ziel: das B A C H gegen Ende des Werkes. Also man muss den Choral auch nicht in dem Sinn missverstehen, dass in dem Leben in der Zeit irgendetwas ganz schlimmes passiert ist, wo er nun gerade in der Situation den Choral braucht.

LORENZ: Würde das bedeuten, dass die Sprachbindung, die da sichtbar wird, im Oeuvre, die Verständlichkeit Bachscher Kompositionen einschränkt, eben weil wir diesen Sprachbezug zum Beispiel in andere Sprachen nicht so ohne weiteres überführen können, geschweige denn die theologischen Zusammenhänge, die damit verbunden sind, in anderen Kulturen wiedergeben können. Es also jemandem, sagen wir einem Japaner, grundsätzlich fremd bleiben muss, wenn er die Matthäus-Passion hört. Oder ist das nicht so?

MAI: Es transportieren sich ganz gewiss auch Sachen, die wir als Außen – also als Menschen, die im christlichen Abendland groß geworden sind, egal wie intensiv wir das erfahren haben, in Kindheit bis heute, dass wir da eigentlich nicht richtig mitreden können, wenn Leute, die aus vollkommen anderen Kulturen kommen, und sich von dieser Musik so dermaßen fasziniert fühlen, das ist ja wirklich Fakt. Das kann man ja über … und braucht es nicht zu leugnen. Dass wir dieses Verständnis derjenigen nie haben werden. Weil wir sind natürlich immer in irgendeiner Form in unserem Raster von wegen: Bach Luthertum, christliches Abendland. Was das im Endeffekt für Johann Sebastian Bach selbst für eine Rolle zutiefst gespielt hat, wissen wir auch nicht.

Kapitel 07

Fugato aus Cellosuite

03:42

Kapitel 08

YANG (S. 134): Die Fuge aus der 5ten Suite für Cello solo in C-Moll ist eigentlich ein Fugato. Denn für eine Fuge bräuchte es mindestens zwei selbstständige durchlaufende Stimmen. Und es ist eigentlich eine Täuschung, weil ich bin ja alleine als Cellist, und spiele nur eine Stimme. Aber der Komponist Bach hat in dieser Stimme mehrere Ebenen verpackt. Und es ist auch meine Aufgabe als Interpret, sie als Zuhörer diese verschiedenen Ebenen wahrnehmen zu lassen.

LORENZ: Also ist es nicht wirklich eine Täuschung. Täuschung klingt ja auch so abwertend. Sondern es ist ein Versuch, den Hörer dazu zu bringen, beim Hören auch zu denken. Denn die Sinne sind nicht bloße Wahrnehmungsorgane, sondern haben auch einen Denkanteil, und den muss man aktivieren. Und den muss man auch lernen.

YANG (S. 136): Es ist eine sehr anspruchsvolle Aufgabe, die der Bach an den Interpreten und letztendlich auch an den Zuhörer stellt. Weil eben – wie sie gesagt haben – wenn ich eine Stimme – die zweite Stimme spiele – und dann zur ersten Stimme springe, muss der Zuhörer imaginär die zweite Stimme weiterverfolgen, obwohl er sie eigentlich gar nicht hört. Und ich spiele sie auch gar nicht. Es ist eine große Kunst, so etwas zu schreiben. Aber auch zu hören. Ich finde zwei Stimmen kann jeder ganz gut gleichzeitig hören. Bei drei Stimmen, also muss ich ihnen zugeben, fällt es mir dann schon sehr

schwer. Und eine vierstimmige Fuge, zuzuhören und allen Aktivitäten und Stimmführungen nachzuhorchen, das ist für mich eine Zumutung.

MAI: Das ist eine Zumutung. Es ist eine Zumutung. Da setzt bei Bach und eigentlich in jeder großen Kontrapunktik ein anderes Element ein, und zwar das Harmonische und das des Weiterfließens von Musik sozusagen das Gestische und – die Konstruktion eines solchen kontrapunktischen Gebildes spricht dann sehr für sich, wenn sie den Hörer und auch den Spieler lange ich sage es einfach bei der Stange hält. Wenn die Lust des gegenseitigen Miteinanders nicht abebbt. Man fühlt sich sozusagen ins Gebäude aufgenommen und könnte sprechen von einer sogenannten Demokratie. Von einer Demokratie, die es allerdings hier auf dieser Welt, auf dieser Erde nicht so ohne weiteres gibt, denn jeder spricht immer laut oder leise, oder er schweigt, oder der Gegner beziehungsweise der Mitstreiter ist am Wort, und selbst wenn man ein Konstrukt von einer Interpreta – von einer Interpretationsvorschlag, vorher, bevor man in die Arbeit an so einem Kontrapunkt gegangen ist, kann es passieren, dass sich aller gute Wille auflöst in einem höheren Willen, der dem Strom dieser Musik geschuldet ist.

YANG (S. 138): Sie sprechen von flow – das ist dieses neue englische Wort. ES spielt, es fließt …

MAI: ES spielt.

YANG: Und das kann, das ist ein besonders glücklicher Moment als Spieler muss ich ihnen sagen. Das ist nicht immer der Fall.

LORENZ: Was passiert eigentlich da?

MAI (S. 128): Man kann scheinbar keine Fehler mehr machen. Also keine dynamischen. Man kann niemanden irgendwie echt – ich sage das jetzt primitiv – an die Karre fahren. Weil er ist mit seiner Argumentation bereits schon wieder da. Ob man sich laut oder leise unterhält, wird relativ egal.

LORENZ: Ich glaube, was da passiert, und was mit flow hier gemeint ist, ist eine gewisse Ausschaltung des Subjektes. Das Ich, das ist nicht mehr präsent, das ist vollkommen in die Musik eingegangen. Und das bedeutet sachlich, dass im Spielverlauf, das was vorher passiert ist, und was danach passieren wird, mit in das präsentische Spiel hineingenommen worden ist. Also konzentriert ist. Man hört im Moment buchstäblich das Ganze.

MAI: Ja!

LORENZ: Und diese Art von einem Ganzen zu einem Ganzen Fortgehen führt wie bei einer stehenden Welle – vernichtet den Eindruck, dass es immerzu weiter geht. Es ist es ist ein Präsenz, was statt hat. Und keine fortschreitende Entwicklung mehr. Die Entwicklung ist buchstäblich in den Moment eingefangen worden.

MAI: Ich glaube zu verstehen, was sie meinen. Das ist dieser Moment des: Wer spielt hier eigentlich? Das ist ein ein ein Zustand, es ist ein Zustand, das ist richtig. Das ist einfach ein Zustand, dem man als Packet sehen kann.

LORENZ: Und ich glaube, das ist der Grund, warum davon spricht, dass sich auch Bach´sche Musik so zur Meditation eignet. Denn das ist ja das Ziel einer meditativen Übung, das Subjekt zu eliminieren. Also loszuwerden.

MAI: Ja, zu lösen.

LORENZ: Ja, los zu werden. Und ganz in der Sache also in diesem Falle dem musikalischen Ereignis aufzugehen.

MAI: Und was ist das? Heimat.

LORENZ: Aber dann in einem anderen Sinne als es gemeinhin verstanden wird.

MAI: Ja klar.

YANG (S.140): Nachdem die Musik von Bach doch ganz strengen harmonischen Regeln befolgt, wage ich zu behaupten, dass es für den Zuhörer doch leichter ist, in diesen *flow-Zustand* zu geraten als in einem atonales Musikgebilde, was mehr mit Aktion oder Überraschung, überraschenden Klängen aufwartet. Bei Bachscher Musik findet der Zuhörer eine geordnete Welt vor. Ich glaube, dass das sehr aktuell ist, dass wir uns bei aller Freiheit, die unser modernes

Leben uns bietet, wir uns nach einer höheren Ordnung doch manchmal sehnen. Und die Musik von Bach bietet das in einer wunderbaren Weise, unaufdringlich, sie werden eingeladen dazu, in diese Welt einzutauchen, und ich für meinen Teil, wenn wir jetzt diese höhere Ordnung ganz vorsichtig in die Richtung Religiosität oder Spiritualität schieben, ich glaube, ich behaupte dass Johann Sebastian Bach ein sehr gläubiger Mensch war. Er hat die Kraft und seine Genialität sicher fundiert von seinem Glauben.

Kapitel 09

LORENZ: (156) Ist es wirklich so, dass man Bach unterstellen muss, dass seine Werke wie Natur, also wie etwas von selbst Entstandenes aufgefasst werden oder aufgefasst werden können, und das die Substanz seines Werkes ausmacht. Oder gehört da nicht tatsächlich die Würdigung seines artistischen Charakters dazu? Ist diese Verkürzung auf eine bloß ästhetische Wahrnehmung des Werkes, so wie wir auch Natur wahrnehmen, nicht ein Raub, den wir am Werk Bachs verüben. Und tatsächlich eine Übertragung eines späteren Kunstbegriffs auf das Bachsche Oeuvre.

BACHT: Ein Raub sicher, und ein Raub des Bürgers. Also der Räuber ist da leicht dingfest zu machen. Denn diese Notwendigkeit Bach als zweite Natur oder sogar erste Natur in der Begrifflichkeit des Bürgers, wenn man diese Verwechslung einmal in den Gedankengang mit einnimmt, diese – es ist eine Ideologie. Es ist die Ideologie des Bürgers, der eine Ersatzreligion braucht. In einer zunehmend säkularisierten Welt wird Bach eben verwendet, um eine Ersatzreligion zu stiften.

LORENZ: Was gleichzeitig impliziert, dass die erste Natur, also die, die wir in den Wäldern und Sonnenaufgängen vor uns finden, ebenfalls wie eine göttliche Erscheinung zur verstehen sein sollte.

BACHT: Die dann aber zu dem Zeitpunkt wahrscheinlich schon so weit entzaubert worden ist, dass eine Ersatzreligion überhaupt benötigt wird.

LORENZ: Ach so!

BACHT: Die Entzauberung der ersten Natur, würde ich argumentieren, für den Bürger ab dem frühen 19ten Jahrhundert, geht einher mit der Notwendigkeit diese zweite Natur zur ersten Natur zu machen. Das ist jetzt etwas dialektisch.

LORENZ: Nein, das finde ich einen sehr überzeugenden Gedanken, weil der göttliche Ursprung der Natur, wie wir sie bisher verstehen, nicht mehr gesichert ist, oder nicht mehr überzeugt, brauchen wir einen Ersatz dafür.

BACHT: Maurizio Kagel hatte da ein sehr schönes Wort geprägt: Die Musiker glauben alle an Bach, obwohl sie an Gott nicht mehr glauben. Der genaue Wortlaut ist mir momentan nicht präsent.

LORENZ: Das würde das sehr gut wiedergeben. Ich meinerseits denke aber, dass das daran liegt, dass die Wahrnehmung eines Kunstproduktes, eines Kunstwerkes um seinen artistischen Anteil betrogen worden ist. Man hat nur noch den ästhetischen Anteil, also den des Betrachters im Blick, und vergisst, dass es einen Schöpfer dieses Kunstwerkes gibt, der eine ausgesprochene Fertigkeit braucht, um dieses herzustellen. Und das sollte man eigentlich auch in der Wahrnehmung nicht unterschlagen.

BACHT: Ja, es ist ein richtiger ästhetischer Paradigmenwechsel, den wir da am Wickel haben. Wenn ich mich so ausdrücken darf.

LORENZ: (161) Ich würde das gerne so ausdrücken, dass in der Bachzeit, wiewohl überhaupt für das Barock charakteristisch, das Kunstwerk im Dienste steht, es soll dem Hörer gegenüber etwas bewirken. Es soll ihn ergötzen, die Ergötzung des Gemüts war der Ausdruck dafür. Es hatte eine dienende Funktion. Ich spreche von einer Du-Orientiertheit. Danach …

BACHT: Dreht es sich um.

LORENZ: Ja, dreht es sich um, und es kommt zu einer Ich-Orientiertheit, der Betrachter steht im Zentrum. Er soll dem Kunstwerk gegenüber Bewunderung, Anerkennung oder was auch immer zeigen. Er ist derjenige, der das Kunstwerk zu einem Kunstwerk macht, und es ja im schlimmsten Falle sogar anbetet, oder ähnliches säkularisiertes, religiöses Gebaren an den Tag legt.

BACHT: Und damit ändern sich natürlich auch die Funktion und die Stellung des Künstlers enorm.

LORENZ: Ja, weil der Künstler ursprünglich ein Handwerker ist, und zwar einer, der wirklich sein Handwerk verstand. Ein Kunsthandwerk im wörtlichen Sinne. Und nicht, wie es heute denaturiert auftritt. So ist er anschließend ein Vertreter Gottes.

BACHT: Ein Genie.

Kapitel 10

STENZL: (173) Das war ein Beispiel ihrer, Martin Schläpfer, Choreographie aus der Kunst der Fuge. Wieso Bach? Wieso gleich die Kunst der Fuge?

SCHLÄPFER: Das war sicher einer Zeit, wo ich mich irgendwie vor ein Massiv, vor einen Berg stellen musste, hinauf gucken musste, und krieg ich da hinaus – krieg ich mich jetzt da hinaufgeklettert. Krieg ich mich jetzt da hinauf geklettert oder stürze ich ab. Es gibt manchmal so Stationen im eigenen Schaffen, wo man einfach das Unmögliche wagen muss und auch will. Ich finde, man muss immer in Gefahr sein. Und natürlich ist die Kunst der Fuge ein Werk …

STENZL: Ein Mythos.

SCHLÄPFER: Ein Mythos und ganz sicher ein Alpenmassiv und sehr gefährlich. Sobald man so etwas wählt als Choreograph beginnt ja auch sofort der Diskurs, darf man so etwas überhaupt? Und das gibt natürlich auch Spannung zusätzlich.

STENZL: Wo liegen die Probleme. Denn ein so abstraktes Werk in so etwas körperlich Sinnliches wie einen Tanz umzusetzen – sie haben ja nicht eine Geschichte, wie in einem Ballett, die sie nacherzählen können, sondern sie haben ein kunstvoll polyphones Gebilde.

SCHLÄPFER: Das ist richtig. Also man muss sehr – ich habe relativ schnell gemerkt, dass es nicht geht, diese Musik nach zu

choreographieren. Das wäre Kunsthandwerk, man würde kläglich scheitern. Sondern dass man ihr etwas Drittes, eine bildliche, sinnliche Ebene entgegensetzen muss, daneben natürlich auch rein reaktiv choreographisch tänzerisch vermischt. Und da ist natürlich aus der Biographie von Bach gibt es immens viel aus seinem Leben, das mich das mir und meinem Gegenüber, den Tänzerinnen und Tänzern, einfach auch Futter gibt, diese Musik – so hinzukriegen, dass es legal ist, dieses Meisterwerk zu choreographieren. Man kann seine beiden Frauen hier anmerken, die Vielzahl der Kinder, es gibt da eine Szene, wo der Bach fast blind also aus – es ist zwar ein junger Tänzer, der das tanzt, ein Solo hat in der Mitte, so eröffne ich den zweiten Teil, eigentlich fast ohne zu sehen dieses Solo macht und ganz vorne im Schatten seine verstorbene erste Gattin, wie ein Geist steht, und hinten auf der Bank, wo ich dann in der Quadrupelfuge später eine Bachfamilie zusammensammle quasi, sitzt seine zweite Frau. Das ist jetzt etwas, was der Zuschauer die Zuschauerin nicht konkret merken muss, aber das füllt natürlich alles. Oder füllt mein – gibt mir Text und Nahrung für ein solches Werk.

STENZL: Die Musik ist an sich abstrakt, polyphone Lineaturen. Der Tanz ist nie abstrakt, er ist Körper, er ist sinnlich, er ist szenisch. Wie verhält es sich denn, wenn sie solche Musik von Bach – und sie wählen ja kaum – das gibt es auch – Tanzsätze von Bach, die er in großer Zahl geschrieben hat, sondern sie legen den Schwerpunkt, sie wählen auch nicht konzertante Werke, wie Balanchine, wo Solo gegen

ein Tutti steht, sondern Lineaturen, polyphone Musik. Wie verhält sich das zu einer Arbeit, die mit ganz anderen Musiken arbeitet?

SCHLÄPFER: (171) Tanz muss immer einen Text haben. Theater. Es braucht keine Geschichte. Es braucht aber einen Text. Und alles, was man hineinwebt an Wissen, an Bildern, an Assoziationen macht das Stück besser. Es darf es nicht ein Fruchtsalat sein, das muss man schon dann halt dann an einen Faden halten und wissen, was muss jetzt weg, was wird zu viel. Aber das meinte ich mit seiner Musik. Sie ist durchaus derart reichhaltig und diese Reinheit, dieses Kristall, diese unglaublich neben der Vertikalen ja auch ist es ein permanenter Teppich von Horizontalen. Also es ist fast nicht zu durchstechen. Es ist derart voll, dass es eben ja dass alles möglich ist, darauf. Es gibt dann im Gegenpol für mich persönlich eben noch die zeitgenössische Musik, die das auch kann. Weil eben es auch in der – es gibt zeitgenössische Komponisten, die eben auch nicht ihre Person, ihr Leiden, ihr Wesen in die Musik hineingießen, sondern nur einer Sache, oder einer Idee dienen. Und drum sind für mich, ist es Bach, oder die Zeit, aber vor allem er und eben das Zeitgenössische, was für so für mich persönlich so ideale Basis vorgeben …

STENZL: Das ist sozusagen ein Feld, in dem sie sich als Tänzer bewegen, wo das sozusagen die Attraktionspunkte sind – und die sich auch …

SCHLÄPFER: I found them very near. Also viel schwieriger Brahms Schumann – nicht schwieriger, auch Mahler. Drum … aber … jetzt

möchte ich nicht sagen, Bach sei einfach. Im Gegenteil. Es interessiert mich einfach die zwei Pole sind für mich die reinsten.

STENZL: Das ist unglaublich spannend.

SCHLÄPFER: Lachenmann und Bach ist für mich gar nicht weit auseinander.

Kapitel 11

BACHT: (183) Zu dem Phänomen, dass aus Bachs Musik kein biographisches Subjekt spricht, kommt ja noch hinzu, dass die quasi metaphysische Objekt – ah – nochmal …

Objektivität – ein schweres Wort.

BACHT: Zu dem Phänomen, dass aus Bachs Musik kein biographisches Subjekt zu sprechen scheint, kommt ja noch hinzu, dass die quasi metaphysische Objektivität von Bachs Musik nur damit erklärt werden kann, dass es von Bachs nichts Schlechtes gibt. Bach hat immer Kunst geschaffen, es gibt keine Haupt- und Nebenwerke, wie zum Beispiel bei den Wiener Klassikern.

SCHLEUNING: Ja, vielleicht hat er die schlechten Sachen weggetan, aber es ist trotzdem so ..

BACHT: Was ja den Eindruck, den historischen Eindruck, den wir haben, nicht ändert. Wir kennen ja von Bach nichts Schlechtes.

SCHLEUNING: Ja, es ist auch wirklich so. Bach ist in dieser Hinsicht eine Ausnahmeerscheinung. Bach war als junger Mann so um die 20 Jahre herum als Komponist praktisch schon fertig. Da konnte er schon alles. Also so was nimmt wie frühe Kantaten, den actus tragicus, und wenig später das dritte Brandenburgische Konzert, was um 1715 vielleicht sogar schon früher geschrieben worden ist, das sind so hervorragende und kunstvolle Stücke, das hat er später nicht besser

gemacht. Er hat zwar gegen Ende seines Lebens, etwa bei der Kunst der Fuge oder späten kanonischen Werken sich einer neuen Stilistik geöffnet, aber man kann nicht sagen, im Sinne vom 19ten Jahrhundert, er hätte Fortschritte gemacht. Also der Fortschrittsbegriff funktioniert bei dem Komponieren von Bach nicht. Das macht es auch so schwierig, wenn man Stücke von Bach, die ja zum großen Teil nicht veröffentlich worden sind, wenn man sie vor sich hat – und es gibt keinen Titel, es gibt keine Jahreszahl, diese Stücke zu datieren. Weil durch das ganze Leben hat er immer diese hohe Qualität, die er von Jugend an hatte, gehalten. Da ist er wirklich eine Ausnahmeerscheinung. Das gibt bei späteren Komponisten in dem Sinn nicht.

STENZL: (197) Heißt das denn nicht auch, dass sehr früh bei ihm die Idee von Ordnungen da ist, und dass das, was zum Bild eines sich entwickelnden Komponisten führt, Experimente einschließt. Nicht nur Missglücken, sondern vielleicht auch Formloses? Gibt es doch kaum in Bachs Schaffen. Oder gibt es das doch?

SCHLEUNING: Na jedenfalls ist das sehr lang so gesehen worden und wird auch sicherlich heutzutage auch immer noch so gesehen von vielen Menschen, dass Bachs Musik steht für Maß Zahl Ordnung oder eben für bestimmte deutsche wie Disziplin, Gleichmäßigkeit, Verlässlichkeit,

STENZL: Tiefe

SCHLEUNING: Tiefe, ja die geistige Tiefe. Aber es gibt eben auch eine andere Seite von Bach, die des Experimentellen. Die ist auch gesehen worden. Beispielsweise im Hause Schumann: Da gab es einen wichtigen Tag, neben vielen anderen wichtigen Tagen, aber einen künstlerisch besonders wichtigen, das war der 21te März. Am 21ten März wurde im Haus Schumann ein kleiner Altar aufgebaut, mit zwei Bildern, das war das Bild von Johann Sebastian Bach und das Bild von Jean Paul, die beiden hatten nämlich zufällig oder im Sinn von Schumann vielleicht nicht zufällig am gleichen Tag Geburtstag. Das waren Schumanns Hausgötter. Und das Interessante dabei ist nicht etwa diese Feier, sondern das Interessante ist, dass diese beiden Künstler auch inhaltlich bei Schumann in Verbindung standen. Nämlich das, was Jean Paul ausgezeichnet hat, der romantische Humor, das Durcheinander, das Sprunghafte, das Bizarre, das sah er eben in Bachs Werk auch genauso stark, mindestens genauso stark vertreten wie das Ordnende, das Zahlenmäßige, das Gleichbleibende, und da hatte er in Bachs Werken auch hervorragende Beispiele. Also wenn man heute manche Kantatenarien hört, kommt einem das ja auch als ein sehr buntes Durcheinander vor, aber er hatte ja auch extreme Werke in der Richtung zur Verfügung, die er sehr verehrt hat, zum Beispiel die Chromatische Fantasie, die ja eine Vorstufe der späteren großen freien Fantasien seines Sohnes Carl Philipp Emanuel Bach ist. Das ist ein Beispiel von einem solchen negativ gesagt Wust, positiv von einer solchen Fülle von überbordender Phantasie, das ist

ein Zug von Bach, der wird sehr oft unterdrückt in der öffentlichen Meinung, vielleicht auch im Klavierunterricht.

STENZL: (lacht)

SCHLEUNING: Ja, die ist ja auch sehr schwer, die Chromatische Fantasie. Das ist was anderes als eine Invention. Aber jedenfalls ist es ein spezieller und wichtiger Beleg für diese phantastische Seite von Johann Sebastian Bach.

Kapitel 12 – Chromatische Fantasie (Ausschnitt)

Kapitel 13 (Abschluss)

LORENZ: Wenn man danach sucht, woran es liegen könnte, dass Bach offenbar für jedermann aus verschiedensten Ethnien, von den verschiedensten Künsten herkommend, eine Herausforderung darstellt, ihn kennenzulernen, dafür habe ich einen möglichen Grund gefunden bei Leibniz. Über die Beziehung von Leibniz und Bach haben wir ja schon einiges gehört. Das möchte ich wörtlich zitieren: Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi. Musik ist eine verborgene arithmetische Übung der Seele, die von dem Rechnen nichts weiß.

SCHLEUNING: Ja.

LORENZ: Und rechnen, das können wir alle. Auch wenn wir es nicht wissen.

SCHLEUNING: Ja, diese Vorstellung von Bach sagen wir mal als Grundpol der Musik in diesem Sinn, das ist durchgegangen. Beethoven 1801 – Bach ist der Urvater der Harmonie – in diesen Begriffen steckt ja sehr viel drin, sowohl das Rechnen der Harmonie, aber auch der Urvater, das hat ja schon was sehr Göttliches.

LORENZ: Ja, *deus calculat*. Nicht …

STENZL: Ein Urschöpferwelt. Ein Weltenschöpferbild, damit ist der, der das schafft, natürlich auch ein Weltenschöpfer, und wir landen schon wieder sehr bald in ideologischen …

LORENZ: In theolugemmana, also in theologischen Spekulationen.

SCHLÄPFER: Was mich aber auch fasziniert, daran, das ist diese Ordnung, diese Klarheit. Wie er die Musik komponiert und strukturiert, das kann man ja nachvollziehen. Ich gehe zumindest davon aus, wenn man die Partitur lesen kann und das gelernt hat. Auf der anderen Seite ist die Musik, wenn sie zu hören ist, alles andere als glatt, sondern die ist derart vibrierend, durchlässig, aber auch schillernd. Drum meinte ich den See mit Sonne drauf. Weil es ist total sinnlich glitzernd, in alle Richtungen wegschleudernd. So ist es unglaublich reich. (Schwyzer Dütsch) Drum würde ich die auch nicht – es ist vielleicht in den Strukturen unglaublich klar, aber das, was man hört, ist unglaublich sinnlich.

LORENZ: Es lässt sich nicht festlegen auf etwas ganz Bestimmtes. Man muss ..

SCHLÄPFER: Es ist alles andere als klar.

STENZL: Da ist diese Idee auch wieder drin, dass es eine Musik ist, die sich einem auch entzieht. Die nicht auf einen zukommt, sondern sich entzieht, und die von uns fordert, dass wir ein Hören entwickeln, das sie entdeckt in ihrer Vielschichtigkeit, in ihrem – drum gefällt mir das Bild des Schillernden – in die erscheint ja auch nicht nur so wie sie gespielt wird, immer wieder in sehr viel anderer Gestalt, sondern sie ist auch für uns im Laufe von Monaten und Jahren ist das gleiche Stück nicht immer dasselbe. Es verändert sich, weil wir uns verändern,

weil unser Hören sich verändert. Es hat sich bereichert in und durch ganz andere Musikformen, Musikarten, der neuen, der neuesten Musik

SCHLÄPFER: Das suggeriert uns halt, dass es möglich wäre, dass es Gott gibt. Und dass es Göttliches gibt – und da ist das ganze Kultische von heute, die wir ja grundsätzlich tendenziell diese Werte, dieses Aufgehobensein, diese Heimat im Christentum oder was auch immer, im Ritus nicht mehr haben. Und wenn wir Bach hören, scheint uns alles in Ordnung. Und die Möglichkeit, dass es etwas gibt, das unten und oben verbindet, scheint zumindest kurze Zeit vorhanden. Vielleicht liegt darin auch ein gewisses …

LORENZ: Ich finde das ist ein sehr überzeugendes Bild, das sie da entworfen haben.

SCHLÄPFER: Vor allem ich, der nicht gläubig ist, muss sagen: Das schafft er immer wieder, und dann beginnt natürlich der Diskurs wieder: Eventuell doch? Und das finde ich eben auch – aber für einen Künstler spannend. Das muss ja irgendwohin immer alles.

LORENZ: Aber wir sollten glaube ich bei gläubig nicht konfessionelle Gebundenheit immer denken, deswegen …

SCHLÄPFER: Heimat ist ein Aufgehobensein. Weiß es nicht.

Kapitel 14 – Die Kunst der Fuge –

Contrapunctus IX

Akademie für Alte Musik Berlin

Heimat B A C H

Ein Essay von Uli Aumüller

Schnittbuch 07 (Variante mit Schlussfuge)

(entspricht Avid Fassung 09 mit Fuge XIX))

Gesamtlänge ohne Schlusstitel (mit Schlussfuge): 63:45

Gesamtlänge ohne Schlusstitel (ohne Schlussfuge): 60:49

Kapitel 01 (Vormals Kapitel 00)

Erste Bachbilder

4:47

LORENZ: Wenn man von der Heimat Bach spricht, was kann damit gemeint sein. Sicher nichts Geographisches. Eher so etwas wie Vertrautheit mit dem Werk Bachs, vielleicht gar mit seinem Leben. Und was heißt vertraut sein? Damit aufgewachsen sein? Es jedenfalls kennengelernt zu haben. Es setzt also einen Prozess voraus des Kennenlernens. Woran liegt es, dass Bach sich so eignet, dazu herausfordert, kennengelernt zu werden? Es muss einen Grund geben.

SCHLEUNING: Ja, Bach hat sich offensichtlich sehr geeignet, was auch seine Absicht gewesen ist, für die Musikerziehung. Und wenn der Begriff Heimat nicht geographisch gemeint, sondern wie sie gesagt haben, auch individuell ..

LORENZ: Emotional …

SCHLEUNING: Dann fällt mir als erstes ein, bei mir würde Heimat Bach insofern funktionieren, als ich wie viele viele tausend Klavierschüler des 19. und 20. Jahrhunderts mit Bach angefangen haben – als erste Übungen die Inventionen und alle möglichen anderen Stücke, das war die erste Musik, die man sozusagen als ernsthafte Kunstmusik in sich aufnahm und produzierte, viel früher als

Beethoven und andere Komponisten. Also da wäre eine Möglichkeit, den Begriff Heimat zu orten, sagen wir mal so.

STENZL: Ja, ich habe als Gymnasiast halt mal im Knabenchor den Choral in der Matthäuspassion gesungen, das war eigentlich wichtiger als was ich auf der Geige von Bach gekratzt habe. Was mir den Weg zu einer Heimat versperrt hat, ist der Bachkultus gewesen, diese Bachbilder, die es da gab. Auch diese furchtbaren Biographien. Das war eher etwas, was einen weggetrieben hat, weil es vereinnahmt war durch eine Lehrer – eine ältere Generation, die gleichzeitig natürlich von der zeitgenössischen Musik nichts wissen wollte, und von der älteren und ganz alten auch nichts.

LORENZ: Ja, aber ich würde gerne wissen, wie die anderen Künste dazu kommen, sich Bachs zu bedienen, ihn als den Stimulator für den Tanz, für Bildende Kunst, für Theater gar, für den Film in Anspruch zu nehmen.

SCHLÄPFER: Das ist sicherlich für jeden Künstler und jede Künstlerin anders. Also ich kann jetzt von mir sagen, dass ich eigentlich erst mit 40-jährig einen Zugang zu Bach fand. Und ich war denk ich als Mensch einfach noch viel zu emotional, ein Stück weit auch zu unreif, und auf mich selbst bezogen, um diese Musik zuzulassen, oder zu schätzen.

SCHLEUNING: Wieso unreif? Was hat das denn mit Bach zu tun?

SCHLÄPFER: Weil ich glaube, dass man sich, wenn man innerlich ein Vulkan noch hat im Leben, also noch nicht wirklich erwachsen ist im richtigen Sinne, sich eher zugehörig fühlt zur Musik, ich rede jetzt vom klassischen Bereich wie Mahler oder eruptive Sachen oder …

LORENZ: Also Expressives …

SCHLÄPFER: Schnittke und erst später mit dem Erkennen, was Abstraktion ist, nämlich eine Essenz von allem, aber einfach alles ist weg, und ist doch noch drin in einem Tröpfchen, kann man glaube ich ermessen, was Bach sein könnte. Und dann hat es mich auch begonnen zu interessieren. Ich habe mit 4 Arbeiten Bachs Musik choreographiert, aber sehr sachte. Also ich bin – heute würde ich sagen, ist es einfach nur groß.

SCHLEUNING: Ja aber … Sie sind ja Schweizer. Welche Schweizer Landschaft - also offensichtlich nicht das Hochgebirge - würde ihnen denn bei ihrem Bild von Bach und ihrem Zugang zu Bach einfallen, was aus der Schweiz stammt.

SCHLÄPFER: Gibt es nicht. Vielleicht eine Seefläche. Also ein See im Sonnenschein. Oben durch – weil unten durch – die Person Bach privat ist natürlich auch hochemotional, aber die Musik nicht. Aber in der Schweiz gibt es diese Landschaft nicht.

SCHLEUNING: Gibt es woanders eine Landschaft.

SCHLÄPFER: Man könnte jetzt im Klischee sagen, es gäbe die Wüste, aber …

SCHLEUNING: Die Wüste?

SCHLÄPFER: Ja, in dieser …

SCHLEUNING: Reinheit, wie sie sagten.

SCHLÄPFER: In der Essenz, also es ist ja nicht so, dass seine Musik jetzt entmenschlicht abstrakt ist.

LORENZ: Sie ist bei aller Fülle gleichwohl sparsam.

Kapitel 02 (Vormals Kapitel 01)

Rätselhafte Zusammenhänge

4:12

SCHLEUNING: Die Kunst der Fuge enthält vielerlei Rätsel, von denen man manche lösen kann, von denen man manche nicht lösen kann. Von denen aber doch einige lösbar sind, und zu denen die lösbar sind, gehört vermutlich das, was in den freien Plätzen zwischen den Noten an Blumenornamenten und Pflanzenornamenten …

STENZL: In der Druckausgabe …

SCHLEUNING: In der Druckausgabe, die nach Bachs Tod erschienen ist, von 1751/52, da gibt es zwischen den Noten noch freie Plätze und da hat der Stecher Bäumchen, Blumen, Pflanzen angebracht. Und man muss mit Sicherheit davon ausgehen, dass Bach bestimmt hat, nicht einfach: Mach mal irgendwas hin, was lustig aussieht. Sondern dass er eben genauer gesagt hat, was für Pflanzen, was für Bäumchen. Da müsste ein Pflanzenkundler mal rangehen, das genau zu bestimmen, und auch die Pflanzensymbolik aus der Zeit ermitteln. Und da würde man wahrscheinlich sehr viel über Inhalt und Zielrichtung der Kunst der Fuge herausbekommen. Also es gibt 14 Fugen in der Kunst der Fuge. Die Zahl 14 ist insofern von Wichtigkeit, weil, wenn man vom Zahlenalphabeth ausgeht, A gleich 1, B gleich 2, und so weiter, dann ergeben die Buchstaben B A C H die Zahl 14 …

STENZL Und 14 ist zweimal die heilige Zahl 7.

SCHLEUNING: Das kommt noch dazu, das hat Bach mit Sicherheit auch gewusst und auch bedacht dabei. Und da zusätzlich gibt es eben noch B A C H als Notensymbol – eine kleine viertönige Melodie (singt) – und diese kleine Tonfolge hat auch harmonisch eine Besonderheit, wenn man sie begleiten will, ist das nicht so einfach wie bei der Grundmelodie, oder dem Grundthema der Kunst der Fuge (singt) – da pendelt man dann einfach zwischen 1 und 5 und 1 5 1 5 –

STENZL: D-moll 14 mal …

SCHLEUNING: Und wenn man eben (singt) begleiten will, dann muss man sehr schnell nicht etwa in eine Nebentonart, aber doch in eine Nebenharmonie wechseln und kann nicht so bequem bleiben, also es kriegt einen kleinen Sprung …

STENZL: Aber wenn sie eine chromatische Musik haben – C H B A (singt) sind alle vier Töne, eigentlich ist ja der Tristan oder alle chromatische Musik sowieso voll von B A C H …

SCHLEUNING: Also es gibt in der ganzen Kunst der Fuge eine Art sagen wir B A C H Sphäre, ehe dann wirklich dieses Tonsymbol angebracht wird. Nun sind das Dinge, die heutzutage, vielleicht auch damals schon, aber heutzutage vermutlich niemand Unvorbereitetes mehr hört und versteht, was aber nun auch nicht das große Unglück ist.

STENZL: Ähhh ja – da bin ich nicht so ganz sicher. Können wir uns vorstellen, dass jemand eine Fuge spielt oder hört, sei sie aus dem Wohltemperierten Klavier oder aus der Kunst der Fuge, und keine Ahnung hat, um was es da geht.

SCHLEUNING: Ja, aber es funktioniert.

STENZL: Was funktioniert? Funktioniert das Hören?

SCHLEUNING: Man hört auf keinen Fall die ganzen kompositorischen Geheimnisse der Fuge, wo die Eintritte sind, wo es Engführungen gibt, Umkehrungen, was es da alles für kontrapunktische Künste gibt. Aber was man sicherlich hört, ist auf der einen Seite diese rätselhafte Zusammengehörigkeit, dieser rätselhafte Zusammenhang, der in der Musik steckt, natürlich angereichert durch den Bach-Mythos, der sich seit dem 19ten Jahrhundert gebildet hat, wo eben diese rätselhafte Zusammengehörigkeit besonders emporgehoben und vergöttlicht worden ist.

Kapitel 03

Kunst der Fuge, Contrapunctus II

Raphael Alpermann, Cembalo

03:43

Kapitel 4 (Vormals Kapitel 02 Variante 01)

Bach & Gottfried Wilhelm Leibniz

4:15

SCHLEUNING: Also man muss das doch vermutlich so verstehen, dass Bachs Musik, sein Werk in irgendeiner Form sagen wir mal vom Kleinen zum Großen gedacht, ein Spiegel der schaffenden Natur oder des Universums ist.

LORENZ: Ja, aber nicht in Sinne einer schlichten Darstellung, wie in späterer Zeit, in der mit Worten oder auch mit bildnerischen Mitteln eine Darstellung der Natur gegeben wurde, sondern es war ein Nachschaffen des Schaffensprozesses selbst.

SCHLEUNING: Ich verstehe – jaja. Es gibt einen Brief von Goethe von 1827, an seinen Musikfreund Zelter. Und in diesem Brief schreibt Goethe, ich will das mal vorlesen, das ist aufgeschrieben worden, nachdem ihm jemand, ich glaube Mendelssohn-Bartholdy auf dem Klavier Bach vorgespielt hat: **Es käme ihm vor, als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sichs etwa in Gottes Busen kurz kurz vor der Weltschöpfung möchte zugetragen haben. So bewegte es sich auch in meinem Innern und es war mir, als ob ich weder Ohren am wenigsten Augen und weiter keine übrigen Sinne besäße, noch brauchte**. Bachs Musik hat auf Goethe offenbar eine Wirkung gehabt. Er hat etwas empfunden, wofür sich

Bachs Musik besonders gut eignete und vielleicht auch eignet, und was im Übrigen den Vorstellungen, die Bach von Musik und auch von seiner eigenen Musik gehabt haben wird, da gibt es sogar einige Äußerungen von ihm, dass nämlich die Musik zusammen mit dem Gotteslob, ein Spiegel von der ewigen göttlichen Harmonie ist.

LORENZ: Ich finde es so charakteristisch, dass der Ausdruck *recreatio animi*, also Wiedererschaffung, also normaler Weise übersetzt als Ergötzung des Gemütes, in der lateinischen Fassung *recreatio* ja beide Elemente hat. Eine Wiederherstellung ein Wiederschaffen nämlich der Ordnung der Natur – und zwar dadurch, dass es in der Seele geschieht.

STENZL: Das finde ich - man könnte Goethes Äußerung auch auf etwas ganz anderes beziehen. Nämlich auf das, was später reine Tonkunst, absolute Musik, also eine Instrumentalmusik, die nicht mehr auf einen Text bezogen ist, sondern sich selber schafft. Ein kleines Motiv, aus dem heraus sich ein ganzes, reiches, vielfältiges Satzgebilde ergibt. Darauf könnte dieser oder Goethes berühmter Spruch über das Streichquartett von vier sich intelligent miteinander sich unterhaltenden – das führt aber weg von Leibniz.

SCHLEUNING: Das ist auch sehr nah an romantischen Gedanken. Also die Hieroglyphe des Unendlichen.

STENZL: Eben, E.T.A. Hoffmann.

LORENZ: Aber die Pointe von Leibniz ist ja gewesen, dass jedes solcher Werke immer nur ein Ausschnitt, eben eine Perspektive des Ganzen bildet. Und nicht schlicht eine Wiederholung oder bloßer Spiegel der Welt im Ganzen, sondern sie von einer Seite aus, sondern von einem - ja eben auf eine perspektivische Weise. Dieser Gedanke wird dann vernachlässigt in der Romantik und auch schon in der deutschen Klassik. Dort treten absolutistische Tendenzen zu Tage. Dass man gleich etwas im Ganzen erfassen möchte. Sicher nur approximativ, aber doch der Idee nach einen totalen Zugriff.

Kapitel 05 (Vormals Kapitel 04)

Wie wir Bach hören

4:37

BACHT: Wir untersuchen zurzeit, wie die Mehrheit der Musikhörer eine Musik, wie die, die sie gerade gespielt haben, wahrnimmt. Wir sprechen dabei von dem implizit gebildeten Hörer, man könnte aber auch einfach den Pophörer sagen.

ALPERMANN: Aha. Das klingt spannend. Das ist für einen, der die Musik spielt, natürlich interessant, wie das dann auch wirkt auf andere. Wie untersuchen sie das?

BACHT: Wir haben dafür eigens für diesen Zweck am Max-Plank-Institut für Wissenschaftsgeschichte hier in Berlin eine Forschungsgruppe aufgebaut. Und zwar glauben wir, dass es zwei Arten gibt, das Musikhören zu lernen. Das eine nennen wir das explizite Lernen des Musikhörens, das ist das aktive intellektuell aktive bewusste Lernen des Musikhörens, so wie sie das natürlich in ihrem Beruf praktizieren oder ich auch. Aber die Mehrheit der Hörer hört so nicht und hat auch nie gelernt, hat nie die Gelegenheit gehabt, das Hören so überhaupt zu lernen. Und die hören das und die lernen das Musikhören tatsächlich durch Berieselung. Das Phänomen, dass heutzutage wirklich aus jeder Ecke aus irgendeinem Lautsprecher in der Regel Popmusik natürlich erklingt, auch oft von schlechter

Qualität, prägt unserer Meinung nach die kognitiven Strukturen der Menschen, der Gestalt, dass – ja, man kann es wieder auch ganz einfach formulieren - klassische Musik gehört wird wie Popmusik.

ALPERMANN: Klassische Musik, das ist ja ein weites Feld. Sie konfrontieren die Leute auch mit Bach?

BACHT: Bach ist unser bestes Beispiel. Bach ist für den Pophörer wie eine Heimat inmitten der klassischen Musik. Also es gibt wenig klassische Musik, die einen Pophörer anzieht, die der Pophörer auch überhaupt hören wollte. Aber bei Bach ergeben sich immer musikalische Erfahrungen, die den Pophörer zufrieden stellen. Es gibt einen dieses pulsierende Metrum, das ist bei Bach praktisch immer da. Das erwartet und braucht der Pophörer. Das gehört zur musikalischen Erfahrung dazu, die der Pophörer machen will. Und an die er auch gewöhnt ist. Und dann ganz wichtig, das Wichtigste: Es gibt bei Bach die Möglichkeit für den Pophörer Melodien zu finden. Ich sage Melodien zu finden, weil wir natürlich wissen, dass bei gerade kontrapunktisch konstruierter Musik man nicht wirklich von Melodien sprechen kann. Aber der Pophörer hört sie.

ALPERMANN: Er sucht sich das dann einfach die Melodie?

BACHT: Er hört sich das zurecht. Das ist wirklich ein „Zurecht-Rezipieren“, oder ein Zurechthören. Und auch in einem Stück, wie dem, das sie gerade gespielt haben, da gib es ja eigentlich nur Inseln von Melodiehaftigkeit. Aber der Pophörer hört wirklich von einer

dieser Inseln zu nächsten. Und dazwischen hat er immerhin weiterhin das metrische Pulsieren, das bei Bach eben immer da ist. Das hält ihn bei der Stange. Und sobald wieder ein Moment kommt, in dem Melodie erfahren werden kann, kreativ erfahren werden kann, denn es sind ja keine Melodien, ist der Popmusiker, nein, ist der Pophörer wieder da.

ALPERMANN: Ich meine es gibt – das ist bei Studenten ähnlich. Wenn sie einen Studenten bitten, er möge die zweite oder dritte Stimme eines Kontrapunktes singen, er wird in der Regel Probleme haben damit. Die Oberstimme …

BACHT: Und wieder in die Oberstimme fallen …

ALPERMANN: Jajaja – das ist – das liegt gar nicht so weit weg voneinander. Auf der anderen Seite gibt es natürlich Stücke, Fantasien aus der Zeit, die das Metrum gar nicht in den Vordergrund stellen.

BACHT: Und auch keine Melodie haben.

ALPERMANN: Und vielleicht auch keine Melodie haben. Sondern einfach phantasieren. Wie geht ein Hörer damit um?

BACHT: Das ist ein ganz interessantes Beispiel. Und bevor wir Versuche gemacht haben, hatten wir da auch die Vermutung, dass das unser Erklärungsmodell an Grenzen bringen wird. Aber ganz interessant ist dabei, dass diese körperliche Intensität, die Virtuosität, die sie immer mit sich führt, wird dann erfahren. Und da gibt es

Parallelen in der Popmusik. Also zum Beispiel im Heavy Metall die Gitarrensolos, die sind in der Regel auch nicht melodisch. Und die sind sehr unmittelbar und intensiv, körperlich improvisiert. Und da gibt es bei Bach ganz deutlich Parallelen. Es konnte aus ihm ja nur so herausbrechen offenbar. Er war ein sehr intensiv körperlicher Mensch mit seinen 23 Kindern. Aber gib es wirklich auch da, trotz der extremen ästhetischen Ferne gibt es auch eine ganz extreme Nähe, das ist musikhistorisch hochinteressant.

Kapitel 06

Sprache in der Musik

4:46

MAI: Lässt man sich auf Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge ein, wird man irgendwann spüren, dass das Hauptthema dieses Riesenkomplexes an einen Choral, an eine Choralzeile erinnert, die man eventuell sehr oft gehört hat und spätestens bei der Deklamation des Hauptthemas in seiner Umkehrung wird man merken, tatsächlich, die große Nähe dem Lutherchoral**: Aus tiefer Not schrei ich zu dir** ist kaum zu überhören.

SCHLEUNING: Das Hauptthema der Kunst der Fuge heißt (singt) – die Umkehrung, also die horizontale Spiegelung, heißt dann, und das kommt sehr häufig vor: (singt) – und der Lutherchoral lautet: (singt) **Aus tiefer Not ich schrei zu dir, Herr Gott erhör mein Ru-u-ufen**. Das ist nicht nur irgendeine beliebige Ähnlichkeit, sondern es ist eine direkt notentechnische Überschneidung, die nicht nur etwa Bach nicht nur aufgefallen ist, sondern die mit Sicherheit auch in seinem Kopf als Absicht vorhanden gewesen ist.

MAI: Diese Art von imaginärer Einflechtung von Choralmelodien ist ja im Bachschen Werk ganz Gang und Gäbe, ich meine nicht jetzt die wirklich zitierten Choräle, die auch eine Gemeinde mitsingen könnte,

…

LORENZ: Hat sie es mitgesungen, sollte sie es mitsingen?

MAI: Sie meinen jetzt die Gemeindechoräle in den Kantaten, beziehungsweise – keine Ahnung, aber …

LORENZ: Wenn sie mitgesungen hat, dann hat sie es doch sicher auf sächsisch gemacht.

MAI: Das kann schon möglich sein. Das wird wahrscheinlich sogar so gewesen sein.

LORENZ: Also wenn man historische Aufführungspraxis ausübt, sollte man ja wohl nicht nur die Instrumente original wählen, sondern auch die Sprache original wählen.

MAI: Na wunderbar, dann nehmen wir das alles noch einmal auf. Und zwar fragen sie Mister Harnoncourt, ob er bereit ist, dieses ganze Kantatenwerk noch einmal sächsisch zu machen. Große Freude.

LORENZ: Wird es dann besser verstanden?

MAI: Kaum.

SCHLEUNING: Kann man mal ein Beispiel hören. Aus tiefer Not ruf ich zu dir … auf sächsisch.

MAI: Ich stehe dazu nicht zur Verfügung. (lachen) Ich stehe dazu nicht zur Verfügung. Aber auf jeden Fall spielen diese Kombinationen von vorgestellten Choralmelodien – man könnte jetzt wirklich X-beliebige sagen - die nur instrumentaliter zitiert werden, wo sozusagen

kein wirklich gesungener oder gesprochener Text unterlegt ist, für den Hörer der damaligen Zeit wie auch den Hörer der jetzigen Zeit, eine ganz große Rolle.

LORENZ: Würde das bedeuten, dass die Sprachbindung, die da sichtbar wird, im Oeuvre, die Verständlichkeit Bachscher Kompositionen einschränkt, eben weil wir diesen Sprachbezug zum Beispiel in andere Sprachen nicht so ohne weiteres überführen können, geschweige denn die theologischen Zusammenhänge, die damit verbunden sind, in anderen Kulturen wiedergeben können. Es also jemandem, sagen wir einem Japaner, grundsätzlich fremd bleiben muss, wenn er die Matthäus-Passion hört. Oder ist das nicht so?

MAI: Wenn Leute, die aus vollkommen anderen Kulturen kommen, und sich von dieser Musik so dermaßen fasziniert fühlen, das ist ja wirklich Fakt. Das kann man ja über … und braucht es nicht zu leugnen. Dass wir dieses Verständnis derjenigen nie haben werden. Weil wir sind natürlich immer in irgendeiner Form in unserem Raster von wegen: Bach Luthertum, christliches Abendland. Was das im Endeffekt für Johann Sebastian Bach selbst für eine Rolle zutiefst gespielt hat, wissen wir auch nicht.

Kapitel 07

Fuge aus der Cellosuite Nr. 5, c-moll

Wen-Sinn Yang, Cello

03:47

Kapitel 08

Die Auflösung des Subjektes

6:50 / 5:11

YANG (S. 134): Die Fuge aus der 5ten Suite für Cello solo in C-Moll ist eigentlich ein Fugato. Denn für eine Fuge bräuchte es mindestens Täuschung, weil ich bin ja alleine als Cellist und spiele nur eine Stimme. Aber der Komponist Bach hat in dieser Stimme mehrere Ebenen verpackt.

LORENZ: Also ist es nicht wirklich eine Täuschung? Täuschung klingt ja auch so abwertend. Sondern es ist ein Versuch den Hörer dazu zu bringen, beim Hören auch zu denken. Denn die Sinne sind nicht bloße Wahrnehmungsorgane, sondern haben auch einen Denkanteil, und den muss man aktivieren. Und den muss man auch lernen.

YANG (S. 136): Wenn ich eine Stimme – die zweite Stimme spiele – und dann zur ersten Stimme springe, muss der Zuhörer imaginär die zweite Stimme weiterverfolgen, obwohl er sie eigentlich gar nicht hört. Und ich spiele sie auch gar nicht. Es ist eine große Kunst, so etwas zu schreiben. Aber auch zu hören. Ich finde zwei Stimmen kann jeder ganz gut gleichzeitig hören. Bei drei Stimmen fällt es mir dann schon sehr schwer. Und eine vierstimmige Fuge zuzuhören und allen

Aktivitäten und Stimmführungen nachzuhorchen, das ist für mich eine Zumutung.

MAI: Es ist eine Zumutung. Es ist eine Zumutung. Da setzt bei Bach und eigentlich in jeder großen Kontrapunktik ein anderes Element ein, und zwar das Harmonische und das des Weiterfließens von Musik sozusagen das Gestische und – die Konstruktion eines solchen kontrapunktischen Gebildes spricht dann sehr für sich, wenn sie den Hörer und auch den Spieler lange - ich sage es einfach - bei der Stange hält. Wenn die Lust des gegenseitigen Miteinanders nicht abebbt. Und selbst wenn man ein Konstrukt von einer Interpreta – von einem Interpretationsvorschlag gemacht hat, vorher, bevor man in die Arbeit an so einem Kontrapunkt gegangen ist, kann es passieren, dass sich aller gute Wille auflöst in einem höheren Willen, der dem Strom dieser Musik geschuldet ist.

YANG (S. 138): Sie sprechen von flow – das ist dieses neue englische Wort. ES spielt, ES fließt …

LORENZ: ES spielt.

YANG: Und das kann, das ist ein besonders glücklicher Moment als Spieler muss ich ihnen sagen. Das ist nicht immer der Fall.

LORENZ: Was passiert eigentlich da?

MAI (S. 128): Man kann scheinbar keine Fehler mehr machen. Also keine dynamischen. Man kann niemanden irgendwie echt – ich sage

das jetzt primitiv – an die Karre fahren. Weil er ist mit seiner Argumentation bereits schon wieder da. Ob man sich laut oder leise unterhält, wird relativ egal.

LORENZ: Ich glaube, was da passiert und was mit flow hier gemeint ist, ist eine gewisse Ausschaltung des Subjektes, des Ich. Das ist nicht mehr präsent, das ist vollkommen in die Musik eingegangen. Und das bedeutet sachlich, dass im Spielverlauf, das was vorher passiert ist, und was danach passieren wird, mit in das präsentische Spiel hineingenommen worden ist. Also konzentriert ist. Man hört im Moment buchstäblich das Ganze.

MAI: Ja!

LORENZ: Es ist es ist ein Präsenz, was statt hat. Und keine fortschreitende Entwicklung mehr. Die Entwicklung ist buchstäblich in den Moment eingefangen worden.

MAI: Ich glaube zu verstehen, was sie meinen. Das ist dieser Moment des: Wer spielt hier eigentlich? Das ist ein ein ein ein Zustand, es ist ein Zustand, das ist richtig. Das ist einfach ein Zustand, dem man als Packet sehen kann.

LORENZ: Und ich glaube, das ist der Grund, warum man davon spricht, dass sich auch Bachische Musik so zur Meditation eignet. Denn das ist ja das Ziel einer meditativen Übung, das Subjekt zu eliminieren. Also loszuwerden.

MAI: Ja, zu lösen.

LORENZ: Ja, los zu werden. Und ganz in der Sache, also in diesem Falle dem musikalischen Ereignis aufzugehen.

MAI: Und was ist das? Heimat.

LORENZ: Aber dann in einem anderen Sinne als es gemeinhin verstanden wird.

MAI: Ja klar.

Kapitel 09

Der 5. Evangelist

3:44

LORENZ: (156) Ist es wirklich so, dass man Bach unterstellen muss, dass seine Werke wie Natur, also wie etwas von selbst Entstandenes aufgefasst werden oder aufgefasst werden können, und dass das die Substanz seines Werkes ausmacht. Oder gehört da nicht tatsächlich die Würdigung seines artistischen Charakters dazu? Ist diese Verkürzung auf eine bloß ästhetische Wahrnehmung des Werkes, so wie wir auch Natur wahrnehmen, nicht ein Raub, den wir am Werk Bachs verüben. Und tatsächlich eine Übertragung eines späteren Kunstbegriffs auf das Bachsche *Oeuvre*.

BACHT: Ein Raub sicher, und ein Raub des Bürgers. Also der Räuber ist da doch leicht dingfest zu machen. Denn diese Notwendigkeit Bach als zweite Natur oder sogar erste Natur in der Begrifflichkeit des Bürgers, wenn man diese Verwechslung einmal in den Gedankengang mit einnimmt, diese – es ist eine Ideologie. Es ist die Ideologie des Bürgers, der eine Ersatzreligion braucht. In einer zunehmend säkularisierten Welt wird Bach eben verwendet, um eine Ersatzreligion zu stiften.

LORENZ: Was gleichzeitig impliziert, dass die erste Natur, also die, die wir in den Wäldern und Sonnenaufgängen vor uns finden, ebenfalls wie eine göttliche Erscheinung zu verstehen sein sollte.

BACHT: Die dann aber zu dem Zeitpunkt wahrscheinlich schon so weit entzaubert worden ist, dass eine Ersatzreligion überhaupt benötigt wird.

LORENZ: Ach so!

BACHT: Also die Entzauberung der ersten Natur, würde ich argumentieren, für den Bürger ab dem frühen 19ten Jahrhundert, geht einher mit der Notwendigkeit diese zweite Natur zur ersten Natur zu machen. Das klingt jetzt etwas dialektisch.

LORENZ: Nein, das finde ich einen sehr überzeugenden Gedanken, weil der göttliche Ursprung der Natur, wie wir sie bisher verstehen, nicht mehr gesichert ist, oder nicht mehr überzeugt, brauchen wir einen Ersatz dafür.

BACHT: Maurizio Kagel hatte da ein sehr schönes Wort geprägt: Die Musiker glauben alle an Bach, obwohl sie an Gott nicht mehr glauben. Der genaue Wortlaut ist mir momentan nicht präsent.

LORENZ: Das würde das sehr gut wiedergeben. Ich meinerseits denke aber, dass das daran liegt, dass die Wahrnehmung eines Kunstproduktes, eines Kunstwerkes um seinen artistischen Anteil betrogen worden ist. Man hat nur noch den ästhetischen Anteil, also

den des Betrachters im Blick, und vergisst, dass es einen Schöpfer dieses Kunstwerkes gibt, der eine ausgesprochene Fertigkeit braucht, um dieses herzustellen. Und das sollte man eigentlich auch in der Wahrnehmung nicht unterschlagen.

BACHT: Ja, es ist ein richtiger ästhetischer Paradigmenwechsel, den wir da am Wickel haben.

LORENZ: Ja, nicht weil der Künstler ursprünglich ein Handwerker ist, und zwar einer, der wirklich sein Handwerk verstand. Ein Kunsthandwerk im wörtlichen Sinne. Und nicht, wie es heute denaturiert auftritt. So ist er anschließend ein Vertreter Gottes.

BACHT: Ein Genie.

LORENZ: Ein Genie, genau.

Kapitel 10 (Vormals Teil von Kapitel 10)

Der Tanz in der Kunst der Fuge

Ballett am Rhein Düsseldorf Duisburg

(2:00)

Kapitel 11 (Vormals Kapitel 10)

Biographisches

3:35

STENZL: (173) Das war ein Beispiel ihrer, Martin Schläpfer, Choreographie aus der Kunst der Fuge. Wieso Bach? Wieso gleich die Kunst der Fuge?

SCHLÄPFER: Das war sicher einer Zeit, wo ich mich irgendwie vor ein Massiv, vor einen Berg stellen musste, hinauf gucken musste, und krieg ich da jetzt hinauf –krieg ich mich jetzt da hinauf geklettert oder stürze ich ab. Es gibt manchmal so Stationen im eigenen Schaffen, wo man einfach das Unmögliche wagen muss und auch will. Ich finde, man muss immer in Gefahr sein. Und natürlich ist die Kunst der Fuge ein Werk …

STENZL: Ein Mythos.

SCHLÄPFER: Ein Mythos und ganz sicher ein Alpenmassiv und sehr gefährlich. Sobald man so etwas wählt als Choreograph beginnt ja auch sofort der Diskurs, darf man so etwas überhaupt? Und das gibt natürlich auch Spannung zusätzlich.

STENZL: Wo liegen die Probleme. Denn ein so abstraktes Werk in so etwas körperlich Sinnliches wie einen Tanz umzusetzen – sie haben ja nicht eine Geschichte, wie in einem Ballett, die sie nacherzählen können, sondern sie haben ein kunstvoll polyphones Gebilde.

SCHLÄPFER: Das ist richtig. Also man muss sehr – ich habe relativ schnell gemerkt, dass es nicht geht, dieser Musik nach zu choreographieren. Das wäre Kunsthandwerk, man würde kläglich scheitern. Sondern dass man ihr etwas Drittes, eine bildliche, sinnliche Ebene entgegensetzen muss, daneben natürlich auch rein reaktiv choreographisch tänzerisch vermischt. Und da ist natürlich aus der Biographie von Bach gibt es immens viel aus seinem Leben, das mich das mir und meinem Gegenüber, den Tänzerinnen und Tänzern, einfach auch Futter gibt, diese Musik – so hinzukriegen, dass es legal ist, dieses Meisterwerk zu choreographieren. Man kann seine beiden Frauen hier anmerken, die Vielzahl der Kinder, es gibt da eine Szene, wo der Bach fast blind also aus – es ist zwar ein junger Tänzer, der das tanzt, ein Solo hat in der Mitte, so eröffne ich den zweiten Teil, eigentlich fast ohne zu sehen dieses Solo macht und ganz vorne im Schatten seine verstorbene erste Gattin wie ein Geist steht, und hinten auf der Bank, wo ich dann in der Quadrupelfuge später eine Bachfamilie zusammensammle quasi, sitzt seine zweite Frau. Das ist jetzt etwas, was der Zuschauer die Zuschauerin nicht konkret merken muss, aber das füllt natürlich alles.

Kapitel 12 (Vormals Kapitel 11)

Die Ausformung des Subjektes

4:05

BACHT: Zu dem Phänomen, dass aus Bachs Musik kein biographisches Subjekt zu sprechen scheint, kommt ja noch hinzu, dass die quasi metaphysische Objektivität von Bachs Musik nur damit erklärt werden kann, dass es von Bachs nichts Schlechtes gibt. Bach hat immer Kunst geschaffen, es gibt keine Haupt- und Nebenwerke, wie zum Beispiel bei den Wiener Klassikern.

SCHLEUNING: Ja, vielleicht hat er die schlechten Sachen weggetan, aber es ist trotzdem so ..

BACHT: Was ja den Eindruck, den historischen Eindruck, den wir haben, nicht ändert. Wir kennen ja von Bach nichts Schlechtes.

SCHLEUNING: Ja, es ist auch wirklich so. Bach ist in dieser Hinsicht eine Ausnahmeerscheinung. Bach war als junger Mann so um die 20 Jahre herum als Komponist praktisch schon fertig. Da konnte er schon alles. Also wenn man so was nimmt wie frühe Kantaten, den actus tragicus, und wenig später das dritte Brandenburgische Konzert, was um 1715 vielleicht sogar schon früher geschrieben worden ist, das sind so hervorragende und kunstvolle Stücke, das hat er später nicht besser gemacht.

STENZL: (197) Heißt das denn nicht auch, dass sehr früh bei ihm die Idee von Ordnungen da ist, und dass das, was zum Bild eines sich entwickelnden Komponisten führt, Experimente einschließt. Nicht nur Missglücken, sondern vielleicht auch Formloses?

SCHLEUNING: Na jedenfalls ist das sehr lang so gesehen worden und wird auch sicherlich heutzutage auch immer noch so gesehen von vielen Menschen, dass Bachs Musik steht für Maß Zahl Ordnung oder eben für bestimmte deutsche Werte wie Disziplin, Gleichmäßigkeit, Verlässlichkeit,

STENZL: Tiefe

SCHLEUNING: Tiefe, ja die geistige Tiefe. Aber es gibt eben auch eine andere Seite von Bach, die des Experimentellen. Die ist auch gesehen worden. Beispielsweise im Hause Schumann: Da gab es einen wichtigen Tag, neben vielen anderen wichtigen Tagen, aber einen künstlerisch besonders wichtigen, das war der 21te März. Am 21ten März wurde im Haus Schumann ein kleiner Altar aufgebaut, mit zwei Bildern, das war das Bild von Johann Sebastian Bach und das Bild von Jean Paul, die beiden hatten nämlich zufällig oder im Sinn von Schumann vielleicht nicht zufällig am gleichen Tag Geburtstag. Das waren Schumanns Hausgötter. Und das Interessante dabei ist, dass diese beiden Künstler auch inhaltlich bei Schumann in Verbindung standen. Nämlich das, was Jean Paul ausgezeichnet hat, der romantische Humor, das Durcheinander, das Sprunghafte, das Bizarre, das sah er eben in Bachs Werk auch genauso stark, mindestens

genauso stark vertreten wie das Ordnende, das Zahlenmäßige, das Gleichbleibende, und da hatte er in Bachs Werken auch hervorragende Beispiele. Also wenn man heute manche Kantatenarien hört, kommt einem das ja auch als ein sehr buntes Durcheinander vor, aber er hatte ja auch extreme Werke in der Richtung zur Verfügung, die er sehr verehrt hat, zum Beispiel die Chromatische Fantasie, die ja eine Vorstufe der späteren großen freien Fantasien seines Sohnes Carl Philipp Emanuel Bach ist. Das ist ein Beispiel von einem solchen negativ gesagt Wust, positiv gesagt von einer solchen Fülle von überbordender Phantasie, das ist ein Zug von Bach, der wird sehr oft unterdrückt in der öffentlichen Meinung, vielleicht auch im Klavierunterricht.

STENZL: (lacht)

SCHLEUNING: Ja, die ist ja auch sehr schwer, die Chromatische Fantasie. Das ist was anderes als eine Invention. Aber jedenfalls ist es ein spezieller und wichtiger Beleg für diese phantastische Seite von Johann Sebastian Bach.

Kapitel 13 (Vormals Kapitel 12)

Chromatische Fantasie (Ausschnitt)

Raphael Alpermann, Cembalo

(3:11)

Kapitel 14 (Vormals Kapitel 13)

Das Bild des Schillernden

5:27

LORENZ: Wenn man danach sucht, woran es liegen könnte, dass Bach offenbar für jedermann aus verschiedensten Ethnien, von den verschiedensten Künsten herkommend, eine Herausforderung darstellt, ihn kennenzulernen, dafür habe ich einen möglichen Grund gefunden bei Leibniz. *Über die Beziehung von Leibniz und Bach haben wir ja schon einiges gehört*. Das möchte ich wörtlich zitieren: *Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*. Musik ist eine verborgene arithmetische Übung der Seele, die von dem Rechnen nichts weiß.

SCHLEUNING: Ja, diese Vorstellung von Bach sagen wir mal als Grundpol der Musik in diesem Sinn, das ist durchgegangen. Beethoven 1801: Bach ist der Urvater der Harmonie – in diesen Begriffen steckt ja sehr viel drin, sowohl das Rechnen der Harmonie, aber auch der Urvater, das hat ja schon was sehr Göttliches.

LORENZ: Ja, *deus calculat*. Nicht …

STENZL: Ein Urschöpferbild. Ein Weltenschöpferbild, damit ist der, der das schafft, natürlich auch ein Weltenschöpfer, und wir landen schon wieder sehr bald in ideologischen Feldern…

LORENZ: In *theolugemmana*, also in theologischen Spekulationen.

SCHLÄPFER: Was mich aber auch fasziniert, daran, das ist diese Ordnung, diese Klarheit. Wie er die Musik komponiert und strukturiert, das kann man ja nachvollziehen. Ich gehe zumindest davon aus, wenn man die Partitur lesen kann und das gelernt hat. Auf der anderen Seite ist die Musik, wenn sie zu hören ist, alles andere als glatt, sondern die ist derart vibrierend, durchlässig, aber auch schillernd. Drum meinte ich den See mit Sonne drauf. Weil es ist total sinnlich glitzernd und in alle Richtungen wegschleudernd. So ist es unglaublich reich. (*volaptous*) Drum würde ich die auch nicht – sie ist vielleicht in den Strukturen unglaublich klar, aber das, was man hört, ist unglaublich sinnlich.

LORENZ: Es lässt sich nicht festlegen auf etwas ganz Bestimmtes. Man muss …

SCHLÄPFER: Es ist alles andere als klar.

STENZL: Da ist diese Idee auch wieder drin, dass es eine Musik ist, die sich einem auch entzieht. Die nicht auf einen zukommt, sondern sich entzieht, und die von uns fordert, dass wir ein Hören entwickeln, das sie entdeckt in ihrer Vielschichtigkeit, in ihrem – drum gefällt mir das Bild des Schillernden – in die erscheint ja auch nicht nur so wie sie gespielt wird, immer wieder in sehr viel anderer Gestalt, sondern sie ist auch für uns im Laufe von Monaten und Jahren ist das gleiche Stück nicht immer dasselbe. Es verändert sich, weil wir uns verändern, weil unser Hören sich verändert. Es hat sich bereichert in und durch

ganz andere Musikformen, Musikarten, der neuen, der neuesten Musik …

SCHLÄPFER: Das suggeriert uns halt, dass es möglich wäre, dass es Gott gibt. Und dass es Göttliches gibt – und ich glaube, da ist das ganze Kultische von heute, die wir ja grundsätzlich tendenziell diese Werte, dieses Aufgehobensein, diese Heimat im Christentum oder was auch immer, im Ritus nicht mehr haben. Und wenn wir Bach hören, scheint uns alles in Ordnung. Und die Möglichkeit, dass es etwas gibt, das unten und oben verbindet, scheint zumindest kurze Zeit vorhanden. Vielleicht liegt darin auch ein gewisses Geheimnis …

LORENZ: Ich finde das ist ein sehr überzeugendes Bild, das sie da entworfen haben.

SCHLÄPFER: Vor allem ich, der nicht gläubig ist, muss sagen: Das schafft er immer wieder, und dann beginnt natürlich der Diskurs wieder: Eventuell doch? Und das finde ich eben auch – aber für einen Künstler spannend. Das muss ja irgendwohin immer alles.

LORENZ: Aber wir sollten glaube ich bei gläubig nicht konfessionelle Gebundenheit immer denken, deswegen …

SCHLÄPFER: Heimat ist da vielleicht ein Aufgehobensein. Ich weiß es nicht.

(Ende)

Finale

Die Kunst der Fuge – Contrapunctus IX

Akademie für Alte Musik Berlin

2:50

Heimat Bach Besetzung

Uli Aumüller	Text/Regie/Photographien
Gösta Courkamp	Produktionsleitung
Hanne Kaisik	Aufnahmeleitung
Boris Fromageot	Kamera
Michael Boomers	Kamera
Georg Morawietz	Ton
Assistenz	N.N.
Ausstattung/Maske	N.N.
Schnitt	N.N.
Redaktion	Lothar Mattner