

## Johann Sebastian Bach

Eine Sendereihe von Michael Struck-Schloen

### 25. Folge: Über die wahre Aufführungspraxis

Willkommen zur 25. Folge. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, so hat Carl Philipp Emanuel Bach seine berühmte Klavierschule übertitelt, die 1753 erschien. Einen Teil der „Wahrheit“ über die Kunst des Clavierspiels hatte er von seinem Vater erfahren, der drei Jahre zuvor gestorben war – zum Teil aber waren es auch seine eigenen Wahrheiten, die er als Kind seiner eigenen Epoche entwickelt hatte und nun der Nachwelt weitergab. Und so ist es bis heute geblieben mit der Interpretation Alter Musik: Sie ist ein Gemisch aus dem historischen Bewusstsein und den Persönlichkeiten der Interpreten in ihrer Zeit. „Über die wahre Aufführungspraxis“ – ein kleiner Streifzug durch die Bach-Auslegungen der vergangenen zweihundert Jahre.

<b>MUSIK 1</b> Archiv Produktion LC 00113 447713-2 Track 1-2	Johann Sebastian Bach Suite A-Dur BWV 1025 1) Fantasie 2) Courante Reinhard Goebel (Violine) Robert Hill (Cembalo)	5'45
--	---	------

Reinhard Goebel und Robert Hill spielten Fantasie und Courante aus der Suite A-Dur BWV 1025 – einem Werk, das nicht sonderlich nach Johann Sebastian Bach klingt, aber doch zum Teil von ihm stammt. Bach hat hier nämlich eine Suite des befreundeten Lautenisten Silvius Leopold Weiss aufs Cembalo übertragen und dann eine neue Violinstimme hinzukomponiert, die noch einmal weitere kontrapunktische Facetten in das Stück hinein bringt.

Diese Erkenntnis vom Beginn der 1980er Jahre verdankt sich der Zusammenarbeit zwischen einem Interpreten und einem Wissenschaftler, wie sie zugleich einmalig und typisch ist für die Annäherung an die Alte Musik im 20. Jahrhundert. Der aus dem Siegerland stammende Geiger Reinhard Goebel und der Solinger Musikwissenschaftler Christoph Wolff gehören zu den Koryphäen ihres Fachs: Goebel als einstiger Chef des Ensembles Musica antiqua Köln, das bis zur Auflösung im Jahr 2006 unzählige Pionieraufnahmen des barocken Repertoires gemacht hat; und Christoph Wolff als Professor an der Harvard-Universität und Direktor des Leipziger Bach-Archivs bis 2013, der wesentliche Akzente für die moderne Bach-Forschung gab.

1981 sind sich der Wissenschaftler und der Interpret erstmals begegnet – und es ist typisch, dass das Treffen von einem Manager des Schallplattenlabels „Archiv

Produktion“ vermittelt wurde, das damals den Kurs der Barock-Interpretationen entscheidend mitbestimmte. Goebel und „Musica antiqua“ waren das junge Star-Ensemble der Archiv Produktion. Allerdings hatte man sich noch nicht an die Musik von Johann Sebastian Bach gewagt, sondern vor allem vorbachisches Repertoire gespielt, das kaum jemand kannte und meist von Goebel selbst ausgegraben worden war. Der junge, kaum dreißigjährige Geiger war begierig, mehr zu erfahren über die Musik, die er spielte und die, wenn überhaupt, nur in zweifelhaften Ausgaben zu haben war.

Auf der anderen Seite hatte der Musikwissenschaftler Christoph Wolff ein Interesse daran, seine Forschungsobjekte – ob Bach oder Mozart – auch zu hören. So entstand ein permanenter Dialog, in dem Repertoire gesichtet und bewertet, Spielweisen und Besetzungen diskutiert wurden – ein fruchtbarer Austausch zwischen Praxis und Forschung, wie er für den gelehrten Musiker Johann Sebastian Bach selbstverständlich war. Vor den Orchestersuiten und den *Brandenburgischen Konzerten*, mit denen Musica antiqua Köln Mitte der achtziger Jahre Furore machte, wurden Werke von Bachs Vorfahren gespielt, die sich im „Altbachischen Archiv“, aber auch in anderen Archiven fanden.

Zu den damals ungedruckten Entdeckungen von Goebel gehörte der Dialog „Herr, wende dich und sei mir gnädig“ vom Eisenacher Organisten Johann Christoph Bach, den sein entfernter Vetter Johann Sebastian als Komponist überaus schätzte.

<p><b>MUSIK 2</b> Archiv Produktion LC 00113 4790377 CD II, Track 3</p>	<p>Johann Christoph Bach Dialog „Herr, wende dich, und sei mir gnädig“ David Cordier (Countertenor) Hein Meens (Tenor) Paul Elliott (Tenor) Michael Schopper (Bass) Musica antiqua Köln Leitung: Reinhard Goebel</p>	<p>11'34</p>
---	--	--------------

Das war der um 1676 entstandene Dialog „Herr, wende dich, und sei mir gnädig“ von Johann Christoph Bach – gespielt von Musica antiqua Köln unter Leitung von Reinhard Goebel. Es sangen David Cordier, Hein Meens, Paul Elliott und Michael Schopper.

Dieses Werk gehörte zu den Entdeckungen aus dem Familienkreis von Johann Sebastian Bach, die Reinhard Goebel für die Schallplatte gemacht hat. Bis heute gehört er zu den Musikern, denen es nicht genügt, das gängige Repertoire aus vorhandenen Notenausgaben nachzuspielen. Eine gedruckte Ausgabe der eben gehörten Musik gab es Mitte der 1980er Jahre nicht; Goebel ließ das Manuskript in Partitur kopieren und davon Stimmen für die Sänger und Instrumente herstellen. Wobei – anders als in einer Brahms-Sinfonie – über viele Momente der Ausführung erst entschieden werden musste. Wie stark war zu Bachs Zeit die Besetzung der Streicher? Spielte im Continuo ein Cembalo oder eine Orgel – oder beide? Sangen nur Männer oder auch Frauen? Welche Instrumente wählte man, welche Tempi und welche Artikulation – alles Dinge, die

nicht aus den Noten hervorgingen. Und überhaupt: müssen die Aufführungsbedingungen von damals ein Kriterium für die heutige Interpretation sein?

Die Aufführungspraxis historischer Musik ist ein weites Feld, auf dem so manche Glaubenskämpfe geführt wurden – das war auch am Beginn der Bach-Renaissance nicht anders. Nur war die Ausgangssituation weniger komfortabel als heute. Als Felix Mendelssohn in der Berliner Singakademie zum ersten Mal im 19. Jahrhundert die *Matthäus-Passion* aufführte, war das Instrumentarium der Bachzeit nur noch rudimentär vorhanden. Oboen und Flöten hatten durch das moderne Klappensystem einen anderen Klang, während andere Blasinstrumente wie Blockflöten, Oboe d'amore oder die Oboe da caccia quasi ausgestorben waren – ebenso wie die Gambe oder das Cembalo für den Continuo part. Selbst die gängigen Streichinstrumente, die noch immer den Kern des Orchesters ausmachten, hatten einen voluminöseren Klang, wobei ältere Modelle gewöhnlich umgebaut und mit stärkeren Saiten bespannt worden waren.

Allein das Instrumentarium zwang Mendelssohn also zu Kompromisslösungen. Für die verschwundenen Blasinstrumente setzte er Klarinetten ein, die Gambe wurde durchs Cello ersetzt, das Continuo in der Berliner Version von 1829 mit Cello und Hammerflügel, in der Leipziger Fassung von 1841 mit einem Celloquartett besetzt. Gravierender waren die Eingriffe in die Struktur der Bach-Passion. Die Berliner Aufführung verzichtete auf etliche Arien, deren barocke Texte dem Publikum von 1829 fremd geworden waren – in die Leipziger Fassung hat Mendelssohn dann einige Arien wieder eingefügt. Kürzen, Umtextieren und Neuinstrumentieren gehörten damals zur Anverwandlung historischer Musik – von einer „werktreuen“ Aufführung im Sinne des Komponisten konnte auch 1841 nicht die Rede sein.

Das historische Kunstwerk war für Mendelssohn also nicht sakrosankt, sondern ein Experimentierfeld, um zu sehen, wie nahe es dem eigenen Empfinden und der eigenen Weltanschauung kam. Die klanglichen Lösungen, auf die Mendelssohn verfiel, sind für uns heute wieder reizvoll. Hören wir aus der Leipziger Bearbeitung der *Matthäus-Passion* einen Abschnitt aus dem zweiten Teil, in dem die Begleitung der Rezitative mit Celloquartett und die Besetzung der Arie „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ mit Klarinetten auffällt.

<p><b>MUSIK 3</b> Opus 111 LC 05718 30 72/73 CD 2, Track 11-13</p>	<p>Johann Sebastian Bach (Bearb. Felix Mendelssohn Bartholdy, 1841) <i>Matthäus-Passion</i> BWV 244 54) Rez. „Auf das Fest aber hatte der Landpfleger Gewohnheit“ 55) Arioso „Wie wunderbar“ 56) Arie „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ Wilfried Jochens (Tenor – Evangelist) Angela Kazmierczuk (Sopran) Franz-Josef Selig (Bass)</p>	<p>7'00</p>
--	--	-------------

	Chorus Musicus Das Neue Orchester Leitung: Christoph Spering	
--	--	--

Ein Ausschnitt aus der *Matthäus-Passion* in Felix Mendelssohns Bearbeitung, die er 1841 in Leipzig aufführte. Sie hörten Wilfried Jochens als Evangelisten, Angela Kazmierczuk sang die Arie „Aus Liebe will mein Heiland sterben“, in der Mendelssohn die Oboi da caccia durch Klarinetten ersetzte. Christoph Spering leitete den Chorus Musicus und das Neue Orchester.

Kein Wunder, dass gerade traditionsbewusste Komponisten wie Mendelssohn und später Brahms sich für die Umsetzung älterer Musik interessierten. In der Frage nach der wahren Aufführungspraxis barocker Musik, die sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts immer brennender stellte, spiegelte sich immer auch eine Gegenposition zur musikalischen Moderne eines Franz Liszt, Verdi oder Wagner. Wer der Musik seiner Zeitgenossen nichts mehr abgewinnen konnte, der vertraute auch nicht mehr der Universalität der modernen Klangmittel, sondern wollte sehen, ob die Wiederbelebung der ursprünglichen Spielpraxis und Klangwerkzeuge nicht auch die eigene Musikepoche bereichern konnte.

Lange waren die in der Minderzahl, die für Bach und Händel das Instrumentarium forderten, für das die Musik eigentlich komponiert worden war. Das 19. Jahrhundert galt als Zeitalter des technischen Fortschritts, der auf den Weltausstellungen lautstark propagiert wurde; wenige Musiker verspürten da Lust, sich auf Holzflöten ohne Klappensystem, auf zirpende Cembali oder die alte Blastechnik der Trompeten und Hörner einzulassen. Aber die Wenigen wurden mehr. 1832 veranstaltete der Komponist und Musikautor François Joseph Fétis in Paris historische Konzerte, in denen er Instrumente wie die Gambe, die Viola d’amore, das Cembalo oder die Laute aus dem Museum holen und spielen ließ. In München und London bildeten sich Zentren der Alte-Musik-Praxis, und zunehmend stellten Instrumentensammler ihre Bestände zur Verfügung, auf denen die Musiker spielpraktische Erfahrungen sammeln konnten

Die Gesamtausgabe aller erreichbaren Werke von Johann Sebastian Bach, die zwischen 1850 und 1899 entstand, war der Prüfstein für die frühe Alte-Musik-Bewegung. Während Notenausgaben historischer Musik gewöhnlich den Stempel des Virtuosen oder Komponisten trugen, der sie herausgab, verzichtete die Bach-Ausgabe rigoros auf alle modernen Zusätze und brachte nur den „reinen“ Notentext. Der aber war ohne Zusatzinformationen gar nicht umzusetzen – was eine Generation von Musikern dazu zwang, sich erst einmal mit der Musikgeschichte und -praxis in Bachs Zeit auseinanderzusetzen.

Kritisiert wurde zum Beispiel, dass für den Basso continuo keine praktische Fassung angeboten wurde – es blieb den Tastenspielern überlassen, die von Bach notierten und nur sparsam bezifferten Basslinien selbst „auszusetzen“, d.h. mit den fehlenden

Harmonien und Durchgangsnoten zu versehen. Dabei kam es nicht nur auf die Fähigkeit selbst an, sondern auch auf den Geschmack und das Stilempfinden der Continuo-Spieler und Dirigenten. Welche stilistische Spannbreite dabei entstehen kann, sollen zwei Beispiele zeigen.

Das erste stammt vom April 1939, als Willem Mengelberg in Amsterdams guter Stube, dem Concertgebouw, die *Matthäus-Passion* aufführte – eine hoch pathetische und dennoch faszinierende Darbietung im Geiste der Wagnerschen Musikdramen. Entsprechend dramatisch gestaltet Mengelberg den Tod am Kreuz. Den Bericht des Evangelisten, der vom betagten, aber immer noch hoch präsenten und expressiv aussingenden Karl Erb gestaltet wird, lässt Mengelberg von einem modernen Cembalo begleiten, während die Worte Jesu von einer Orgel gestützt werden – bei Bach gibt es diese Differenzierung nicht. Noch weniger nach Bach klingt dann der Evangelienbericht vom zerreißen Vorhang im Tempel und dem Erdbeben, das schon Mendelssohn nicht nur von der Continuo-Gruppe, wie Bach vorschreibt, sondern von einem dramatischen Streichtremolo begleiten ließ. Die Dramatik steigert Mengelberg ins Exzessive; man ringt als Hörer nach Luft – aber möglicherweise liegt in dieser Überwältigung mehr barockes Empfinden als in den dezenteren Versionen nach Mengelberg.

<p><b>MUSIK 4</b>          Philips          LC 00305          416206-2          CD 2, Track 17-19</p>	<p>Johann Sebastian Bach  <i>Matthäus-Passion</i> BWV 244          71) Rezit. „Und von der neunten Stunde an“          72) Choral „Wenn ich einmal soll scheiden“          73) Rezit. „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß“          Karl Erb (Tenor)          Willem Rivelli (Bass)          Amsterdamer Tonkunst-Chor          Concertgebouw-Orchester Amsterdam          Leitung: Willem Mengelberg</p>	<p>8'00</p>
---	---	-------------

Ein Ausschnitt aus Bachs *Matthäus-Passion* in der hochdramatischen Auffassung des niederländischen Dirigenten Willem Mengelberg. Im Jahr 1939 leitete er den Amsterdamer Tonkunst-Chor und das Concertgebouw-Orchester; Karl Erb sang den Evangelisten, Willem Rivelli die Christus-Worte.

Bei der Ausführung des Continuo-Parts, der meist in schlichten Akkorden gespielt wurde, legte Mengelberg Wert auf die Unterscheidung zwischen dem Cembalo als Begleitung für den so zu sagen „objektiven“ Evangelientext und der Orgel für die Christus-Worte – eine bis heute zu hörende Praxis. Dass Cembalo und Orgel nicht die einzigen akkordischen Instrumente im Continuo sein müssen, hat der Sänger und Dirigent René Jacobs immer wieder verfochten. Jacobs, ein Freund kulinarischer Besetzungen, setzt auch bei Bach gern Lauten und Barockgitarren ein, die dann keineswegs nur

Akkorde zupfen, sondern sich auf die Stimmung der Musik und des Textes einlassen und fantasievoll improvisieren.

Unsere Kostprobe stammt aus der vierten Kantate des *Weihnachts-Oratoriums*. Neben Orgel, Cello und Kontrabass spielt im Continuo eine Laute, womit in der Geschichte von Geburt und Namensgebung offenbar eine pastorale Stimmung suggeriert werden soll.

<p><b>MUSIK 5</b>          Harmonia mundi          France          LC 07045          HMX 2901630.31          CD II, Track 7</p>	<p>Johann Sebastian Bach  <i>Weihnachts-Oratorium</i> BWV 248          Kantate Nr. 4          4) Arie „Flößt, mein Heiland“          Dorothea Röschmann (Sopran)          Werner Gura (Tenor)          Klaus Häger (Bass)          RIAS Kammerchor          Akademie für Alte Musik Berlin          Leitung: René Jacobs</p>	<p>6'00</p>
---	--	-------------

Dorothea Röschmann sang die Arie „Flößt, mein Heiland, flößt dein Namen“ aus der vierten Kantate des *Weihnachts-Oratoriums* BWV 248. René Jacobs begleitete mit der Akademie für Alte Musik Berlin, die im Continuo mit Orgel und einer prominent aufgenommenen Laute ausgestattet ist; später gesellt sich auch noch ein Fagott dazu – eine weitere kreative Eigenleistung des Dirigenten, die aber zur Bachzeit sicher nicht auf Protest gestoßen wäre.

Abgesehen von der Continuo-Lösung könnten die Bach-Auffassungen von Willem Mengelberg und René Jacobs nicht unterschiedlicher sein: hier der opulente philharmonische Apparat und die expressionistisch aufgeladene Bibeloper; dort das luftige, farbige Musizieren in kleiner Besetzung mit beweglichen Stimmen. Knapp sechs Jahrzehnte liegen zwischen beiden Aufnahmen – eine Zeit, in der die Bach-Interpretation schier umgekrempelt wurde.

Auch wenn ihre Grundfragen schon im 19. Jahrhundert heiß diskutiert wurden, ist die historisch informierte Aufführungspraxis doch erst seit der Erfindung der Schallplatte wirklich dokumentiert. Schon damals hatten sich in Paris, Berlin, München und Boston Kreise gebildet, in denen auf historischen Instrumenten gespielt wurde. Allerdings glaubten auch sie an den technischen Fortschritt, der sich um 1900 vor allem am Cembalo austobte.

*Es geht dabei um das Prinzip des Mechanischen als eines vermeintlichen Schlüssel zur Beherrschung der Welt.*

... schreibt der Musik- und Medienexperte Martin Elste.

*Auf diesem Raster spielt sich vor allem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch die Bach-Renaissance ab. Den Anfang macht das Cembalo in Form der französischen Neukonstruktionen mit Registerpedalen. Es waren hochmechanisierte Musikinstrumente, die anlässlich der Pariser Weltausstellung 1889, der großen Weltausstellung des mechanischen Fortschritts, entstanden waren. Sie verbanden auf exemplarische Weise zwei gegenläufige Strömungen: Äußerlich waren sie Zeugnisse des Historismus im Sinne des nostalgischen Bezugs auf die Geschichte; ihre Innenkonstruktion aber ließ sie zu Prototypen einer mechanistischen Musikästhetik werden.*

[Martin Elste: *Wer spielt den wahren Bach? Zur Aufführungspraxis Bach'scher Musik seit 1750*, in: *Bach-Handbuch*, hrsg. von Konrad Küster, Kassel 2000, S. 73]

Die Protagonistin der neuen Turbo-Cembali war die Polin Wanda Landowska – eine fulminante Musikerin, die ihren Bach vor allem auf klangsatten Cembali aus dem Hause Pleyel mit einem martialischen Klang und zahllosen Einrichtungen zur Veränderung der Klangfarbe spielte. Während des Ersten Weltkriegs lehrte Landowska an der Berliner Musikhochschule und zog dann in die Umgebung von Paris, wo sie unterrichtete und eine kostbare Sammlung mit Noten und Instrumenten hütete. Vor den deutschen Eindringlingen musste sie 1940 aus Frankreich in die USA fliehen und hat dort bis zu ihrem Tod im Jahr 1957 in ihrer barocken Welt mit den hochtechnisierten Flügeln gelebt.

<b>MUSIK 6</b> RCA LC 00316 KR11018-2 Track 1	Johann Sebastian Bach Partita Nr. 2 c-Moll BWV 826 1) Sinfonia Wanda Landowska (Cembalo)	6'03
---	---	------

Der Eröffnungssatz der Partita c-Moll BWV 826, gespielt von Wanda Landowska auf einem modernen Pleyel-Cembalo.

Der machtvolle Klang der hochtechnisierten Cembali war typisch für eine Phase, in der man Alte Musik – und damit auch Bach – am Beginn des 20. Jahrhunderts als kraftvolle, musikantische und motorische Äußerung des eigenen Zeitgeistes ansah. Wobei die Bach-Bewegung nach der Niederlage der Mittelmächte im Ersten Weltkrieg eine durchaus politische Note bekam. Mit der Sing- und Jugendbewegung formierten sich Fluchtbewegungen aus der Öffentlichkeit in ein neues Gemeinschaftsgefühl, das teilweise präfaschistische Züge trug. Man entdeckte das Handwerk als Moment der Selbstverwirklichung und das laienhafte Musizieren als Grundlage eines neuen Musikerlebnisses für alle.

Diese amateurhaften Tendenzen bescherten der Alte-Musik-Bewegung auf Dauer einen zweifelhaften Ruf. Und wenn man den Musikwissenschaftler Christoph Wolff nach

seinen ersten Erlebnissen mit der historisierenden Aufführungspraxis fragt, dann fallen ihm zuerst die blutleeren Darbietungen der Neuen Sachlichkeit ein.

*Die Alte-Musik-Bewegung in den zwanziger Jahren, zu der auch die Orgelbewegung gehörte, war ein Phänomen der Neuen Sachlichkeit als eine Reaktion auf den Wagner-schen Expressionismus. Es gab berühmte Ensembles wie den Kammermusikreis um den Flötisten Gustav Scheck, den Gambisten August Wenzinger und den Cembalisten Fritz Neumeyer, die die Musik der Barockzeit sehr distanziert spielten. Der Klang war das wichtigste: das silbrige Cembalo, die etwas hauchige Flöte, die schlappen Gamben. Der Klang war wichtig, nicht aber die emotionale Seite – dass die Musik die Herzen rührte, war eigentlich kein Aspekt. Das hat sich sehr geändert. Heute spielt man Bach, grob gesagt, wie Beethoven. Man legt sich genauso ins Zeug. Und diese expressive Qualität wird auch erwartet.*

[Gespräch mit dem Autor, Leipzig 2009]

In den zwanziger und dreißiger Jahren aber, nach der Überwindung der Spätromantik, war Emotionalität verdächtig. Und während die Ensembles immer mehr verkleinert wurden und sich damit den tatsächlichen Besetzungstärken der Bachzeit annäherten, wurde ausgerechnet das exzentrische Barockzeitalter über den Leisten eines so zu sagen „objektiven“ Musizierens geschlagen: ohne Ritardandi und expressive Bögen, mit einer schematischen, terrassenartigen Dynamik. Nach der Überwindung der romanti-schen Bach-Auffassung verfiel man gleich ins andere Extrem und trieb der Alten Musik jedes Herzblut aus.

<b>MUSIK 7</b> EMI Classics LC 06646 7640472 Track 17	Johann Sebastian Bach Suite Nr. 4 D-Dur BWV 1069 5) Réjouissance Busch Chamber Players Leitung: Adolf Busch	3'40
---	---	------

Ein Ausschnitt aus der Suite D-Dur BWV 1069, eingespielt im Jahr 1936 vom Kammer-orchester um den Geiger Adolf Busch – einem eminenten Geigenvirtuosen und emp-findsamen Musiker, der aber in puncto Bach nicht mit sich spaßen ließ.

Mit dieser Ästhetik des motorischen, unterkühlten Musizierens ähnelte die Alte-Musik-Bewegung nach dem Krieg fast der Avantgarde um Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez, die auf das völkische Pathos der Nazijahre durch Verweigerung reagierten: Ausdruck hatte hinter der logischen Konstruktion zurückzustehen, der kulturelle Neu-anfang sollte nicht durch ideologische, aber auch nicht durch emotionale Bekenntnisse verwässert werden. So wie in der neuen Musik der Sinn eines Kunstwerks auf die Ebene der Machart beschränkt wurde, so konnte man sich im Kreis der Kammerorchester und Barock-Spielkreise nicht vorstellen, dass ein Bach oder Händel vielleicht aufbrausende,



sentimentale oder humorvolle Menschen waren, die aus ihren Herzen auch beim Komponieren und beim Vortrag keine Mördergrube machten.

Die Rekonstruktion Neuer und Alter Musik wurde aufgeladen mit einem Wahrheitsanspruch, der im Grunde den zeitgenössischen Hörer als Adressaten ausklammerte – was wahr schien, musste automatisch richtig ankommen. Dabei hätte man nur in Friedrich Nietzsches Aphorismen-Sammlung *Menschliches, Allzumenschliches* nachschlagen müssen, um zu erkennen, dass die Aufführung jeder Musik in erster Linie zeitgenössisch zu sein hat.

*Denn nur dadurch, dass wir älteren Werken unsere Seele geben, vermögen sie fortzuleben: erst unser Blut bringt sie dazu, zu uns zu reden. Der wirklich „historische“ Vortrag würde gespenstisch zu Gespenstern reden. – Man ehrt die großen Künstler der Vergangenheit weniger durch jene unfruchtbare Scheu, welche jedes Wort, jede Note so liegen lässt, wie sie gestellt ist, als durch tätige Versuche, ihnen immer von neuem wieder zum Leben zu verhelfen. – Freilich: dächte man sich Beethoven plötzlich wiederkommend und eins seiner Werke gemäß der modernsten Beseeltheit und Nervenverfeinerung, welche unsern Meistern des Vortrags zum Ruhme dient, vor ihm ertönd: er würde wahrscheinlich lange stumm sein, schwankend, ob er die Hand zum Fluchen oder Segnen erheben solle, endlich aber vielleicht sprechen: „Nun! Nun! Das ist weder Ich noch Nicht-Ich, sondern etwas Drittes – es scheint mir auch etwas Rechtes, wenn es gleich nicht das Rechte ist. Ihr mögt aber zusehen, wie ihr's treibt, da ihr ja jedenfalls zuhören müsst, – und der Lebende hat recht, sagt ja unser Schiller. So habt denn recht und lasst mich wieder hinab.*

[Friedrich Nietzsche: *Ältere Kunst und die Seele der Gegenwart*, in: *„Menschliches Allzumenschliches II“*]

<b>MUSIK 8</b> Teldec Classics LC 06019 4509-91762-2 Track 14	Johann Sebastian Bach Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ BWV 140 1) Chor „Wachet auf“ Tölzer Knabenchor Concentus musicus Wien Leitung: Nikolaus Harnoncourt	7'10
---	--	------

Dass die Interpretation historischer Musik ganz anders sein konnte als die Verklangerung eines mechanischen Uhrwerks, beweist diese Aufnahme von Eingangschor der Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ BWV 140. Der Kondukt der Streicher, der die Choralstrophen des Chores feierlich und zugleich heiter untermalt, wird nicht gestampft oder träge gedehnt, sondern entspricht dem menschlichen Herzschlag, wirkt also natürlich. Die Betonung der Taktschwerpunkte schafft einen federnden Rhythmus, der durch das Echo der drei Oboen klanglich attraktiv eingefärbt wird. Es ist eine Musik,

die nicht abspult, sondern atmet, die etwas mitteilt und überdies unterm jugendlichen Glanz der Knabenstimmen erstrahlt.

Die Einspielung stammt aus der ersten Gesamtaufnahme aller Bach-Kantaten und wurde von Nikolaus Harnoncourt dirigiert – dem Mann, der nach dem Krieg die historisierende Aufführungspraxis zum Erlebnis machte. Natürlich war er dabei nicht allein: Sein niederländischer Kollege, der Cembalist und Dirigent Gustav Leonhardt, half ihm bei der Realisierung der Herkulesarbeit; es gab Anreger und Vorläufer, auch Vorläufer-Ensembles wie die Capella Coloniensis, eines der ersten professionellen Barockorchester, das sich der Nordwestdeutsche Rundfunk in Köln leistete. Und überhaupt wäre auch ein Harnoncourt trotz aller Hartnäckigkeit und Überzeugung von seiner Mission sicher gescheitert, wenn er nicht die Unterstützung der Schallplattenindustrie im Rücken gehabt hätte: So wie der Rundfunk die Avantgarde finanzierte und in seine Programme rückte, so unterstützten Labels wie die Archiv Produktion oder Telefunken den Aufbau eines barocken Repertoires, um genau das zu schaffen, was Nietzsche „etwas Drittes“ nannte: nämlich eine erfrischend zeitgenössische Art, auf das musikalische Barockzeitalter zu blicken.

Dennoch: ohne Harnoncours Ideen und seinen Wagemut, ohne seinen Forscherdrang, mit dem er historische Traktate verschlang und in eine eigene Ton-Sprache verwandelte, hätte es die bekannten und heute legendären Ensembles für Alte Musik wohl nicht gegeben – von Trevor Pinnocks English Concert und dem Orchester des 18. Jahrhunderts bis hin zu John Eliot Gardiners English Baroque Solists, Sigiswald Kuijkens Petite Bande, Reinhard Goebels Musica antiqua Köln oder der Akademie für Alte Musik Berlin.

1953 gründete Harnoncourt, damals noch Cellist bei den Wiener Symphonikern unter Karajan, den Concentus musicus Wien; nach ausgiebigen Probenphasen wagte man sich 1957 erstmals an die Öffentlichkeit – und löste bei den Wiener Traditionalisten sofort erbitterten Protest aus, der Harnoncourt und seine Mitstreiter bald zum Märtyrerfigur der Alten Musik machte. Tatsächlich war der Klang des Concentus musicus – so unvollkommen manche frühe Aufnahmen im Nachhinein wirken – sofort unverwechselbar und faszinierend „unpoliert“, wie es Martin Este beschreibt.

*Der musikalische Klang, so hat uns Nikolaus Harnoncourt durch seine Schallplatten gelehrt, ist erdgebunden, ist körperlich, weil die Materie des Instruments zu uns spricht und nicht der Klang an sich. Man hört nicht nur einen Grundton mit seinen Obertönen, sondern ebenso das bei seiner Erzeugung entstehende Geräusch, d.h. die unharmonischen Obertöne, etwa durch das Anblasen der Querflöte oder den Bogenstrich auf der Geige. Dadurch bekommt der musikalische Klang eine ganz eigene Qualität von timbraler Sinnlichkeit.*

[Martin Elste: *Meilensteine der Bach-Interpretation 1750-2000. Eine Werkgeschichte im Wandel*, Stuttgart/Kassel 2000, S. 6]

Mit dieser Sinnlichkeit des geräuschhaften Klangs, für die sich auch ein Neutöner wie Helmut Lachenmann brennend interessierte, hat sich Harnoncourt jedoch im Gegensatz zu manchen Kollegen nicht begnügt. Für ihn war sie Teil eines Systems aus klingenden Zeichen, das er mit dem alten Terminus „Klangrede“ umschrieb: Im Zentrum seiner Experimente standen nicht die „Originalinstrumente“, die auf den Plattencovern angepriesen wurden, sondern das tiefere Verständnis einer fernen Musik – wie er im Gespräch dargelegt hat.

*Für mich war die Vorstellung absurd, dass die Musik des Barock, wie man sie damals spielte, so langweilig sein sollte, während die Literatur, die Bildende Kunst und die Architektur vor Leben und Kraft nur so strotzen. Also haben wir versucht, diese Musik so vital und so lebendig wie möglich zu spielen. Bei dieser Gelegenheit sind wir auf die alten Instrumente gekommen, aber wir haben sie nicht zu Götzen gemacht. Früher war man der Meinung: auf einer alten Oboe zu spielen, macht die Sache schon stilistisch richtig. Bei uns war es eher umgekehrt, wir haben gesagt: Was wäre nötig, um es stilistisch richtiger zu machen? Und das ist das Tempo, das ist die Artikulation - und zuletzt noch der Klang des Instrumentes.*

[Gespräch zwischen Nikolaus Harnoncourt und Wolf-Eberhard von Lewinski, WDR 1984 - WDR: 6108140201]

An den Bach-Aufnahmen von Nikolaus Harnoncourt, der vom Beginn der sechziger Jahre bis zu seinem Tod im Jahr 2016 unermüdlich im Studio stand, lässt sich ablesen, wie sich der Spielstandard auf den historischen Instrumenten ständig entwickelt hat. Vor allem die hohen und virtuosen Partien für Hörner und Trompeten bereiteten den ersten Musikern des Concentus musicus Probleme. Was Bach den Trompetern im hohen Register noch zumuten konnte, war nach dem Untergang der Clarinblaskunst auf modernen Instrumenten kaum mehr zu realisieren. In Harnoncourts Aufnahme der *h-Moll-Messe* aus dem Jahr 1968 merkt man dem Hornisten in der „Quoniam“-Arie an, dass er Mühe hat, im ständigen Wechsel von gestopften und offenen Tönen die richtigen Noten zu treffen; ähnlich geht es den Trompetern mit den Spitzentönen. Heutige Blechbläser haben diese Probleme nicht mehr – dennoch schlug Harnoncourts Deutung von Bachs Spätwerk ein wie eine Bombe und hat die Alte-Musik-Szene nachhaltig verändert.

<p><b>MUSIK 9</b> Teldec Classics LC 06019 4509-95517-2 Track 11-12</p>	<p>Johann Sebastian Bach Messe h-Moll BWV 232 Gloria 11) Arie „Quoniam tu solus sanctus“ 12) Chor „Cum sancto spiritu“ Max van Egmond (Bass) Wiener Sängerknaben Concentus musicus Wien Leitung: Nikolaus Harnoncourt</p>	<p>8'45</p>
---	---	-------------

Der Schluss des Gloria aus Johann Sebastian Bachs *h-Moll-Messe* Werkeverzeichnis 232 in der legendären Aufnahme von 1968 mit den Wiener Sängerknaben und dem Concentus muiscus Wien unter Leitung von Nikolaus Harnoncourt; das Bass-Solo sang Max van Egmond.

Wahrscheinlich würde heute kein Tonmeister und auch kein Dirigent diese Aufnahme mehr freigeben – dennoch war Harnoncourts *h-Moll-Messe* ein Wendepunkt für die historisierende Aufführungspraxis. Martin Elste hat in seinem Buch *Meilensteine der Bach-Interpretation* nachgerechnet, dass nach 1968 die Tempi in der Alten Musik immer weiter beschleunigt wurden – was, von den Plattenfirmen marktschreierisch angefeuert, geradezu zu ihrem Markenzeichen wurde. Aber auch hier sind Wellen erkennbar. Zwar wird niemand mehr zu den Tempi von Mengelberg und Furtwängler zurückkehren, doch hat Harnoncourt selbst, der sich in seiner Spätzeit immer mehr der Romantik zuwandte, die Tempofrage stets flexibel gehalten – ihm kam es eben nicht auf Rekorde, sondern auf eine sinnfällige Rhetorik an.

Aber auch andere Merkmale seiner frühen Bach-Aufnahmen, die damals als sensationell galten, sind obsolet geworden. Der Hinweis auf die „Originalinstrumente“ – in England spricht man etwas korrekter von „period instruments“ – erübrigt sich heute aus mehreren Gründen. Zum einen ist nicht ausgemacht, dass ein Originalinstrument der Bachzeit heute überhaupt noch spielbar ist. Deshalb sind vor allem Blas- und Tasteninstrumente Nachbauten oder Kopien. Außerdem taugt das Etikett „Originalinstrument“ kaum mehr als Distinktionsmerkmal in einer Zeit, in der historische Klänge nicht nur aus unzähligen Spezialensembles, sondern auch aus modernen Orchestern dringen, die mit Naturtrompeten oder alten Heerpauken ausgestattet werden. Entscheidend für die Originalität im doppelten Sinne ist letztlich nicht das Klangwerkzeug selbst, sondern die Art, wie man es spielt: ob man es mit Verzierungen beseelt, die Charaktere der einzelnen Register hervorhebt oder die Virtuosität der Zeit vorführt.

Weitgehend aus der Mode gekommen ist auch die Besetzung der großen Chorwerke von Bach mit Knabenstimmen. Selbst Harnoncourt hat in seinen späten Aufnahmen wieder gemischte Chöre bevorzugt; die traditionellen Knabenchöre in Leipzig, Wien oder Regensburg dienen nicht mehr als Beleg einer Authentizität. Auch hier hat letztlich nicht die historische Genauigkeit, sondern der Publikumsgeschmack und der Markt entschieden.

Mittlerweile sind die Ensembles, die sich der historisierenden Aufführungspraxis verpflichtet fühlen, auf einem spieltechnischen Stand, der vor einem halben Jahrhundert noch undenkbar war. Wobei unter dem enormen Konkurrenzdruck der sportive Aspekt der Barockmusik wieder in den Vordergrund getreten ist: Wer sich auf dem Markt profilieren will, tut das nicht mehr mit exotischem Repertoire aus dem 17. Jahrhundert, sondern gleich mit einer Gesamtaufnahme der *Brandenburgischen Konzerte*. Die Pionierjahre der Alten Musik, die auch ein Interesse an der Musik der Vorgänger und

Familienmitglieder von Johann Sebastian Bach hervorgebracht hatten, scheinen endgültig vorbei.

Hören wir zum Abschluss ein Werk, mit dem Johann Sebastian Bach eine beliebte Form seiner Vorfahren und Vorläufer aufgriff: die Motette für Chor und begleitende Instrumente. Der RIAS-Kammerchor, Leitung Hans-Christoph Rademann singt die Motette „Jesu meine Freude“ BWV 227, es begleitet die Akademie für Alte Musik Berlin.

<b>MUSIK 10</b> Eigenaufnahme rbb 3.10.2008 Gethsemanekirche Berlin	Johann Sebastian Bach Motette „Jesu meine Freude“ BWV 227 RIAS-Kammerchor Akademie für Alte Musik Berlin Leitung: Hans-Christoph Rademann	19'00
--	---	-------

Sie hörten die Motette „Jesu meine Freude“ von Johann Sebastian Bach, es sang der RIAS-Kammerchor, es spielte die Akademie für Alte Musik Berlin unter Leitung von Hans-Christoph Rademann. Ein Beispiel für heutige Bach-Interpretation, aufgenommen im Jahr 2008 in der Gethsemanekirche in Berlin, Prenzlauer Berg. Um die Aufführungspraxis Bachscher Werke ging es heute; die Zitate sprach Joachim Schönfeld. Für das Finale dieser Bach-Reihe habe ich mir einen von Bachs rätselhaftesten Zyklen vorgenommen, die „Kunst der Fuge“.

Im Studio war Michael Struck-Schloen, ich wünsche noch einen schönen Abend am Radio.