

John Eliot Gardiner

BACH

Musik
für die Himmelsburg

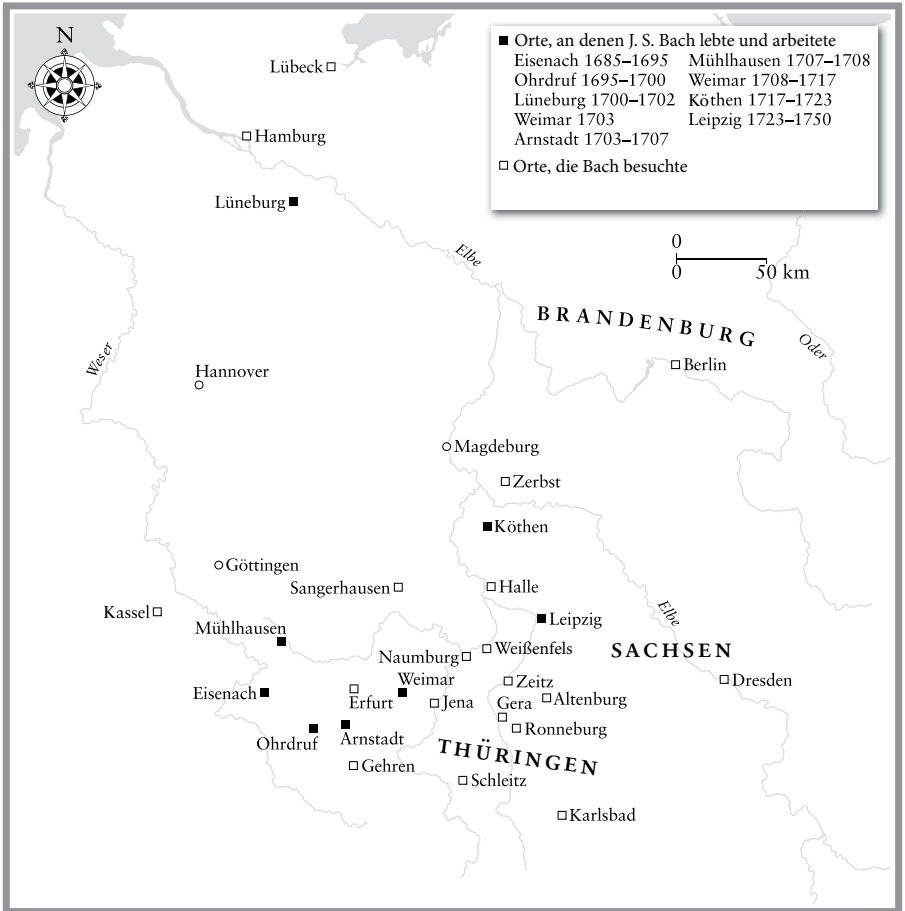


Aus dem Englischen von
Richard Barth

Carl Hanser Verlag

Inhalt

<i>Abbildungsverzeichnis</i>	9
<i>Danksagung</i>	15
<i>Anmerkung zum Text</i>	19
<i>Abkürzungsverzeichnis</i>	21
<i>Karte</i>	23
<i>Vorwort</i>	25
1. Unter den strengen Augen des Kantors	37
2. Deutschland an der Schwelle zur Aufklärung	57
3. Das Bach-Gen	94
4. Die 85er	140
5. Das Räderwerk des Glaubens	179
6. Der »incurrable Cantor«	216
7. Bach an seiner Werkbank	269
8. Kantaten oder Kaffee?	311
9. Von Jahrgängen und Jahresläufen	359
10. Die erste Passion	427
11. Seine »große Passion«	488
12. Ganz auf einer Linie oder über Kreuz	528
13. Das unablässige Streben nach Vollkommenheit	579
14. »Der alte Bach«	632
<i>Zeittafel</i>	671
<i>Glossar</i>	683
<i>Anmerkungen</i>	691
<i>Register</i>	711



Bachs Betätigungsfeld in Nord- und Mitteldeutschland

Vorwort

Als Musiker war Bach ein unergründliches Genie; als Mensch hatte er allzu offensichtliche Schwächen, war enttäuschend mittelmäßig und ist für uns in vielerlei Hinsicht bis heute kaum greifbar. Tatsächlich wissen wir weniger über sein Privatleben als über das irgendeines anderen großen Komponisten der letzten 400 Jahre. Anders als beispielsweise bei Monteverdi ist von Bach keinerlei Korrespondenz mit nahen Verwandten erhalten, und auch sonst ist jenseits des Anekdotischen wenig überliefert, was uns dabei helfen könnte, uns ein menschlicheres Bild von ihm zu machen und einen Blick auf den Sohn, Liebhaber, Ehemann oder Vater Bach zu erhaschen. Vielleicht war da ein tief sitzender Widerwille in ihm, den Vorhang zurückzuziehen und sich zu zeigen: Als sich die Gelegenheit dazu ergab, lehnte er es im Gegensatz zur Mehrzahl seiner Zeitgenossen ab, eine Beschreibung seines Lebens und Werdegangs vorzulegen. Die kurze, stark bearbeitete Darstellung, die über seine Kinder auf uns gekommen ist, zeichnet ein Bild von ihm, wie er selbst gerne gesehen werden wollte. Kein Wunder, dass so mancher zu dem Schluss kam, als Mensch sei Bach ein ziemlicher Langweiler gewesen.

Die Vorstellung, hinter dieser scheinbaren Diskrepanz zwischen dem Menschen und seiner Musik müsse sich eine besonders interessante Persönlichkeit verbergen, hat die Biographen seit jeher beschäftigt – mit unterschiedlichen Ergebnissen. Und überhaupt: *Müssen* wir wirklich etwas über den Menschen wissen, um seine Musik wertschätzen und verstehen zu können? Mancher würde sagen, nein. Aber nur wenige dürften sich damit zufrieden geben, dem knappen Rat Albert Einsteins zu folgen: »Was ich zu Bachs Lebenswerk zu sagen habe: Hören, spielen, lieben, verehren und – das Maul halten!« Ganz im Gegenteil: In den meisten von uns regt sich eine natürliche Neugier, dem Urheber der Musik, die uns so fasziniert, ein Gesicht zu geben. Wir sehnen uns danach zu erfahren, was für ein Mensch das war, der Musik komponieren konnte, deren Komplexität uns ein einziges Rätsel ist. Deren Rhythmus in anderen Momenten so un-

widerstehlich ist, dass wir aufspringen und tanzen möchten. Und deren ergreifende Emotionalität uns in wieder anderen Augenblicken in unserem Innersten anrührt. Bach ist ein Komponist von derart verblüffendem, alle menschlichen Kategorien sprengendem Format, dass wir dazu neigen, ihn zu vergöttern und in den Rang eines Übermenschen zu erheben. Wenige können der Versuchung standhalten, den Saum des Gewandes eines Genies zu berühren – und als Musiker möchten wir unsere Begeisterung am liebsten in die ganze Welt hinausposaunen.

Doch wie die Zeittafel zeigt (siehe S. 671), gibt es herzlich wenig unbestreitbare Tatsachen, die ein derart idealisiertes Bild des Menschen Bach stützen. Auf der Suche nach weiteren Anhaltspunkten sind wir auf eine Handvoll zumeist langweiliger und unbeholfener Briefe angewiesen, die bruchstückhafte Hinweise auf sein Denken und Fühlen als Mensch und Familienvater geben. Ein Großteil des in seiner Handschrift Überlieferten ist prosaischer und schwer verständlicher Natur: Orgelgutachten und Empfehlungsschreiben für seine Schüler. Dann ist da noch der endlose Strom von Beschwerden bei städtischen Behörden über seine Arbeitsbedingungen und seine Bezahlung. Daneben finden sich für die Fürstlichkeit bestimmte, verärgerte Rechtfertigungen und unterwürfige Widmungen, immer auf der Suche nach der einen, großen Chance. Man spürt festgefahrene Einstellungen, aber selten ein klopfendes Herz. Selbst polemische Auseinandersetzungen führte Bach indirekt über einen Mittelsmann. Es gibt keinerlei Beleg dafür, dass er Erfahrungen mit anderen Komponisten austauschte (auch wenn wir Grund zu dieser Annahme haben), und kaum Hinweise auf seine Herangehensweise beim Komponieren oder auf seine Einstellungen zu seiner Arbeit und zum Leben allgemein.* Seine Standardantwort auf die Frage, wie er es bewerkstelligt habe, in der Kunst des Musizierens solche Vollkommenheit zu erreichen, war ebenso unverblümt wie nichtssagend: »Ich habe fleißig seyn müssen; wer eben so fleißig ist, der wird es eben so weit bringen können.«²

* In einer Rede anlässlich von Bachs 200. Todestag sprach Paul Hindemith von Bachs »austernhafte[r] Verschwiegenheit in Bezug auf sein Werk« – ganz im Gegensatz zu Beethoven oder Wagner, deren Einstellung zu vielen ihrer Werke wir kennen. »Mir scheint«, so Hindemith sehr richtig, »es habe uns das ständige Anschauen seiner Denkmäler [der banalen Gestalt eines Mannes in einem Gehrock mit einer Perücke auf dem Kopf, die er niemals abnimmt] den Blick für die wahre Gestalt des Menschen Bach und seines Werkes verdorben« (Paul Hindemith, *J.S.Bach. Ein verpflichtendes Erbe*, Mainz 1950, S. 6).

Angesichts dieser spärlichen Quellenlage blieb den Biographen seit Forkel (1802), Carl Hermann Bitter (1865) und Philipp Spitta (1873) immer wieder nur der Rückgriff auf den *Nekrolog* (den 1754 von seinem zweiten Sohn C.P.E.Bach und seinem Schüler Johann Friedrich Agricola eilig verfassten Nachruf), auf die Aussagen seiner anderen Söhne, Schüler und Zeitgenossen sowie auf die (möglicherweise von ihm selbst ausgeschmückten) Anekdoten, die sich um Bachs Leben ranken. Doch selbst wenn man all das berücksichtigt, ergibt sich ein ziemlich holzschnittartiges und zweidimensionales Bild: das eines Musikers, der sich beharrlich als Autodidakt ausgibt, mit unnahbarer Rechtschaffenheit seine Pflicht erfüllt und ganz in seiner Rolle als Musiker aufgeht. Ab und zu, wenn er kurz vom Notenblatt aufblickt, werden wir Zeugen eines Wutausbruchs – dann zeigt sich für einen Augenblick der von der Engstirnigkeit und Dummheit seiner Dienstherrn zur Verzweiflung getriebene Künstler, der sich, wie er selbst schreibt, gezwungen sieht, »in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung« zu leben.³ Der Spekulation war dadurch Tür und Tor geöffnet: Ein Biograph nach dem anderen versuchte mehr oder weniger geschickt, noch den letzten Tropfen aus den Quellen herauszupressen, und die verbleibenden, gewaltigen Lücken mit Hilfe von Mutmaßungen zu überbrücken. An diesem Punkt setzte die Mythenbildung ein: von Bach als Germane par excellence, als Held der Handwerker- und Arbeiterklasse, als fünfter Evangelist, oder als Intellektueller vom Kaliber eines Isaac Newton. Wer über Bach schreibt, muss es also nicht nur mit dem Hang des 19. Jahrhunderts zur Beweihräucherung aufnehmen, sondern auch mit der besonders hartnäckigen Tendenz des 20. zur politisch instrumentalisierten Ideologie.

Man kann sich des Verdachts nicht erwehren, dass viele Autoren aus übertriebener Ehrfurcht vor Bach noch heute stillschweigend einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen seinem unermesslichen Genie und seinem Format als Mensch annehmen. Im günstigsten Fall sind sie dadurch ungewöhnlich nachsichtig, was seine unübersehbaren Schwächen anbelangt: eine gewisse Reizbarkeit, Widersprüchlichkeit und Selbstgefälligkeit, seine Scheu vor intellektuellen Herausforderungen sowie seine kriecherische Haltung gegenüber Fürsten und Autoritäten generell, in der sich Argwohn mit dem Streben nach dem eigenen Vorteil vermischt. Doch warum muss große Musik unbedingt von einer großen Persönlichkeit stammen? Musik mag uns inspirieren und erbauen, aber deshalb muss sie noch lange nicht das Werk eines inspirierenden (im Gegensatz zu einem inspirierten) Menschen sein. In manchen Fällen mag das zutref-

fen, aber daraus lässt sich keine allgemeine Regel ableiten. »Der Erzähler mag so viel unbedeutender oder weniger attraktiv sein als die Geschichte.«⁴ Aus der Tatsache, dass Bachs Musik die Schöpfung eines genialen Verstandes ist, lassen sich keine unmittelbaren Rückschlüsse auf Bachs Persönlichkeit ziehen. Ersteres zu wissen kann hinsichtlich Letzterem sogar zu unangebrachter Besserwisseri führen. Zumindest besteht bei Bach, anders als bei so vielen großen Vertretern der Romantik (ich denke da an Byron, Berlioz oder Heine), nicht das geringste Risiko, dass wir womöglich mehr über ihn herausfinden, als uns lieb ist, oder dass wir, wie bei Richard Wagner, eine beklemmende Korrelation zwischen dem Kreativen und dem Pathologischen konstatieren müssen.

Ich sehe keine Notwendigkeit, Bach in einem schmeichelhaften Licht erscheinen zu lassen oder die Augen vor möglichen Schattenseiten zu verschließen. Einige neuere Biographien lassen seiner Persönlichkeit gegenüber besondere Nachsicht walten und interpretieren alles in den rosigensten Farben – obwohl die überlieferten Quellen eine solche Sichtweise Lügen strafen. Diese Autoren unterschätzen die psychischen Folgen, die weniger sein unermüdlicher Einsatz als das lebenslange Buckeln vor ihm intellektuell Unterlegenen auf sein Gemüt und Wohlbefinden gehabt haben muss. Stülpen wir Bach ein göttergleiches Bild über, so verstellt uns das den Blick auf seine künstlerischen Kämpfe, und wir hören auf, in ihm einen Musikhandwerker par excellence zu sehen. Genau wie wir uns angewöhnt haben, uns Brahms als dicken, bärtigen alten Herrn vorzustellen, und dabei vergessen, dass er einst ein schneidiger junger Mann war – ein »junger Adler aus dem Norden«, wie Schumann ihn nach ihrer ersten Begegnung beschrieb –, so pflegen wir uns Bach als alten Kapellmeister mit Perücke und Hängebäckchen vorzustellen und dieses Bild auf seine Musik zu übertragen – trotz all des jugendlichen Überschwangs und der beispiellosen Lebensfreude, von der seine Musik häufig nur so spricht. Wie wäre es, wenn wir ihn stattdessen als unwahrscheinlichen Rebellen wahrnähmen, als einen Musiker, »der allgemein anerkannte Prinzipien und eifersüchtig gehütete Annahmen über den Haufen warf«? Nach Ansicht von Laurence Dreyfus wäre das nur zu begrüßen, denn es ermöglichte uns, »die diffuse Ehrfurcht, die viele von uns beim Hören von Bachs Werken empfinden, in eine Vorstellung vom Mut und von der Kühnheit dieses Komponisten zu verwandeln und die Musik dadurch ganz neu zu erfahren [...]. In Bachs Subversivität könnte der Schlüssel zu der Frage liegen, worin seine Leistung bestand, eine Leistung, die – wie alle große Kunst – auf die höchst

subtile Manipulation und Veränderung der menschlichen Wahrnehmung ausgerichtet ist.«⁵ Dreyfus' erfrischendes und überzeugendes Korrektiv zur traditionellen Beweihräucherung steht in perfektem Einklang mit dem Ansatz, den ich in den zentralen Kapiteln dieses Buches verfolge.

Aber das ist nur die eine Seite der Medaille. Denn trotz der Flut an musikwissenschaftlichen Arbeiten zu einzelnen Aspekten von Bachs Musik und der hitzigen Debatte darüber, wie und von wem sie damals aufgeführt wurde, bekommen wir Bach als *Mensch* nach wie vor nicht zu fassen. Wenn man zum x-ten Mal dieselben alten Berge an biographischem Sand durchsiebt, kommt man leicht zu dem Schluss, das Potenzial, dabei Neues zutage zu fördern, sei erschöpft. Ich glaube, das ist ein Irrtum. Der amerikanische Bach-Experte Robert L. Marshall äußerte im Jahr 2000 die Ansicht, eine umfassende Neuinterpretation von Bachs Leben und Werk sei längst überfällig; er und seine Kollegen würden sich »vor dieser Herausforderung drücken, und das wissen wir auch«. Er sei sich sicher, dass man »den erhaltenen Dokumenten, so widerspenstig sie sind, mehr Erhellendes über den Menschen Bach entlocken kann, als es auf den ersten Blick den Anschein hat«.⁶ Dafür, dass Marshall recht behielt, haben die brillanten, unermüdlichen Spürnasen vom Bach-Archiv Leipzig gesorgt, auch wenn die spannenden neuen Dokumente, die sie zutage gefördert haben, bislang erst teilweise ausgewertet sind. Direktor Peter Wollny beschrieb die Situation mir gegenüber so: »Es ist, als höbe man am Fuße einer Marmorstatue eine Scherbe auf: Man weiß nicht, ob sie ein Stück Arm, Ellbogen oder Kniescheibe ist; sicher ist nur, dass sie von Bach stammt und dass man das vorläufige Bild, das man sich von der vervollständigten Statue gemacht hat, entsprechend anpassen muss.« Könnte es also sein, dass in den Archiven noch immer Mosaikstücke von unschätzbarem Wert schlummern? Seit der Öffnung der Bibliotheken in den Staaten des ehemaligen Ostblocks und dank der Flut von Quellen, die Forschern mittlerweile per Internet in digitaler Form zugänglich sind, stehen die Chancen für derartige Entdeckungen heute besser als zu irgendeinem anderen Zeitpunkt in den letzten 50 Jahren.*

* Beispielsweise arbeitet das Bach-Archiv (in Kooperation mit der Staatsbibliothek zu Berlin, dem Rechenzentrum der Universität Leipzig und weiteren Partnern, und gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft) derzeit am Projekt »Bach Digital«, das darauf abzielt, »sämtliche Bach-Originalhandschriften weltweit zu digitalisieren und so den kulturell wertvollsten Bestand an Bach-Quellen einem größeren Benutzerkreis zugänglich zu machen«.

Außerdem könnte es sein, dass wir mit der Konzentration auf die bekannten Quellen und die intensiven Bemühungen, neue aufzutun, die ganze Zeit immer nur in einer Richtung gesucht und dabei eine höchst aufschlussreiche Quelle übersehen haben, die doch so naheliegt: die Musik selbst. Sie ist der Fixpunkt, zu dem wir immer wieder zurückkommen können, die wichtigste Quelle, anhand derer wir Schlussfolgerungen über ihren Urheber erhärten oder entkräften können. Je eingehender wir die Musik von außen (als Zuhörer) studieren, und je besser wir sie von innen (als Ausführende) kennenlernen, desto größer sind natürlich unsere Chancen, ihren Wundern auf die Spur zu kommen – und, mehr noch, den Mann besser zu verstehen, dem wir sie verdanken. Dort, wo sie am monumentalsten und beeindruckendsten ist – etwa in der *Kunst der Fuge* oder in den zehn Kanons des *Musikalischen Opfers* –, stoßen wir an derart undurchdringliche Membranen, dass jede noch so hartnäckige Suche nach dem Antlitz ihres Schöpfers ins Leere läuft. Spürbarer und offensichtlicher als seine textierte Musik sind Bachs Werke für Tasteninstrumente von einer Spannung gekennzeichnet, die aus Zurückhaltung und strikter Befolgung selbst gesetzter Konventionen resultiert – einer Spannung zwischen Form (die man wahlweise als kühl, steif, kompromisslos, streng oder komplex beschreiben kann) und Inhalt (leidenschaftlich oder eindringlich).^{*} Viele von uns können angesichts dessen nur staunen, in sich gehen und vor Gedankengängen kapitulieren, deren leidenschaftslose Spiritualität so tiefgründig und unwandelbar ist wie die kaum einer anderen Musik.

Sobald Worte ins Spiel kommen, wird die Aufmerksamkeit weg von der Form und hin zu Fragen der Bedeutung und der Interpretation gelenkt. Eines meiner Ziele in diesem Buch ist es aufzuzeigen, wie deutlich sich in Bachs Herangehensweise an seine Kantaten, Motetten, Oratorien,

^{*} Allerdings waren Tasteninstrumente, darauf hat mich Robert Quinney hingewiesen, Bachs täglich Brot, weshalb seine Orgel- und Claviermusik uns besonders tiefe Einblicke in seine Gedankenwelt eröffnet. Wie bei allen Improvisationsgenies standen Bachs Gehirn und seine Finger mit fieberhafter Unmittelbarkeit miteinander in Kontakt (ihr Zusammenspiel klappte im wahrsten Sinne des Wortes »aus dem Stegreif«); insofern liegt die Annahme nahe, dass in seiner Musik für Tasteninstrumente – ungeachtet seiner Angewohnheit, seine Musik immer wieder zu überarbeiten – eine gute Portion dieses Schaffens »in Echtzeit« spürbar ist, ohne den Umweg über einen mühsamen Kompositionsprozess, den so viele andere Komponisten gehen mussten. Und Texte sind seiner Orgelmusik niemals fern, sei es in Form der Choräle, die seinen Präludien zugrunde liegen, oder im verblüffend sprachähnlichen Verlauf seiner Fugenthemen.

Messen und Passionen seine Denkweise ablesen lässt, seine charakterlich bedingten Vorlieben (die sich, wo es relevant ist, zum Beispiel in der Entscheidung für den einen und gegen den anderen Text niederschlagen) und sein breiter philosophischer Horizont. Bachs Kantaten sind natürlich keine Tagebucheinträge im engeren Sinn, so als würde er eine persönliche Erzählung niederschreiben. Doch in die Musik eingebettet, hinter der formalen äußeren Schale dieser Stücke, verbergen sich die vielschichtigen Charakterzüge eines extrem zurückhaltenden Menschen – mal fromm, dann wieder rebellisch, meist voller Nachdenklichkeit und Ernst, aus denen jedoch immer wieder Humor und Empathie aufblitzen. Manchmal kann man in Bachs Musik und, mehr noch, in der Art und Weise, wie Spuren seiner eigenen Aufführungen in sie eingewoben sind, den Klang seiner Stimme vernehmen. Es ist die Stimme eines Menschen, der ein Gespür für die Kreisläufe der Natur und den Wechsel der Jahreszeiten hat, der sich der elementaren Körperlichkeit des Lebens bewusst, aber von der Aussicht beseelt ist, nach dem Tod ein besseres Leben in der Gemeinschaft von Engeln und engelsgleichen Musikern zu verbringen. Daher der Titel dieses Buches, der zum einen auf die reale »Himmelsburg« in Weimar verweist, die neun Jahre lang Bachs Arbeitsplatz war, zum anderen eine Metapher für die Heimstatt aller von Gott inspirierten Musik darstellt (siehe S. 244, 376 f., 555 und 664). Die Musik wirft Schlaglichter auf die erschütternden Erfahrungen, die er als Waisenkind, einsamer Teenager und trauernder Ehemann und Vater machen musste. Sie offenbart seinen tiefen Abscheu vor Heuchelei und seine Unduldsamkeit gegenüber jeglicher Form der Verfälschung von Tatsachen, aber auch sein tiefes Mitgefühl für alle, die in irgendeiner Form leiden müssen, betrübt sind oder von Gewissensbissen oder Glaubenszweifeln geplagt werden. All das veranschaulicht seine Musik, und daraus bezieht sie ein Gutteil ihrer Authentizität und ihrer ungeheuren emotionalen Wucht. Vor allem jedoch macht sie hörbar, mit welcher Freude und welchem Vergnügen er die Wunder des Universums und die Geheimnisse des Lebens feierte – und in seiner eigenen schöpferischen Gewandtheit schwelgte. Man muss sich nur eine einzige Weihnachtskantate anhören, um Musik von einer jauchzenden, festlichen Begeisterung zu erleben, an die kein anderer Komponist herankommt.

*

Der Zweck dieses Buches besteht darin, »rencontrer l'homme en sa création«: den Menschen über sein Werk kennenzulernen.⁷ Es verfolgt also eine ganz andere Absicht als eine herkömmliche Biographie: Es möchte dem Leser ein Gefühl dafür vermitteln, was der Akt des Musizierens für Bach bedeutet hat, indem es ihn seine Erfahrungen und Empfindungen nacherleben lässt. Im Unterschied zur üblicherweise hergestellten Verbindung zwischen Leben und Werk behaupte ich nicht, dass Bachs Werke in direktem Zusammenhang zu seiner Persönlichkeit stehen – eher, dass sich in seiner Musik ein breites Spektrum an Lebenserfahrungen spiegelt (ein Großteil derer sich von unseren eigenen gar nicht so sehr unterscheidet). Bachs Persönlichkeit hat sich als unmittelbare Folge seines musikalischen Denkens herausgebildet und entwickelt. Seine konkreten Verhaltensmuster spielen insofern eine untergeordnete Rolle, lassen diese sich teilweise doch als Konsequenz eines Ungleichgewichts zwischen seinem Musikerleben und seinem Privat- und Alltagsleben interpretieren. Indem wir uns die eng miteinander verwandten Prozesse der Komposition und Aufführung von Bachs Musik anschauen, können wir das menschliche Antlitz des Komponisten selbst herausarbeiten – ein Bild, das durch die Erfahrung, seine Musik heute erneut aufzuführen und zu neuem Leben zu erwecken, nur plastischer werden kann.

Ich möchte den Leser daran teilhaben lassen, wie es sich anfühlt, sich Bach als Ausführender und Dirigent anzunähern, der vor einem Ensemble aus Sängern oder Instrumentalisten steht – genau wie Bach regelmäßig selbst. Dabei ist mir selbstverständlich bewusst, dass ich mich auf heiklem Terrain bewege und dass jeder dergestalt gewonnene »Befund« leicht als subjektiv und wertlos abgetan werden kann – als nichts weiter als »eine zeitgenössische Version der romantischen Sichtweise von Musik als Autobiografie«, einer Sichtweise, die für ihre Spekulationen »eine unerträgliche Autorität« in Anspruch nimmt.⁸ Die Vorstellung, man könne die Absichten eines Komponisten nachvollziehen, während man im Bann der von seiner Musik evozierten Emotionen steht, hat natürlich etwas Verführerisches – ist aber möglicherweise nichts als eine Illusion.*

* Peter Williams, der eine der scharfsinnigsten neueren Biographien Bachs vorgelegt hat, mahnt: »Die überwältigende Phantasiewelt, in die jede ausdrucksstarke Musik den Hörer einlädt, ist schon für sich genommen problematisch, verführt sie doch dazu, die in uns wachgerufenen Gefühle in Worte zu fassen und uns ein Bild von den Prioritäten oder gar der Persönlichkeit des Komponisten zu machen. Vermutlich gibt es kaum jemanden, der Bachs Musik gespielt, gesungen, gehört oder darüber geschrieben hat, der *nicht* glaubt,

Daraus folgt jedoch nicht, dass Subjektivität an sich mit der Suche nach objektiveren Wahrheiten unvereinbar wäre oder die solchermaßen gewonnenen Erkenntnisse entwertete. Letztlich sind alle Wahrheiten – die der Mathematik vielleicht ausgenommen – mehr oder weniger subjektiv. In der Vergangenheit hat die Bach-Forschung daran gekrankt, dass das Untersuchungsobjekt (der Autor) strikt vom Untersuchungsobjekt (dem Komponisten) getrennt wurde. Wird die Subjektivität des Autors jedoch nahezu vollständig ausgeschaltet oder ausgeblendet, so bleiben bestimmte Facetten von Bachs Persönlichkeit von einer kritischen Untersuchung ausgenommen. Im einleitenden 1. Kapitel erkläre ich daher die Hintergründe und den Charakter meiner ganz eigenen Subjektivität. Der Leser wird es mir hoffentlich nachsehen; vielleicht ermuntert es andere dazu, ihre eigenen subjektiven Reaktionen auf Bach zu analysieren und zu überlegen, inwiefern diese Reaktionen ihr Bach-Bild beeinflusst haben.

Die jahrelange Arbeit an diesem Buch ging mit der Suche nach Möglichkeiten einher, wie sich Forschung und Aufführungspraxis miteinander verbinden lassen und sich gegenseitig befruchten können. Es galt, sich in Quellen zu vertiefen, die neue Perspektiven auf Bachs Werdegang zu eröffnen versprachen, die biographischen Fragmente zu einem Gesamtbild zusammenzufügen, die Auswirkungen des frühen Verlusts der Eltern und der Umstände seiner Schulzeit neu zu bewerten, die Musik zu analysieren und beim Dirigieren mit wachsamem Auge auf jene Augenblicke zu achten, in denen aus dem Gefüge der Notation seine Persönlichkeit hervorzutreten scheint. Trotz der tiefen Schuld, in der ich bei jenen Experten und Forschern stehe, die dieses Projekt begleitet und mich wahrscheinlich vor einem Fiasko bewahrt haben, stellt das vorliegende Buch meine ganz persönliche Sicht dar. Es folgt einer übersichtlichen (wenngleich nicht immer streng chronologischen) Gliederung: 14 unterschiedliche Annäherungen kreisen, 14 Speichen eines Rades gleich, um ein und denselben Mittelpunkt: den Menschen und Musiker Bach. Die einzelnen Speichen stehen zwar in Beziehung zu den benachbarten und gegenüberliegenden, sollen den Leser aber innerhalb des jeweiligen Themas von einem Punkt zu einem anderen leiten. Jede dieser »Konstellationen« (ein Begriff Walter

Bach besonders gut zu verstehen, einen persönlichen Draht zu ihm zu haben wie niemand sonst. Aber letztlich beruht all das auf unserer eigenen Vorstellung, was Musik ist und bewirkt, und die ist möglicherweise eine ganz andere als die des Komponisten« (Peter Williams, *The Life of Bach*, Cambridge 2004, S. 1). Er hat natürlich vollkommen recht.

Benjamins, der ziemlich genau dasselbe bezeichnet) ist einer anderen Facette seines Charakters gewidmet und regt zu einem neuen Blickwinkel auf den Menschen und seine Musik an.

Einen Kontrapunkt dazu bildet eine Reihe von Fußnoten im Geiste des Biographen Richard Holmes: »als eine Art Begleitkommentar zum eigentlichen Geschehen, der weitergehende Überlegungen zu einigen der aufgeworfenen biographischen und kritischen Fragen anregt.«⁹ Dessen ungeachtet erhebe ich keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit – nichts liegt mir ferner. Wer auf der Suche nach einer kritischen Analyse des monumentalen Werks für Klavier und Orgel oder bestimmte Soloinstrumente ist, wird hier nicht fündig werden: Um darauf neben der Vokalmusik im Detail einzugehen, bedürfte es eines eigenen Bandes.* Ich konzentriere mich hier auf die Musik, die mir am vertrautesten ist – die über Worte komponierte Musik. Wie ich zu zeigen hoffe, kommen in den Kantaten, Motetten, Passionen und Messen durch die Kombination von Musik und Text Dinge zum Ausdruck, die vor Bach niemand je mit Tönen auszudrücken versuchte, wagte oder vermochte. Die damit einhergehende Vertrautheit, so scheint mir, eröffnet neue Perspektiven darauf, warum und wie bestimmte Werke die uns bekannte Gestalt angenommen haben, wie sie gestrickt sind und was sie uns über den Menschen mitteilen können, der sie komponiert hat. Die Begeisterung, die damit einhergeht, diese Werke einzustudieren und aufzuführen – ja, für eine kurze, intensive Zeitspanne ganz in sie einzutauchen –, hat in mir ein Feuer entfacht, das seit dem ersten Kontakt mit zunehmender Intensität in mir brennt. Mein wichtigstes Anliegen in diesem Buch ist, diese prächtige Klangwelt und die Freude, die ich als Dirigent wie als lebenslanger Bach-Student an ihr habe, mit anderen zu teilen.

Als Zuhörer, Kritiker oder Forscher bleibt einem in der Regel eine gewisse Zeitspanne, in der man abwägen und darüber nachdenken kann, was Bachs Musik in einem auslöst. Die Analyse musikalischer Strukturen hat ihren Nutzen, aber auch Grenzen: Sie hilft, die einzelnen Bauteile und ihr mechanisches Zusammenspiel zu beschreiben, aber sie gibt keinen Hinweis darauf, was den Motor zum Schnurren bringt. Mehr noch als bei

* Allerdings gibt es dazu reichlich Literatur, allen voran von Laurence Dreyfus, *Bach and the Patterns of Invention*, Cambridge (MA) 1996; David Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, London 1993; und Peter Williams, *Johann Sebastian Bachs Orgelwerke*, Bd. 1–3, Mainz 1996–2000.

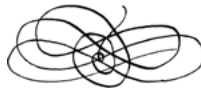
vielen anderen Komponisten erweist es sich bei Bach als sehr viel einfacher, die handwerklichen Prozesse nachzuvollziehen, mit deren Hilfe er das Tonmaterial ausgearbeitet und variiert hat, als seine ursprünglichen Einfälle herauszuarbeiten und ganz zu durchdringen. Was das Verständnis von Bachs handwerklichem Können betrifft, sind wir durch die Musikanalyse im Lauf der letzten 100 Jahre weit gekommen; wendet man die gängigen musikanalytischen Verfahren allerdings auf textierte Musik an, so erweisen sie sich als wenig hilfreich. Hier bedarf es anderer Methoden.

Als Ausführender ist man gezwungen, die Rolle des Zaungastes endgültig abzustreifen: Um dem Publikum ein Werk mit voller Überzeugung präsentieren zu können, muss man sich im Vorfeld für einen Zugang und eine Interpretation entscheiden. Ich möchte einen Eindruck davon vermitteln, wie es sich anfühlt, mittendrin zu stehen – ganz nah am Motor und an den Tanzrhythmen der Musik, versunken in die Harmoniefolgen des fein gewebten, kontrapunktischen Klangteppichs, in die räumlichen Beziehungen der Stimmen und Instrumente und in die kaleidoskopischen Wechsel der Klangfarben (je einzeln, im Zusammenklang und dort, wo sie sich reiben). Die Aufgabe kommt mir vor, als hätten die Astronauten den Mond beschreiben sollen, ohne dass wir Erdenbewohner ihre Aufnahmen auf unseren Bildschirmen gesehen hätten. Oder als erwachte man nach dem Genuss eines Halluzinogens aus einer Traumwelt, noch ganz benommen von den seltsamen Empfindungen, die einem im Kopf herumschwirren (so zumindest stelle ich es mir vor), und sollte anderen verständlich machen, wie man sich unter Drogeneinfluss in anderen Sphären schwebend gefühlt hat.

Stellen Sie sich stattdessen vor, Sie stünden brusttief im Meer, bereit zum Schnorcheln. Sie sehen nichts weiter als die mit bloßem Auge erkennbaren Landschaftsmerkmale: das Ufer, den Horizont, die Wasseroberfläche, vielleicht das eine oder andere Schiff, die verschwommenen Umrisse von Fischen oder Korallen unmittelbar unter ihnen, das war's mehr oder weniger. Dann setzen Sie die Taucherbrille auf und lassen sich ins Wasser gleiten. Im selben Augenblick tauchen Sie in eine ganz andere, magische Welt voller leuchtender Farben in unzähligen Schattierungen ein, in der Fischeschwärme kaum spürbar an Ihnen vorüberziehen und Seeanemonen und Korallen sich schwerelos in der Strömung wiegen – eine lebendige, völlig andere Wirklichkeit. Ähnlich überwältigend ist für mich die Erfahrung, Bachs Musik aufzuführen – die Art, wie sie ihr brillantes

Spektrum an Klangfarben vor einem auffächert, ihre scharfen Konturen, ihre harmonische Tiefe, ihre immerzu fließenden Bewegungen über dem zugrunde liegenden Rhythmus. Oberhalb der Wasseroberfläche hört man nichts als den Lärm des Alltags; darunter liegt Bachs magische Klangwelt. Doch selbst wenn die Aufführung zu Ende ist und die Musik wieder in die Stille mündet, aus der sie gekommen ist, bleibt diese mitreißende Erfahrung in unserer Erinnerung präsent. Lebendig bleibt auch das Gefühl, dem Mann, der diese Musik ursprünglich geschaffen hat, sei soeben ein Spiegel vorgehalten worden – ein Spiegel, in dem wir klar und deutlich seine vielschichtige, schroffe Persönlichkeit erkennen können, seinen Drang, mit den Zuhörern zu kommunizieren und seine Weltsicht mit ihnen zu teilen, sowie seine einzigartigen Fähigkeiten als Komponist: schier grenzenlose Erfindungsgabe, Intelligenz, Esprit und Menschlichkeit.

Nein, der Mensch Bach war ganz und gar kein Langweiler.



I

Unter den strengen Augen des Kantors

Im Herbst 1936 tauchte ein 30-jähriger Musiklehrer aus dem niederschlesischen Bad Warmbrunn unvermittelt in Fontmell Magna auf, einem Dorf in Dorset. Er hatte sich auf dem Fahrrad bis nach England durchgeschlagen. So wie fast 400 Jahre zuvor Veit Bach, der Stammvater des Bach-Clans, als Glaubensflüchtling Osteuropa den Rücken gekehrt hatte, war Walter Jenke aus Deutschland geflohen – wo über Juden kurz zuvor ein faktisches Berufsverbot verhängt worden war. Der Geschichte zufolge, die Walter gern erzählte, hatte sein Urgroßvater das Bach-Porträt in den 1820er Jahren für einen Spottpreis in einem Kuriositätenladen erworben – möglicherweise ohne zu ahnen, dass es sich dabei um das wichtigste Porträt Bachs handelte, das wir haben. Walter Jenke dagegen war sich dessen sehr wohl bewusst. Nachdem er in Dorset Arbeit gefunden und eine Engländerin geheiratet hatte, bat er 1938 seine Mutter, ihm das Bach-Porträt zu schicken. Wäre es in Bad Warmbrunn geblieben, so hätte es die Bombardierungen und die Evakuierung der deutschen Bevölkerung im Zuge des Vorrückens der Roten Armee mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit nicht überlebt.*

Ich bin unter den strengen Augen des Kantors aufgewachsen. Das berühmte Haußmann-Porträt von Bach¹ befand sich während des Krieges in der Obhut meiner Eltern und nahm in der alten Mühle in Dorset, in der ich zur Welt kam, auf dem Treppenabsatz im ersten Stock einen Ehrenplatz ein. Jeden Abend versuchte ich auf dem Weg ins Bett, seinem furchteinflößenden Blick auszuweichen. Ich hatte das doppelte Glück, auf

* Es war das etwas später entstandene und deutlich besser erhaltene der beiden Bach-Porträts von Elias Gottlob Haußmann (1746 und 1748, siehe Tafel 18 und 19). Auf dem Kopf hat Bach darauf eine Perücke, in der Hand ein Exemplar seines sechsstimmigen Kanons (BWV 1076, siehe Kapitel 14, S. 656). Ab 1950 befand es sich in der William H. Scheide-Bibliothek in Princeton, New Jersey, bis es 2015 an seinen Entstehungsort zurückgekehrt ist. Heute ist es im Leipziger Bach-Museum ausgestellt.

einem Bauernhof aufzuwachsen und in eine Familie hineingeboren zu werden, in der es Teil des Alltags war, zu singen – auf dem Traktor oder beim Reiten (wie mein Vater), bei Tisch (wo die ganze Familie vor jeder Mahlzeit ein Danklied sang) oder bei den Zusammenkünften mit Freunden am Wochenende, bei denen sich die Liebe meiner Eltern zur Vokalmusik Bahn brach. In den Jahren des Krieges trafen sie sich jeden Sonntagmorgen mit Freunden aus der Gegend, um William Byrds *Mass for Four Voices* zu singen. Mein Bruder, meine Schwester und ich lernten in unserer Kindheit eine großartige Vielfalt an A-cappella-Chormusik kennen, von Josquin bis Palestrina, Tallis bis Purcell, von Monteverdi über Schütz bis hin zu Bach. Im Vergleich zur älteren mehrstimmigen Musik waren Bachs Motetten – mit ihren langen, langen Phrasen, die keine Gelegenheit zum Atmen boten – technisch sehr viel anspruchsvoller, aber ich weiß noch, wie mich das Zusammenspiel der einzelnen Stimmen faszinierte, bei dem so viel gleichzeitig passierte, während ein pulsierender Rhythmus verhinderte, dass alles auseinanderfällt. Mit zwölf konnte ich von den meisten der sechs Bachmotetten die Sopranstimme mehr oder weniger auswendig. Sie wurden (neben derben, im Dialekt von Dorset verfassten Gedichten und was sich sonst noch alles in meinem Gedächtnis angesammelt hat) Teil des in den Tiefen meines Gehirns abgespeicherten Grundwortschatzes und sind mir bis heute treue Begleiter.

Später, in meiner Jugendzeit, habe ich einiges von Bachs Instrumentalmusik kennengelernt: die *Brandenburgischen Konzerte*, die Violinsonaten und -konzerte (mit denen ich zwischen neun und 18 als ausgesprochen durchschnittlicher Geiger oft schwer zu kämpfen hatte – und meist den Kürzeren zog –, bis ich schließlich auf die Bratsche umstieg), einige Klavierstücke sowie verschiedene Alt-Arien aus Kantaten, die meine Mutter sehr gern mochte. Wenn ich Arien wie »Gelobet sei der Herr, mein Gott« oder »Von der Welt verlang ich nichts« höre, habe ich noch heute einen Kloß im Hals, weil ich unwillkürlich ihre Stimme im Ohr habe, die von der Mühle über den Hof herüberweht. Meine Lehrzeit in Sachen Bach, die in mir den Wunsch reifen ließ, den strengen Kantor oben auf dem Treppenabsatz zu verstehen und mich ein Leben lang mit seiner Musik zu beschäftigen, habe ich jedoch bei vier herausragenden Lehrern absolviert – genauer: bei drei Lehrerinnen und einem Lehrer. Sie hatten entscheidenden Anteil daran, dass ich der Musiker wurde, der ich heute bin.

Der Lehrer war der große englische Tenor Wilfred Brown. Ich war 14, als er bei einer Aufführung von Bachs *Johannespassion* an unserer Schu-

le den Part des Evangelisten und die Tenor-Arien sang. Ich war so hingerissen, dass ich – für den Stimmführer der 2. Geige ein unverzeihlicher Lapsus – irgendwann weiterzuspielen vergaß und ihn einfach anglotzte. In der Rolle des Bach-Evangelisten war Bill Brown unerreicht. Sein Gesang war von einer unglaublichen Feinzeichnung und Tonmalerei charakterisiert sowie von einem Pathos, das auf das Innigste mit seinem Glauben als Quäker und der damit einhergehenden Demut verbunden war (Letzteres kannte ich von meiner Mutter, die ebenfalls als Quäkerin aufgewachsen war). Später bot er an, mir Gesangsstunden zu geben. Er unterrichtete mich vom 16. bis zum 22. Lebensjahr, besuchte mich manchmal sogar in Cambridge und nahm niemals Geld dafür an.

Imogen Holst, Tochter von Gustav Holst und Assistentin von Benjamin Britten, war regelmäßig bei meinen Eltern zu Besuch, leitete manchmal deren Chorwochenenden und gab mir und meiner Schwester Gesangsunterricht. Mehr als irgendein anderer Musiker, den ich bis dahin kennengelernt hatte, betonte sie, wie wichtig in der Barockmusik das Element des Tanzes ist. Bei ihren eigenen Interpretationen, besonders wenn sie Bach dirigierte, war das so unübersehbar, dass jemand sie beim Dirigieren der *b-Moll-Messe* einmal von der Taille abwärts gefilmt hat. Dank Imo bin ich bis heute überzeugt, dass man sich bei der Interpretation von Bach keiner größeren Sünde schuldig machen kann, als in einen immergleichen *Trott* zu verfallen (wie es leider mit entsetzlicher Regelmäßigkeit bis heute immer wieder geschieht). Die Augen vor dem federnden, schwingenden Rhythmus seiner Musik zu verschließen oder ihm entgegenzuarbeiten ist das sicherste Rezept, damit ihr Geist umgehend Reißaus nimmt. Wenn Imogen Holst in bewegenden Worten über ihren Vater sprach, betonte sie, wie unentbehrlich die Musik sei, als ein Teil des Lebens, »ohne den es nicht geht«.

Dass man Bach tanzen lassen muss, war die eine wichtige Lektion; die andere war, wie man ihn zum »Singen« bringt. So selbstverständlich das klingt, so schwierig ist es in der Praxis umzusetzen. Nicht alle Stücke Bachs sind so sängerfreundlich und melodios wie die eines Purcell oder Schubert. Sie sind häufig sehr verwinkelt, voller unangenehm langer Phrasen und mit allerlei Schnörkel und Verzierungen gespickt, so dass es einer Menge Entschlossenheit und eiserner Lungen bedarf, damit sie wirklich »singen«. Und das gilt nicht nur für die Sing-, sondern auch für die Instrumentalstimmen. Das habe ich von meiner Geigenlehrerin Sybil Eaton gelernt, einer Schülerin des berühmten griechischen Geigers und Musik-

wissenschaftlers Minos Dounias. Sybil »sang« zweifellos, wenn sie Geige spielte; doch durch ihre inspirierende Art des Unterrichts und ihre Liebe zu Bach schaffte sie es, dass auch die Melodien ihrer Schüler flügge wurden – ob wir Konzerte, Solopartiten oder obligate Stimmen aus den Passionen und Kantaten übten.

Die Frau, die für mich all diese Ideen verkörpert hat wie niemand sonst, war Nadia Boulanger. Zu Recht gilt sie als größte Kompositionslehrerin des 20. Jahrhunderts. Als sie mich 1967 in Paris als Student annahm, war sie gerade 80 geworden und schon halb blind, geistig aber topfit. Ausgangspunkt für ihren Unterricht in Harmonielehre waren Bachs Choräle, ihrer Überzeugung nach Musterbeispiele für die Schönheit der Polyphonie. Alle Stimmen sind in diesen Vierergesprächen gleich wichtig, füllen aber unterschiedliche Rollen aus, treten mal hervor, mal in den Hintergrund – mit anderen Worten: Sie sind Teil einer kontrapunktisch gedachten Harmonie. Ob als Komponist, Dirigent oder Ausführender: Die Freiheit, sich musikalisch auszudrücken, beharrte sie, setze die Einhaltung bestimmter Gesetze und die über jeden Zweifel erhabene Beherrschung technischer Fertigkeiten voraus. Einer ihrer Lieblingssätze lautete: »Talent [damit meinte sie, wie ich glaube, Technik] ohne Genie ist nicht viel wert; aber Genie ohne Talent ist vollkommen wertlos.«

Meine geistige Nahrung beschränkte sich nun zwei Jahre lang auf die immergleiche Diät aus Übungen in Harmonie, Kontrapunkt und Solfeggio (einer ziemlich fiesen, aber effektiven Gehörbildungsmethode), und ich wehrte und sträubte mich wie ein in die Ecke getriebenes Tier. Mindestens einmal landete Hindemiths *Übungsbuch für elementare Musiktheorie* in der Gosse – weil ich es aus purem Frust aus dem Fenster meines Einzimmerapartments im 4. Arrondissement gefeuert hatte. Und doch verdanke ich dieser Frau unendlich viel. Sie stellte jede vorgefasste Meinung in Frage und legte jede Unzulänglichkeit, ob technischer oder sonstiger Art, schonungslos offen. Sie sah etwas in mir, was ich selbst nicht zu sehen vermochte. Erst im Rückblick erkannte ich, dass sie mir mit dem, was mir während der Jahre in der »Boulangerie« wie Folter vorkam, in Wirklichkeit einen großen Gefallen getan und mir das Rüstzeug an die Hand gegeben hat, das mir in meiner Musikerkarriere manche peinliche Situation ersparen sollte. Im Übrigen war sie bei aller Strenge unglaublich großzügig: Sie vermachte mir sogar ihre einzigartige Sammlung an Abschriften von Renaissance- und Barockmusik (von Monteverdi bis Rameau), darunter die Partituren und Einzelstimmen ihrer Lieblingskantaten von

Bach, allesamt sorgfältig mit Anmerkungen versehen. Sie gehören zum Kostbarsten, was ich besitze.*

Wie sollte ich all die Gehörbildungsübungen und die mühsam erworbene Theorie in Klang übersetzen, wenn ich vor einem Chor oder Orchester stand? Zu meinem Glück konnte ich in dieser Phase (1967/68), während meines Studiums in Paris und Fontainebleau, von Zeit zu Zeit auf ein »Instrument« in London zurückgreifen – den Monteverdi Choir. Dessen Anfänge lagen im Jahr 1964, meinem dritten Jahr in Cambridge. Mein Tutor, der Ethnosoziologe Edmund Leach, gab mir die Erlaubnis, ein Jahr vom Geschichtsstudium zu pausieren und mir die verschiedenen Richtungen anzusehen, die ich beruflich einschlagen könnte – was für mich in erster Linie bedeutete herauszufinden, ob ich das Zeug zum Berufsmusiker hatte. Offiziell beschäftigte ich mich mit klassischem Arabisch und mittelalterlichem Spanisch; tatsächlich setzte ich mir das Ziel, Monteverdis *Marienvesper* von 1610 aufzuführen, ein Werk, das ich zum ersten Mal in Kindertagen gehört hatte, das damals aber noch wenig bekannt und in Cambridge noch nie erklingen war. Trotz des doppelten Handicaps, dass ich als Chorleiter ziemlich unerfahren war und bis zu jenem Zeitpunkt kaum eine ordentliche musikalische Ausbildung genossen hatte, setzte ich mir in den Kopf, eines der anspruchsvollsten Werke der Chorliteratur zu dirigieren. Ich verbrachte den Großteil des Jahres damit, die Original-Stimmbücher auf Mikrofilm zu studieren und, ermuntert von Musikprofessor Thurston Dart, eine neue Aufführungspartitur zu erstellen. Außerdem musste ich mich um alles kümmern, was bei der Planung einer öffentlichen Aufführung in der King's College Chapel anfiel – von der Zusammenstellung und Einstudierung des Chores und des Orchesters bis hin zum Druck der Eintrittskarten und dem Aufstellen der Stühle.

Kennzeichnend für diese Musik waren für mich die lebendigen Klangfarbenkontraste und die leidenschaftliche Deklamation. Der entscheidende Test war für mich, ob es mir gelingen würde, diese Merkmale wenigstens ansatzweise einer Gruppe von Studenten zu entlocken, die an einer ganz anderen Tradition geschult waren. Insofern erblickte der Monteverdi Choir das Licht der Welt gewissermaßen als »Anti-Chor« – als Gegenentwurf zum gesitteten, verschmelzenden Wohlklang, der zu meiner Zeit

* Diese und viele andere von Nadia Boulanger abgeschriebene Partituren und Stimmen, die sie mir in ihrem Testament hinterlassen hat, befinden sich heute als Dauerleihgabe in der Royal Academy of Music in London.

für den berühmten Chor des King's College charakteristisch war. Dessen Mantra lautete: »Niemand lauter als angenehm«. Auf den Punkt gebracht wurde dieser Stil für mich von einer Aufführung von *Jesu, meine Freude* – der längsten und interpretatorisch anspruchsvollsten Motette Bachs – im Gedenkgottesdienst für Boris Ord. Der Chor sang das Stück auf Englisch, mit kraftloser, manierierter Zimperlichkeit: »Jesu ... (ausgesprochen Dschisu)«, gefolgt von einem dicken Komma und tiefem Einatmen, »... priceless treasure (Traschua)«. Ich kochte. Wie hatte es so weit kommen können, dass diese wunderbar jubilierende Musik, die mir von Kindesbeinen an vertraut war, so gekünstelt und farblos aufgeführt wurde? War das nicht so, als würde man dem Porträt des verdrießlichen alten Kantors mit ein wenig Puder und ein paar Schönheitspflasterchen zu Leibe rücken?

Als ich mich im März 1964 zum ersten Mal an Monteverdis Meisterwerk versuchte, wirkten einige derselben Sänger und Musiker mit. Die Aufführung blieb hinter meiner Idealvorstellung weit zurück, doch aus dem Publikum kamen ermutigende, ja begeisterte Rückmeldungen. Für mich war es nicht nur ein Test meiner Fertigkeiten, sondern die Erleuchtung, auf die ich gewartet hatte. Die Entscheidung war gefallen: Anstatt einen vorhersehbareren Berufsweg einzuschlagen, für den ich bereits die grundlegenden fachlichen Qualifikationen erworben haben mochte, wollte ich lieber einer unwiderstehlichen Leidenschaft folgen – auch wenn das jahrelanges Studieren und Üben erforderte und der Erfolg alles andere als sicher war. Ich fühlte mich ermutigt, meine Rebellion gegen die Überreste der viktorianischen Aufführungspraxis fortzusetzen und den Monteverdi Choir auf eine dauerhafte Grundlage zu stellen. Mein Ziel dabei war und ist eine leidenschaftliche, ausdrucksstarke Annäherung an die Vokalmusik des Barocks und, soweit angebracht, die Nationalität, Zeit und Persönlichkeit des Komponisten. In einem typischen Konzertprogramm – wie beim Cambridge Festival von 1965, wo wir uns der Musik von Monteverdi, Schütz und Purcell widmeten – bemühten wir uns unter anderem dadurch, dass wir alle Stücke in der Originalsprache sangen, für den Zuhörer den je eigenen Ansatz jedes Meisters hörbar zu machen. Das Publikum sollte nachvollziehen können, wie die Komponisten auf unterschiedliche Weise mit Musik experimentierten, die auf Rezipitationen über einem bezifferten Bass beruhte, und wie sie das erweiterte Spektrum der Ausdrucksmöglichkeiten in vollen Zügen auskosteten. Es war ein aufregendes Projekt, und unsere Versuche waren zweifellos unbeholfen und schossen bisweilen über das Ziel hinaus; aber immerhin

klangen sie nicht halbgar und unterschieden sich deutlich von der Frömmerei eines anglikanischen Evensongs an einem verregneten Novemberabend.

Was mir am meisten fehlte, waren gute Vorbilder. Nadia Boulanger dirigierte nicht mehr, ebenso wenig wie Thurston Dart, von dessen Sherlock-Holmes-artigem musikwissenschaftlichen Ansatz ich viel gelernt habe, als ich nach seinem Wechsel an das King's College in London ein Jahr bei ihm studiert habe. Immerhin hatte ich das Glück, dem herausragenden Tastenvirtuosen und Dirigenten George Malcolm über die Schulter schauen zu dürfen. George wusste seinen Chor in der Westminster Cathedral zu überwältigenden, von gänzlich unenglischer Leidenschaftlichkeit geprägten Aufführungen anzuspornen. Zu meiner großen Überraschung nahm er sich die Zeit, zu meiner ersten Aufführung der *Marienvesper* nach Cambridge zu kommen. Er war ein wahrer Meister, und obwohl er kaum noch dirigierte, sah ich in ihm einen Gleichgesinnten, dessen Anerkennung und Ermutigung mir in dieser Phase unendlich viel bedeuteten.

Dann, 1967, fuhr ich auf Einladung eines Freundes nach München, um Karl Richter den Münchner Bach-Chor dirigieren zu hören. Richter galt damals als der bedeutendste Interpret von Bachs Chormusik, doch selbst seine muskelspielenden LP-Aufnahmen von Kantaten hatten mich nur unzureichend darauf vorbereitet, mit welcher erdrückenden Lautstärke und Aggressivität 70 stimmgewaltige bayerische Kehlen von der Empore der Markuskirche herab die Motette *Singet dem Herrn* schmetterten. Vom affektierten »Heilig, heilig«-Ansatz des King's College Choir oder des Bach Choir in London, der alljährlich am Karfreitag in der Royal Festival Hall die *Matthäuspasion* zum Besten gab, trennten Richter Welten; vom Geist dieser Musik spürte man bei ihm aber auch nicht mehr. Die frenetische Art, mit der Richter am nächsten Tag in der Musikhochschule (dem ehemaligen »Führerbau«) auf einem frisierten Neupert-Cembalo die *Goldberg-Variationen* spielte, war ebenso wenig geeignet, mich zum Richterjünger zu bekehren. Wie in den meisten Aufführungen und Aufnahmen, die ich hörte, wirkte Bachs Musik auch hier düster, trist und seelenlos, ohne Humor und menschliche Züge. Wo waren die festliche Freude und ansteckende Begeisterung dieser tänzerischen Musik? Einige Jahre später hörte ich eine Aufführung der *Johannespassion* unter der Leitung von Benjamin Britten, eines ganz ausgezeichneten Dirigenten, der vor meinen Ohren die einzelnen Stränge von Bachs kunstvollem Kontrapunkt entwirrte und die Dramatik des Werkes von innen sichtbar machte. Und doch klang

das Ergebnis für mich entsetzlich »englisch«. Ich war ähnlich enttäuscht wie 1958, als ich zum ersten Mal Mozart-Werke in Salzburg und Wien gehört hatte: Irgendwie überdeckte und verschleierte die elegante Oberfläche der Aufführung das turbulente Seelenleben der Musik.

Meine eigenen Anfänge waren nicht gerade vielversprechend. Im heißen Sommer 1967, als der Großteil der Kompositionsklasse von Nadia Boulanger von Paris nach Fontainebleau umzog, wo die Crème de la Crème der Juillard und der Curtis School of Music zu uns stieß, beschloss sie, es sei an der Zeit, dass ich unter ihren wachsamen Augen etwas dirigiere. Die Aufgabe, vor die sie mich stellte, war Bachs bewegende Osterkantate *Bleib bei uns* (BWV 6), in der die Geschichte der beiden Jünger erzählt wird, denen auf dem Weg nach Emmaus der Auferstandene begegnet. Das Conservatoire Américain in Fontainebleau war nicht die Cambridge University, wo es reichlich Chorleitungs- und Gesangsstudenten gab. Die einzige Sängerin war eine talentierte Mezzosopranistin – ansonsten nur aufsässige »Pienisten« (sie bezeichneten sich selbst gerne als »peenists«). Um mich vor meiner Lehrerin als brauchbarer Dirigent zu erweisen, musste ich aus diesem Pool Sänger rekrutieren und durch viel gutes Zureden zu einem vierstimmigen Ensemble formen, das die magische Abendstimmung in Bachs Eingangschor zu transportieren vermochte. Bis zu jenem Abend hatte »Mademoiselle«, wie alle sie nannten, mich noch nie dirigieren gehört oder gesehen, aber sie ließ keine Gelegenheit aus, mir vorzuhalten, meine Übungen in Harmonie und Kontrapunkt seien eine »unbeschreibliche *tragédie*«. Wenn Sie jemals einer Gruppe amerikanischer Pianisten (die zweifellos allesamt jederzeit eine Etüde von Chopin oder ein Prélude von Liszt aus dem Ärmel schütteln konnten) dabei zugehört haben, wie sie vierstimmig auf Deutsch zu singen versuchen, dann haben Sie eine Ahnung davon, was ich (und sie) mitmachte(n). Das »Orchester« bestand aus meinem Kommilitonen und Landsmann Stephen Hicks, der auf einer verstimmt Orgel spielte (bei unserer ersten Begegnung im Unterricht von Mademoiselle hatte er sich vorgestellt als »Stephen 'icks, bester Organist in West Molesey«). Dieses zusammengewürfelte Ensemble musste ich nicht nur dirigieren, sondern nebenbei das Tenor-Rezitativ singen und in der Alt-Arie die obligate Viola-Stimme spielen, während Stephen tapfer alles andere auf der Orgel ergänzte. Als der große Tag gekommen war, war das Jeu de Paume voller in der Hitze schmachsender Studenten. In der ersten Reihe eine Handvoll schwarz gekleideter, ziemlich betagter Damen, in deren Mitte meine ehrwürdige Lehrerin saß. Kaum hatte das Konzert

begonnen, da schlief Mademoiselle bereits tief und fest. Vermutlich hat sie keinen einzigen Ton mitbekommen, und das war wahrscheinlich auch ganz gut so.

So dankbar ich ihr war: Das Leben in der Boulangerie schnürte mir mehr und mehr die Luft ab, und ich sehnte mich danach, all die strenge Theorie und Disziplin dem Praxistest in der realen Welt zu unterwerfen und Berufsmusiker zu dirigieren. Also bewarb ich mich beim BBC Northern Orchestra in Manchester um die Stelle des Assistenzdirigenten – zur Empörung von Mademoiselle, die erwartet hatte, ich würde mich wie viele ihrer amerikanischen Schüler noch mindestens weitere fünf Jahre bei ihr dem Studium von Théodore Dubois' *Traité d'harmonie* widmen. Die hochversierten, ziemlich abgebrühten Orchestermitglieder ließen mich deutlich spüren, welch ein Glück ein Nachwuchsdirigent wie ich hatte, vor ihnen stehen zu dürfen. Von ihnen hatte ich wenig Entgegenkommen zu erwarten; das Motto lautete: Friss oder stirb. Meine Hauptaufgabe bestand darin, zu Beginn einer wöchentlich ausgestrahlten Sendung jede Woche eine andere Konzertouvertüre zu dirigieren. Wenn ein Stück beispielsweise zwölf Minuten lang war, hatte ich dafür vor der Liveübertragung maximal neun Minuten Probezeit. Bei einem Orchester, das so ausgezeichnet vom Blatt spielte, bestand die Kunst darin, die richtigen Prioritäten zu setzen. Man musste sich gut überlegen, wann man eingreift und was man dem Zufall und dem Adrenalin- und Konzentrationsschub überließ, der einsetzte, sobald die rote Lampe anging. In diesem Übungslabor habe ich viel darüber gelernt, wie man kostbare Probenzeit möglichst sinnvoll nutzt.

In London, beim Monteverdi Choir, war derweil viel im Fluss. Indem wir unser Repertoire chronologisch nach vorne und geographisch nach Norden erweiterten, von den venezianischen Komponisten (den Gabrielis und Monteverdi) zu den deutschen (Schütz und Buxtehude) und den englischen der Restaurationszeit (Blow, Humfrey und Purcell), steuerten wir unaufhaltsam auf eine Konfrontation mit den beiden Titanen Händel und Bach zu. Im Lauf der folgenden zehn Jahre (1968–1978) hatte ich das Glück, als Pendant zum Chor einige der besten freiberuflichen Musiker der Londoner Szene für ein erstklassiges Kammerorchester zu gewinnen: das Monteverdi Orchestra. Diese Musiker gaben mir einen enormen Vertrauensvorschuss und folgten mir mit viel Experimentierfreude auch in entlegene Gefilde des Barocks mit praktisch unbekanntem Oratorien und Opern. Hinzu kamen stilistische Experimente wie die Verwendung

von nach außen gebogenen Barockbögen, Notes inégales, Mordenten, Pralltrillern, Schleifern und ornamentalen Verzierungen aller Art.

Dann stießen wir plötzlich auf Granit. Das lag weder an den Musikern noch an mir, sondern an den Instrumenten, auf denen wir spielten – die gleichen, auf denen seit 150 Jahren alle spielten. So kunstvoll wir auch zu Werke gingen: Unsere Bemühungen konnten nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie für ein ganz anderes Klangideal konzipiert beziehungsweise optimiert waren, ein Klangideal, das eng mit den bevorzugten Ausdrucksmitteln Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts verknüpft (und daher anachronistisch) war. Mit ihren Stahl- oder umsponnenen Saiten waren sie schlicht zu klangstark – aber sich zurückzuhalten war das genaue Gegenteil dessen, was diese Musik mit ihrem weit ausladenden Ausdrucksspektrum erforderte. Wenn wir die Chiffren der Musiksprache dieser barocken Meister entschlüsseln, die Kluft zwischen ihrer und unserer Welt überwinden und die Kraft ihrer schöpferischen Phantasie erlebbar machen wollten, mussten wir ein völlig anderes Klangideal kultivieren. Uns blieb nur eines: ein Neuanfang mit originalen (oder nachgebauten) Barockinstrumenten. Es war, als würde man eine völlig neue Sprache oder ein neues Instrument erlernen, für das es praktisch keine Lehrer gab. Mit wie viel Konflikten, Enttäuschungen, aber auch Begeisterung das verbunden war, ist schwer in Worte zu fassen. Manche empfanden das Ganze als einen einzigen Verrat; für andere, darunter die meisten Sänger des Monteverdi Choir, war es ein unverständlicher Rückschritt. Doch einige Unerschrockene wagten mit mir den Sprung ins kalte Wasser: Sie kauften, erbettelten oder borgten barocke Instrumente, und aus dem Monteverdi Orchestra wurden die English Baroque Soloists.

Das war 1978. Natürlich gab es beherzte Pioniere, die diesen Weg schon vor uns eingeschlagen hatten. Auch wenn es sich damals bisweilen so anfühlte: Ich war kein einsamer Rufer in der Wüste. Zu meinen Zeitgenossen in Cambridge gehörte Christopher Hogwood – der später als einer der einflussreichsten Verfechter der historisch informierten Aufführungspraxis Anerkennung fand – ebenso wie der charismatische »Rattenfänger«* David Munrow, der in seiner gerade einmal zehnjährigen Karriere mehr dazu beitrug, Alte Musik in Großbritannien populär zu machen, als irgendjemand sonst. Auch sie hatten ein eigenes Originalklangensemble aus der Taufe gehoben, die Academy of Ancient Music (1973), ebenso

* Munrow moderierte für die BBC die Sendung »Pied Piper«, Anm. d. Ü.

wie im Jahr zuvor der hervorragende Cembalist Trevor Pinnock das Ensemble The English Concert (1972). Wobei die eigentlichen Wegbereiter genau genommen die Niederländer, Österreicher und Flamen waren: Pioniere wie Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt oder die Gebrüder Kuijken hatten bereits einige Jahre früher begonnen, mit historischen Instrumenten zu experimentieren. Die Handvoll freiberuflicher Musiker, die in Großbritannien auf ihren Spuren wandelten, gehörten zu den flexibelsten und pragmatischsten der Welt: Sie sahen ihre Chance und kamen schnell auf den Geschmack.

Was mit der Begeisterung anfangs nicht Schritt halten konnte, war die Technik – eine Schwäche, auf die sich so mancher Veteran aus dem traditionellen Musikbetrieb stürzte, vor allem aus den Symphonieorchestern. Dort erkannte man erste Anzeichen eines Rüttelns am eigenen Monopol und hatte nun voller Genugtuung ein leichtes Ziel für Kritik entdeckt. Doch die Leute merkten sehr schnell, dass in Aufführungen sehr wohl ein Unterschied zwischen jenen zu spüren ist, die sich einer Erneuerung der Musik verschrieben haben, und jenen, die sie nur effizient und technisch perfekt abspulen. Wie bei jeder Erneuerungsbewegung liefen die Pioniere – von denen nicht wenige Autodidakten waren – anfangs Gefahr, übers Ziel hinauszuschießen und versäumten es, das Missverständnis auszuräumen, man müsse nur die richtigen Instrumente wählen, und schon gebe die Musik ihr »Geheimnis« preis. Einmal mehr lag das Problem im Mangel an Vorbildern. Es war eine aufregende Zeit, voller Kontroversen und leidenschaftlicher Rechtfertigungen. Niemand konnte mit Sicherheit sagen, wie diese alten Instrumente eigentlich klingen sollten. Nie zuvor musste man sich als aktiver Musiker mit so viel Theorie beschäftigen. Doch zwei Musiker können dasselbe Traktat eines Geigenlehrers aus dem 18. Jahrhundert lesen und in ihren Interpretationen zu erschreckend unterschiedlichen Schlussfolgerungen kommen. Was wieder einmal zeigt, dass die Erforschung der Aufführungspraxis und die Aufführung selbst zwei paar Stiefel sind. Wie Richard Taruskin so treffend festgestellt hat: Wissenschaftlich fundierte Forschung führt nicht automatisch zu gutem Musizieren.* Zwangsläufig wurde viel imitiert und kritisiert: Unternehm

* In einer Zeit, in der in England unter bestimmten Vertretern der Alten-Musik-Szene die Idee der »Minimal-Interpretation« in Mode kam, stellte Taruskin außerdem als einer der Ersten die »naive Vorstellung« in Frage, »dass man durch Rekonstruktion aller äußeren Bedingungen, die während der ursprünglichen Aufführung eines Stücks herrschten, das innere Erleben des Komponisten rekonstruieren könne, so dass dieser »für sich selbst spre-

jemand ein mutiges Experiment, so wurde es von den einen als Unsinn abgetan und von den anderen als Offenbarung gefeiert. Überall herrschte der Manierismus, vor allem bei den Streichern jagte ein grauenhafter Schweller den anderen. (Ich musste oft daran denken, wie Mademoiselle einen zu übertriebener Phrasierung neigenden Schüler einmal verständnislos anschaute und fragte: »Warum hat die Musik bei dir so viele Hängematten, mein Lieber?«)

Über weite Strecken empfand ich jene ersten Jahre als ziemlich nervenaufreibend. Ich trauerte der technischen Geläufigkeit und traumwandlerischen Sicherheit nach, die ich von meinem einstigen Monteverdi Orchestra und dessen aufgeschlossenen Musikern her gewohnt war. Ich war bestürzt, wie anfällig die neuen »alten« Instrumente waren, erwiesen sie sich doch für alle Beteiligten als tückisch und schwer zu beherrschen. Ständig schnarrte oder quietschte es irgendwo, regelmäßig kündete ein Knall von einer gerissenen hohen E-Darmsaite, die so ungewohnt empfindlich auf Luftfeuchtigkeit reagierte. Als Dirigent fühlte ich mich plötzlich wie der Fahrer einer alten Klapperkiste mit unzuverlässigen Bremsen und schwammiger Lenkung. Doch nach und nach gaben die Instrumente den Spielern ihre Geheimnisse preis und zeigten uns Wege hin zu erfrischend neuen Ausdrucksgesten und Klängen auf. Einige Kommentatoren neigten dazu, diese Instrumente zum Fetisch zu erheben – so als seien sie allein der Schlüssel zum heiligen Gral des »authentischen« Musizierens und der Garant eben dieser Authentizität. Mir selbst war bei aller Freude über das neue Ausdruckspotenzial und die neue Palette an Klangfarben stets bewusst, dass sie keinen Selbstzweck darstellten, sondern ein Mittel, um uns der transparenten Klangwelt barocker Komponisten anzunähern und (um die abgenutzte Lieblingsanalogie vieler Musikkritiker zu bemühen) ihre Musik von den Staub- und Lackschichten zu befreien, die sich im Lauf der Zeit angesammelt hatten.

Jedenfalls war es dieses noch wenig eingespielte Ensemble, mit dem

chen« könne, also unbeschwert vom grundlegendsten aller Störfaktoren: der Subjektivität des Ausführenden.« Eine Gefahr lag für ihn auch in einer allzu großen Ehrfurcht vor der Idee der »Werktreue«; dadurch entstehe eine »erdrückende Atmosphäre, weil die ehemals fließende, leicht zu überwindende Grenze zwischen der Rolle des Ausführenden und der des Komponisten hermetisch abgeriegelt und überwacht wird« (Richard Taruskin, *Text and Act*, New York 1995, S. 93, 10). Eine brillante Abhandlung über die beiden Welten der Aufführungspraxis und der Forschung hat John Butt mit seinem Buch *Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance* (Cambridge 2002) vorgelegt.

ich 1979 meine erste Einladung zur Bachwoche Ansbach annahm – die damals als das europäische Mekka (beziehungsweise Bayreuth) der Bach-Interpreten galt. Die Bühne, die Karl Richter als Sprungbrett für seine Karriere in Süddeutschland gedient hatte, wurde nun einem vergleichsweise unerfahrenen Engländer und seinem Orchester zur Verfügung gestellt. Unser Ansatz wurde als radikal »anders« wahrgenommen und kontrovers diskutiert. Seit dem 19. Jahrhundert war Bach in Deutschland als fünfter Evangelist verehrt, seine Kirchenmusik in den Dienst des evangelischen Christentums gestellt worden. Die konservativen Verteidiger einer im Grunde auf einer Fiktion beruhenden, selbstherrlichen Aufführungstradition, die uns hörten, fanden an den »alten« Instrumenten keinen Geschmack – eine wenig überraschende Reaktion, an die wir uns im Lauf der folgenden 20 Jahre gewöhnten. Unerwartet dürfte für viele die außergewöhnliche Sorgfalt gewesen sein, die wir auf die deutliche Aussprache des Textes verwendeten – auf die Deklamation der deutschen Worte unter Berücksichtigung rhetorischer und dramatischer Aspekte –, sowie das Gefühl, etwas ganz Besonderes zu erleben, das sich bei vielen Zuhörern einstellte. Im Geburtsland Bachs einen positiven Beitrag zu seiner Entmystifizierung zu leisten war ein gutes Gefühl. Wir erhielten umgehend die Einladung, im Rahmen der Bachwoche Ansbach 1981 fünf Konzerte zu geben und im Anschluss daran für das wichtigste deutsche Plattenlabel, die Deutsche Grammophon, alle großen Chorwerke Bachs einzuspielen.

Ungefähr zur selben Zeit starteten wir im Zusammenhang mit unseren alljährlichen Auftritten bei den Internationalen Händel-Festspielen Göttingen, zu deren künstlerischem Leiter ich ernannt worden war, ein ehrgeiziges, zehn Jahre währendes Projekt. Ziel war, den dramatischen Oratorien und Opern Händels neues Leben einzuhauchen. Händels Musik war, mehr noch als die Bachs, über die Jahre hinweg erstaunlichen Anpassungen an den Zeitgeschmack ausgesetzt gewesen – in den 1930er Jahren war sie zum Teil sogar von der patriotischen Propaganda der Nationalsozialisten vereinnahmt worden –, die dringend der Aufarbeitung bedurften. Auch hier stießen wir anfangs auf eine gewisse Skepsis, merkten aber schnell, dass in Deutschland die Einstellungen zu Händel weniger eingefahren waren als in dessen Wahlheimat England (und weniger eingefahren als die zu Bach). Allmählich brachte das Publikum unseren Interpretationen seines großartigen, nur bruchstückhaft bekannten Werks mehr und mehr Aufgeschlossenheit entgegen, eine Mischung aus Staunen und patriotischem Stolz. Neben diesen Konzerten auf europäischen Büh-

nen fanden auch unsere Aufnahmen eines breiten Spektrums von Werken – darunter alte Schlachtrösser wie der *Messiah* und das *Weihnachtsoratorium*, aber auch weniger bekannte Meisterwerke wie Rameaus *Les Boréades* und Leclairs *Scylla et Glaucus* – den Zuspruch des Publikums und verschafften uns allmählich internationale Bekanntheit.

*

Zwar wurde ich immer häufiger von Opernhäusern und Symphonieorchestern als Gastdirigent eingeladen, kehrte jedoch stets mit neuer Begeisterung zu meinem Stammensemble zurück. Die English Baroque Soloists waren für mich ein Labor, in dem ich unter realistischen Bedingungen neue Theorien auf den Prüfstand stellen und mich über Ansichten und Ansätze austauschen konnte. Die Musiker waren jetzt bereit, jenseits der zunehmend festgefühten Konventionen des Musizierens auf Originalinstrumenten neue Wege zu erkunden. Plötzlich hörte man, wie die Musik das enge Korsett sprengte, in das sie gezwungen worden war. Wenn man diese alten Instrumente auf Stücke losließ, die lange Jahre die alleinige Domäne verschlankter moderner Symphonieorchester gewesen waren, klangen diese ehemals verstaubten Klassiker mit einem Mal tauf frisch. Solange wir der Musik, die uns allen so am Herzen lag, neue Einsichten abgewinnen und diese mit anderen teilen konnten, nahmen wir gerne in Kauf, dass wir dabei hier und da aneckten.