

A close-up portrait of René Jacobs, a middle-aged man with curly grey hair and glasses, smiling gently. He is wearing a dark blue sweater and a grey and green striped scarf. His hands are clasped together in front of him.

„Eine Übung in Demut“

Wenn **René Jacobs** ins Aufnahmestudio geht, ist das Ergebnis meist überraschend: Nach einer besonderen Fassung von Mozarts „Finta“ und der Ersteinpielung der „Septem verba“ von Pergolesi folgt nun eine „Matthäus-Passion“ mit einer ungewöhnlichen Aufstellung der Chöre. Zeitgleich erscheint ein neuer Gesprächsband über den Alte-Musik-Spezialisten. Lesen Sie hier einen Auszug – natürlich über Johann Sebastian Bach.

Neben Schubert war es Johann Sebastian Bach, der deine musikalische Kindheit geprägt hat.

Die „Matthäus-Passion“, die alljährlich in der Genter Kathedrale aufgeführt wurde, war lange Zeit das einzige Bach-Werk, das ich als Kind kannte: Ich sang ja mit, und der Choral „O Lamm

Gottes, unschuldig“ hat mir sehr eingeleuchtet, weil ich dieses Lamm auf einem Gemälde von Jan van Eyck in einer Seitenkapelle der Kathedrale auch sehen konnte. Es sind dann schon die Begegnungen mit Gustav Leonhardt, mit den Kuijkens, auch mit Herreweghe und mit Ton Koopman gewesen, die mich

veranlasst haben, viel mehr Bach zu studieren, zu singen und zu lieben. Ich bin froh, dass ich bei der Gesamtaufnahme der Bach-Kantaten unter Gustav Leonhardts Leitung dabei sein durfte. Ich war damals auch intensiv mit Händel beschäftigt und habe oft freundschaftlich mit Leonhardt über die Qualität von

Händels Musik im Vergleich zu Bach gestritten. „Händel ist doch auch ein ganz „Großer“, sagte ich, und er darauf: „Nein, er ist ein drittrangiger Komponist!“ Für Leonhardt stand Bach über allen anderen. Ich habe mehr Händel als Bach gesungen, aber es schien mir sinnvoll, Händels Eitelkeit durch Bachs Demut zu bändigen. Bach zu singen ist eine Übung in Demut und Selbstüberwindung, Händel zu singen dagegen bringt Selbstverliebtheit hervor, vielleicht auch Selbstüberschätzung. Das hat damit zu tun, dass er sehr dankbar für die Stimme schreibt und Bach nur selten. Bach denkt nicht darüber nach, ob sich das, was er zu Papier bringt, auch gut singt. (...)

Und wie steht es mit deiner Beschäftigung mit Bach als Dirigent?

Als Dirigent bin ich weniger oft als gewollt, aber doch regelmäßig zu Bach zurückgekommen. Die h-Moll-Messe, das Weihnachtsoratorium, die Motetten, die Hälfte der weltlichen Kantaten sind eingespielt, mit dem RIAS-Kammerchor und der Berliner Akademie für Alte Musik. Für die neue Aufnahme der „Matthäus-Passion“ waren eine Menge aufführungspraktischer Entscheidungen zu treffen, bei denen ich zuerst mit vielen Zweifeln gekämpft habe und dann schließlich eine ordentliche Portion Mut nötig hatte. Ich bin gespannt, welche Diskussionen es geben wird. Ich finde nämlich, dass es in letzter Zeit zu viele Interpretationen in Minimalbesetzungen gegeben hat, wo sie für mich keinen Sinn machen, das heißt in großen Sälen. Ist so etwas ehrlich? Waren Bachs notgedrungene Minimalbesetzungen in Leipzig auch seine Idealvorstellungen? Auch wenn ihm genügend Kräfte zur Verfügung gestanden hätten? Wie hätte er auf einen modernen Konzertsaal mit 2.000 Plätzen reagiert? (...)

Es gibt einen sehr interessanten Brief Monteverdis über ein Projekt, das dann nie realisiert wurde. Da macht

er sich Gedanken über das Verhältnis von Raumgröße und Besetzung und auch darüber, wo die Instrumente stehen sollen. All das macht für ihn einen Unterschied – zwischen einem und drei Chitarrone oder einer und drei Harfen.

Ich habe bei einem Vortrag von Joshua Rifkin in Basel an der Schola mal den *Advocatus diaboli* gespielt und ein Zitat von Benedetto Marcello paraphrasiert. Nun haben Bach und Marcello nicht viel miteinander zu tun, aber es ist doch dieselbe Zeit. Marcello hat 1726 eine Sammlung mit Psalmkompositionen veröffentlicht, in italienischer Übersetzung. Darin gibt es ein Vorwort, in dem er erst ausführlich über die Größe der Besetzung spricht und dann davon, dass Gott mit einer kleinen Besetzung zufrieden ist, dass ihn eine größere aber noch zufriedener machen würde. Das kann natürlich auch ein Argument sein, um diese Partitur zu verkaufen.

Auf Stückzahlen und Verkaufserfolge hat Marcello bestimmt nicht geschickt. Das hatte er gar nicht nötig, denn er bekleidete wichtige politische Ämter und war sehr wohlhabend. Im Vorwort dieses „*Estro poetico-armonico*“ spricht er von „*moltiplicare le voci*“ (die Stimmen vervielfachen) und davon, dass der Chor immer so zahlreich wie möglich sein solle („*sia sempre numeroso al possibile*“). Ist es das, was dir für die Interpretation vorgeschwebt hat?

Um nicht missverstanden zu werden: Das heißt nicht, dass ich jetzt in Nostalgie zu den Mengelberg-artigen Aufführungen meiner Kindheit zurückkehren möchte.

Willem Mengelberg, der das Concertgebouw-Orchester in Amsterdam von 1895 bis 1945 leitete, hat mit seiner

„Zu schnelle Tempi sündigen gegen den nachdenklichen Charakter der Choräle“

Liebe zu Richard Strauss und Gustav Mahler fünfzig Jahre lang das niederländische Musikleben beherrscht – manche sagen: unterjocht – und mit dieser spätromantischen Attitüde auch die Musik Bachs interpretiert, mit großen Besetzungen, extrem langsamen Tempi, dem ganzen Pathos Wagner'scher Gesangskultur. Das ist es natürlich nicht, was dir vorschwebt. Aber ist es möglicherweise eine Synthese, die du zwischen einer Mengelberg'schen Interpretation und der historischen Aufführungspraxis anstrebst?

Eine unbewusste Synthese? Wohl kaum. Ich versuche, authentisch zu sein – nach dem Geist immer, nach dem Buchstaben

in einigen Aspekten, nicht in allen, auf eine eklektische Art also. Die „Buchstaben“ kenne ich, soweit sie lesbar sind. Niemand kann heute noch Mengelbergs Schneckentempi nachvollziehen. Es lohnt sich aber dennoch, die heute gängigen Tempi zu überprüfen. Die kalte Art, in der man so oft die Choräle „erledigt“ und über die Fermaten auf den Schlussilben der Verse hinwegsingt, ist nach meiner Auffassung durchaus problematisch. In theoretischen Handbüchern der Zeit kann man lesen, dass diese Fermaten Pausen zum Nachdenken sein sollen. Und wir wissen aus überlieferten Notenblättern, dass es eine Organistenpraxis gab, auf diesen Fermaten eine kurze Improvisation zu machen, so wie es in bestimmten Kantaten für das Orchester ausgeschrieben ist. Soll man über die Pausen hinwegsingend – „aus der Unruhe des modernen Menschen gegen den Geist des Barock“, wie Arnold Schering so schön sagte? Die Texte dieser Choräle sind doch alle so persönlich. Da kommt das Wort „ich“ ständig vor: „Ich bin's, ich sollte büßen“ usw. Zu schnelle Tempi sündigen gegen den nachdenklichen Charakter der Choräle, machen sie mechanisch, emotionslos, unpersönlich

Neue Erkenntnisse der Bach-Forschung haben René Jacobs dazu bewogen, die beiden Chöre bei seiner Neuauflage der „Matthäus-Passion“ in gebührendem Abstand voneinander aufzustellen.



Foto: Sarah Blum/HM

eben. Mit Bachs Harmonien, die sehr subjektiv aufgeladen sind, macht diese mechanische Interpretation überhaupt keinen Sinn. Darf ich die schmerzgefüllten chromatischen Gänge in den Mittelstimmen nicht auskosten, ohne gleich eines romantischen Espressivos geziehen zu werden? Ich weiß, dass man darüber endlos diskutieren kann.

Was wissen wir denn überhaupt über die Aufführungen der „Matthäus-Passion“? Schon über das Datum der Uraufführung hat ja lange Zeit Unklarheit geherrscht. Und das Material, das wir heute kennen, stammt von 1736, also neun Jahre nach der Uraufführung.

Wir können auf jeden Fall vermuten, dass Bach seine Große Passion mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln aufgeführt hat, und das heißt sicherlich auch mit zusätzlichen Musikern, nicht nur mit den üblicherweise vorhandenen Sängern und Instrumentalisten. Aber das Problem ist, dass wir zu wenig Informationen haben, um genau belegen zu können, wie die „Matthäus-Passion“ tatsächlich aufgeführt wurde. Wir sind auf Indizien angewiesen. Das gibt mir

aber auch die Freiheit, mein Verständnis dieser Indizien in Musik umzusetzen. Zum Beispiel hat mich Konrad Küsters These sehr überzeugt, die beiden Chöre hätten nicht nebeneinander auf der Haupttempore der Thomaskirche gestanden, sondern weit entfernt voneinander auf der Haupttempore hinten und der Schwalbennestempore vorne. Die Schwalbennestempore gibt es heute nicht mehr, aber wir wissen, dass sie und auch die dortige Orgel deutlich kleiner waren. Wenn ich das mit heutigen Mitteln nachzuvollziehen versuche, dann hat das nicht nur klangliche Auswirkungen, sondern auch theologische. Es entsteht eine andere Dramaturgie: Der große Chor auf der Haupttempore ist am Passionsgeschehen unmittelbar beteiligt, und der kleine auf der entfernten Schwalbennestorgel erlebt das Passionsgeschehen gleichsam aus der Distanz der Gläubigen, die darüber reflektieren, am Geschehen selbst aber nicht beteiligt sind.

Eine der ungelösten Fragen der Aufführungspraxis sind tatsächlich die Tempi: Mengelberg oder Harnoncourt? Das dürften die Extreme etwa bei der Interpretation des Eingangschores sein.

Das ist tatsächlich ein schwieriges Problem. Mit Leonhardt habe ich früher immer wieder über das Tempo des Eingangschores „Kommt, ihr Töchter, helf mir klagen“ diskutiert. Es klang bei ihm wie gehüpft.

Wie ein Walzer.

Der Eingangschor ist für mich eine Chor-Arie im Siciliano-Rhythmus. Es gibt zwei Arien in diesem Gestus in der

„Matthäus-Passion“. Bei Händel sind Siciliano-Arien oft mit „Larghetto“ überschrieben, bei Bach mit Tempobezeichnungen von „Andante“ bis „Adagio“. Brahms, habe ich irgendwo gelesen, soll Siciliano-Stücke wegen des punktierten, wiegenden Rhythmus „Wiegenlieder des Todes“ genannt haben ...

„Wiegenlieder meiner Schmerzen“ hat Brahms seine Intermezzi op. 117 genannt. Das erste ist tatsächlich im 6/8 komponiert und so etwas wie ein Siciliano.

Trotz des langsamen Tempos im Einleitungschor, trotz der nachdenklichen Choräle passt die neue „Matthäus-Passion“ auf zwei CDs. Das hat nichts mit Verkaufsstrategien zu tun – ich war als Erster überrascht. Im Nachhinein verstehe ich, wieso meine Interpretation insgesamt dann doch nicht länger geworden ist als andere. Der radikale Dialogcharakter zwischen den beiden Chören, dem Hauptchor und dem entfernten Chor treibt die Handlung gleichsam erbarmungslos weiter, weil der entfernte nicht eingreifen kann, also handlungsunfähig ist. Die Arien sind in diesem Konzept keine Ruhepunkte, sondern Unterbrechungen. Ich vermeide jedes zu langsame „Zelebrieren“ der Arie, jede Weichherzigkeit. Ich habe die gedruckten Passionspredigten gelesen, auf die die Arientexte zurückgehen. Das ist alles andere als eine weichherzige Lektüre! Der Schlusschor wird oft verschleppt, obwohl die Musik Tanzcharakter hat. Es ist eine Sarabande, ein langsames Menuett, weil trotz der Tränen die Sicherheit da ist, dass das Grab Jesu den Himmel für die Menschen öffnet. ■



Buch-Hinweis

René Jacobs: Ich will Musik neu erzählen. Gespräche mit Silke Leopold. Bärenreiter/Henschel 2013, 208 S., 24,95 Euro

Drama im Raum

Was auf den ersten Blick wie eine x-te Neuveröffentlichung wirkt, entpuppt sich rasch als völlig neuartige Umsetzung der uns vermeintlich vertrauten „Matthäus-Passion“ von Johann Sebastian Bach. René Jacobs findet mit Hilfe von Forschung und **Aufnahmetechnik** einen bis dato ungehörten Zugang.



Produzent Martin Sauer während der Aufnahme der „Matthäus-Passion“.

Schon bevor man den ersten Ton gehört hat, braucht es Zeit, um die Ausführungen von Konrad Küster und René Jacobs im Beiheft zu studieren. Vereinfacht gesagt, geht es um die Aufführungsbedingungen zur Bach-Zeit, mit besonderem Fokus auf die Doppelchörigkeit, die Verteilung der Stimmen im Raum und ihre jeweilige orchestrale Unterstützung. Die Größe der Besetzungen war in den letzten Jahren immer wieder ein heißes Thema der Bach-Forschung. Hier jedoch steht sie gleichberechtigt neben der Frage der Verortung von Sängern und Instrumentalisten.

Die Raumeffekte vermitteln sich auch über den herkömmlichen Stereo-Modus

Seit vielen Jahren schon, so gibt der Produzent Martin Sauer zu, habe er mit René Jacobs daran getüftelt, wie man eine „Matthäus-Passion“ auch in adäquater klangtechnischer Hinsicht festhalten könne. Mit einem herkömmlichen Stereo-Links-Rechts wollten sich beide nicht zufriedengeben. Angetrieben von den Aussagen des Freiburger Musikwissenschaftlers Konrad Küster zielte Jacobs nun darauf ab, Groß- und Klein-Chor mit einem Nah- und Weit-Effekt einzufangen. Jacobs: „Der Hauptchor ist am Passionsgeschehen unmittelbar beteiligt. Er symbolisiert die allegorische Figur Zion [...], die mehrere Bedeutungen hat [...] Der Fernchor hingegen erlebt das Passionsgeschehen aus der Distanz. Weit weg, auf der Schwalbennest-Empore, symbolisiert er die mit Zion dialogisierenden Gläubigen, konkret:

die evangelische Gemeinde Leipzigs, durch das Mittelschiff und 1.700 Jahre Geschichte vom Leiden Jesu getrennt.“ So bekommt die „Matthäus-Passion“ eine dramaturgische Komponente, die unmittelbar von der griechischen Tragödie beeinflusst sein könnte, in der die Chöre unterschiedliche Funktionen übernommen haben. Doch geht es hier nicht um eine möglichst authentische Rekonstruktion der Leipziger Verhältnisse zur Bach-Zeit, sondern um eine angemessene Berücksichtigung heutiger (nicht zuletzt technischer) Möglichkeiten.

Sauer und seine Ton-Crew baten die Musiker folglich nicht in eine Kirche, sondern ganz herkömmlich ins Aufnahmestudio. Dort wurden die jeweiligen Ensembles einander gegenüber platziert. „Natürlich haben die Musiker anfangs gesagt: ‚Naja, interessant, aber wie soll das gehen?‘, worauf ich eine Versuchsanordnung aufgebaut habe, mit punktsymmetrischer Spiegelung, auch bei den Instrumenten. So konnten sich alle Beteiligten gleichzeitig hören, die einen etwas näher, die anderen etwas weiter entfernt. Das Überraschende war, dass man selbst, als der erste Chor kräftig gesungen hat, den zweiten kleineren dennoch gut wahrnehmen konnte.“ Für Sauer war das der endgültige Beweis, dass es sich hierbei nicht nur um eine nette Idee, sondern um einen praxis-tauglichen Aufbau handelte.

Die Krux bestand nun darin, dieses Hörerlebnis sowohl für eine

SACD-Raumklang-Version als auch für die herkömmliche Stereo-Anlage einzufangen. Natürlich sind bei dieser Produktion all die Hörer im Vorteil, die zu Hause über eine Surround-Anlage verfügen; das Verblüffende jedoch ist, dass sich diese Raumeffekte selbst über den herkömmlichen Stereo-Modus vermitteln.

Was hier nur grob angedeutet werden kann – die Aufteilung der Chöre, ihre Besetzung teilweise mit Knabenstimmen, die instrumentale Unterstützung –, findet sich detailliert begründet in den oben genannten Essays. Musikalisch wie aufnahmetechnisch stellt das Ergebnis alles Bekannte in den Schatten. Nicht nur die gewohnte Vitalität von René Jacobs und seine Fähigkeit, bei Sängern wie Instrumentalisten das Optimum aus melodischer Linienformung und dramatischem Impetus herauszukitzeln, sind bestechend, auch die klangliche Umsetzung, die mit der musikalischen Qualität zu einer Einheit verschmilzt. Ein dieser Edition beigelegter DVD-Film liefert zusätzliches, erhellendes Material.

Christoph Vratz

Aktuelle CD

Bach, Matthäus-Passion;
Werner Güra, Johannes
Weisser, Sunhae Im u.
a.; RIAS-Kammerchor,
Staats- und Domchor
Berlin, René Jacobs
(2012);
Harmonia mundi DVD +
2 SACD 3149020215623

