

Mit dem Mut zum Torso

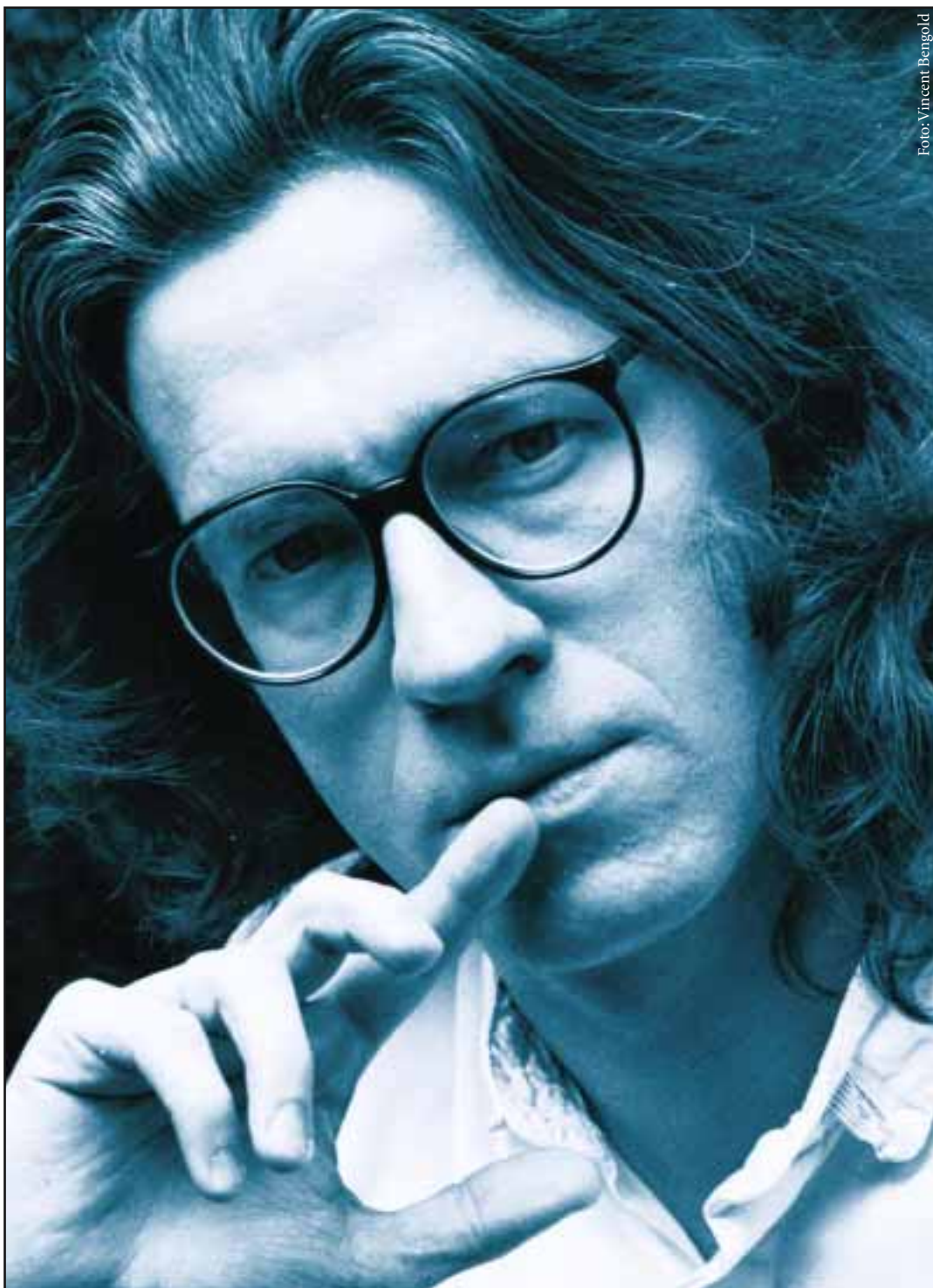


Foto: Vincent Bengold

Der Kölner Dirigent **Christoph Spering** hat sich mit seinem Chorus Musicus und dem Neuen Orchester in der Alte-Musik-Szene einen guten Namen gemacht. Nun stellt er Mozarts „Requiem“ als Torso zur Diskussion. Andreas Friesenhagen berichtet.

Die unausweichliche Frage stellt Christoph Spering selbst, als wir auf seine neue Einspielung zu sprechen kommen: „Wer braucht denn noch ein Mozart-Requiem auf CD?“ An der Notwendigkeit einer solchen Neuerscheinung könnte man zweifeln, und Spering selbst würde es als Erster tun, hätte er nicht Besonderes anzubieten. Tatsächlich kündigen die ersten Takte des „Introitus“ Außergewöhnliches an: So langsam und ernst hat man den Satz von einem Vertreter der Originalklang-Bewegung noch nicht gehört. Spering geht hier einen ungewohnten Weg, der sich von dem seiner Kollegen mit Bedacht unterscheidet. Hogwood, Herreweghe, Harnoncourt oder Gardiner, sie alle sind in diesem Introitus um einiges schneller, wählen das „übliche Tempo“, wie Spering es nennt, ein Tempo, das aber auch jeweils zum Verwechseln ähnlich ausfällt. Spering: „Es hat lange gedauert, bis wir das so langsam spielen konnten, denn es ist viel schwerer so. Man braucht eine gewisse Zeit, um sich daran zu gewöhnen, aber dann kann man es nicht mehr anders.“ Eine Fortsetzung findet diese Temponahme in der Kyrie-Fuge. Obwohl ein „Allegro“, scheint der Satz kaum von der Stelle zu kommen. Für Spe-

ring, der die Hörerwartungen kennt, ein fast noch größerer Skandal als das extreme Adagio des Beginns. Der Tonmeister wollte die Fuge in dieser Form erst nicht aufnehmen. Ist die Vorschrift „Allegro“ für Spering nicht bindend? „Ein Allegro ist, wie andere Tempo-Bezeichnungen auch, zunächst nicht mehr als eine Relationsangabe. Wenn das Adagio sehr langsam ist, ist das folgende Allegro eben genau doppelt so schnell. Für mich sind die Tempi eines Werks oft auf einen Grundpuls bezogen. Dies ist ein Prinzip, das ich in allen meinen Aufführungen befolge.“

Gibt es für ihn einen bestimmten Grund, in Sachen Tempo ins Extrem zu gehen? Etwa den, sich von der Konkurrenz abzusetzen? „Sie dürfen mir alles vorwerfen, nur nicht, dass ich Effekthascherei betreibe.“ Dann weist er darauf hin, dass Mozart in diesem Introitus als Tempo „Adagio“ vorschreibt, und das heiße nun einmal „äußerst langsam“ (wenngleich dieser Wert freilich niemals absolut festzulegen ist). Im letzten Satz des Requiems jedoch, der von Süßmayr ergänzten „Communio“, wo ja die Musik des Introitus wieder aufgegriffen wird, fehlt jegliche Tempoangabe. Zufall? Nachlässigkeit? Spering deutet es anders: Die extreme Vorschrift ist nun aufgehoben. Folglich lässt er diesen Schluss-Satz schneller, nämlich in dem „üblichen“ Tempo, spielen, gleichsam als Sinnbild der „Erlösung“. „Man kann natürlich sagen, das sei eine Überinterpretation. Aber der Introitus, das ist ergreifende Musik, ernst, wie ein Trauerkondukt, und folglich auch extrem langsam. Da stirbt nicht mal jemand so eben um die Ecke.“

Die CD hält eine weitere Überraschung bereit. Spering wagt es als Erster, zusätzlich auch die unvollendeten Sätze des Requiems zur Diskussion zu stellen, und zwar so, wie Mozart sie hinterlassen hat, als Torso also, ohne Instrumentierung und Ergänzung. So stehen sich die Komplettierung durch Süßmayr und der „reine Mozart“ gegenüber. Zweierlei lässt sich aus dieser Gegenüberstellung lernen. Spering: „Das ist eine kleine Ehrenrettung für Süßmayr. Man sieht, wie gut er die Instrumentation vervollständigt hat. Und auch die allein von ihm komponierten Teile, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei, sind ja bei Licht besehen gar nicht so schlecht. Aber vor allem lernt man Mozart viel besser kennen, wenn man sich mit



den Fragmenten beschäftigt.“ Musikalisch lassen diese Teile fast nichts vermissen, auch wenn von den Instrumenten meist nur die ersten Violinen und der Generalbass Noten haben. Dies wirft ganz nebenbei natürlich ein neues Licht auf alle je unternommenen Komplettierungsversuche.

Für Christoph Spering, der noch immer zu den Forschenden und Fragenden seiner Zunft gehört, ist diese Aufnahme charakteristisch: 1959 in Simmern (Hunsrück) geboren, kam er Ende der siebziger Jahre nach Köln, um dort an der Musikhochschule Kirchenmusik zu studieren. Schon bald zog es ihn an der Hochschule auch in das „Seminar für Alte Musik“, das der Geiger Franzjosef Maier in Spering's Geburtsjahr gegründet hatte. Namhafte Kollegen, etwa Reinhard Goebel und Wer-

dienjahr als Kirchenmusiker hatte ich mir eine dieser LP-Kassetten mit den Bach-Kantaten unter Harnoncourt gekauft. Das war ein faszinierendes Erlebnis und weckte erstmals richtig mein Interesse für diese Art der Aufführungspraxis. Doch bei den Kirchenmusikern musste man damit vorsichtig sein, die sahen die Beschäftigung mit der historischen Spielweise gar nicht gerne. Diese Engstirnigkeit hat mich damals sehr irritiert.“ Von seinen Professoren hinterließ besonders Hugo Ruf, einer der Kölner Pioniere der Alten Musik, nachhaltige Eindrücke. „Es war eine sehr strenge Schule, denn Ruf überließ nichts der Beliebigkeit. Die Auseinandersetzung mit den Quellen stand an erster Stelle.“ Und dabei ist es bis heute für Spering geblieben. Vor jedem neuen Projekt versorgt er sich mit entsprechender wissenschaftlicher Literatur und natürlich mit den musikalischen Quellen.

Mit der historischen Aufführungspraxis in ihren zeit- und ortsbedingten Unterschieden und den theoretischen Hintergründen hat Spering sich ausgiebig beschäftigt. Natürlich auch mit dem ominösen Begriff der „Klangrede“, also dem Gebiet der musikalischen Rhetorik. Doch hier ist er skeptisch: „Klangrede? Da wird viel Quatsch verbreitet und viel durcheinandergebracht! Jeder spricht davon, und kaum einer weiß wirklich etwas darüber. Die Figurenlehre ist ein ganz begrenztes Phänomen, es lässt sich im Grunde nur auf die norddeutsche Barockmusik anwenden. Außerdem ist es schwierig, diese Begriffe heutigen Musi-

Spering kommt aus der Kölner Schule

ner Ehrhardt, studierten ebenfalls in diesem Seminar, das besonders in der Frühzeit unschätzbare Pionierarbeit auf dem Gebiet der Alten Musik geleistet hat. Spering: „Sie können regelrecht von einer Kölner Schule der Alten Musik sprechen. Köln hat sich ja in Deutschland mittlerweile als die Stadt der Alten Musik schlechthin etabliert. Die Musikhochschule hat hieran einen gewichtigen Anteil, wenngleich das Seminar für Alte Musik bei den Professoren anderer Fachrichtungen am Anfang und selbst noch zu meiner Zeit umstritten war. In meinem ersten Stu-

kern verständlich zu machen.“ Mit seinen Ensembles, dem 1985 gegründeten Chorus Musicus und dem seit 1988 bestehenden Neuen Orchester, versucht Spering jedoch je nach Repertoire die Begriffe der Figurenlehre einzuüben. „Wenn ich denen bei einem Stück von Bach sage, dieser Saltus duriusculus muss gehört werden, und jene Exclamatio ist zu beachten, dann wissen die, was ich meine. Reinhard Goebel hat das mal mitbekommen und war ziemlich erstaunt, dass es tatsächlich funktioniert.“

Ein anderer Begriff, dem Spering mit Skepsis begegnet, ist der Anspruch auf Authentizität: „Das ist ein ganz schwieriges Thema. Wir reden von historischer Aufführungspraxis und machen Mum-

pitz, indem wir barocke Kirchenmusik mit Frauenstimmen besetzen. Und in der Oper werden Kastratenpartien von Sopranistinnen oder Altistinnen übernommen. Wir müssen uns einfach darüber im Klaren sein, dass es so etwas wie Authentizität nicht geben kann, höchstens Annäherung. Aber dabei muss man, gerade auch im praktischen Alltag, stets Kompromisse schließen.“ Vielleicht liegt es auch ein wenig an der größeren historischen Distanz und den damit verbundenen Unwägbarkeiten, dass Spering sich selbst nicht als Spezialist für die Barockmusik sieht. Zwar hat er früher viel Musik dieser Zeit aufgeführt, in jüngerer Zeit tritt dieses Repertoire aber mehr in den Hintergrund. Zu Hause fühlt Spering sich

in der deutschen Romantik. Seine Mendelssohn-, Brahms-, Schubert- und Schumann-Einspielungen haben für Aufsehen gesorgt. „Wir waren die Ersten in Deutschland, die diese Musik auf historischen Instrumenten gespielt haben. Wie bei der Restauration eines Gemäldes haben wir die Patina von über 150 Jahren Aufführungstradition abgefeilt. Und das war auch nötig. Es ist eben nicht so, wie es Harnoncourt früher einmal beschrieben hat, als er meinte, dass die Aufführungstradition dieses Repertoires noch unmittelbar auf die Komponisten zurückgeht und die in vielen Aufführungen entstandene traditionelle Interpretation ein Höchstmaß an Authentizität besitzt – ganz im Gegenteil. Natürlich war die intensive Beschäftigung mit der romantischen Musik auch das Ausnutzen einer Marktlücke. Aber mehr noch war es für mich ein Bedürfnis, denn ich hatte schon immer ein Faible für diese Epoche.“

Spering deckt seit mehr als zehn Jahren mit Vorliebe die unbekannten Seiten längst bekannter Werke auf, und ein Schwerpunkt liegt auch hier auf der Musik und der Musik-Rezeption des 19. Jahrhunderts. Seine Aufnahmen von Bachs „Matthäus-Passion“ in der Version Mendelssohns, von Brahms’ „Deutschem Requiem“ mit zwei Klavieren oder von Rossinis „Messe Solenne“ in der Originalfassung für zwölf Vokalistinnen sind so etwas wie „klingende Fassungs- und Rezeptionsgeschichte“. Dieses Thema fasziniert Spering, und hier hat er praktisch keine Konkurrenz. Es sind oftmals erstaunliche Einsichten, die frühere oder spätere Fassungen gegenüber den allseits bekannten bieten können – besonders dann, wenn ein Musiker einer anderen Epoche zum Bearbeiter wird, wie Mendelssohn.

Spering hält Mendelssohns Bearbeitung der Passion, die erstmals 1829 in Berlin und dann 1841 in leicht veränderter Form in Leipzig erklang, an manchen Stellen sogar für ein „geniales Missverständnis“. Und zwar dort, wo Mendelssohn die musikalische Rhetorik des Thomaskantors nicht mehr als solche erkannte. Der junge Dirigent griff ja stark in die Passion ein. Er strich für die 1841er Aufführung 16 Nummern ganz weg und veränderte mehr als einmal die Besetzung. Den Notentext ließ er zwar weitgehend unangetastet. Aber einige Eingriffe sind bedeutend, und damit schlägt Spering sei-

CD-Hinweise

Bach, Matthäus-Passion (Mendelssohn-Fassung Leipzig 1841); Jochens, Lika, Kazimierzczuk, Browner, Schäfer, Selig,

Chorus Musicus, Das Neue Orchester
2 CD OPS 2022/23

Beethoven, Christus am Oelberge op. 85; Davislim (Jesus), Kermes (Seraph), Wilmschulte (Petrus), Chorus Musicus, Das Neue Orchester
CD OPS 30-281

Brahms, Ein Deutsches Requiem; Isokoski, Schmidt, Chorus Musicus, Andreas Grau, Götz Schumacher (Pianoforte)
CD OPS 30-140

Cherubini, Requiem c-Moll, Marche funèbre, In Paradisum; Chorus Musicus, Das Neue Orchester
CD OPS 30-116

Chopin, Klavierkonzert Nr. 2, Fantasie über polnische Themen op. 13; **Kurpinski, Paër, Elsner**, Ouvertüren und Arien; Janus Olejniczak (Fortepiano), Olga Pasichnyk (Sopran), Das Neue Orchester

CD OPS 30-270

Händel/Mozart, Ode for St. Cecilia's Day KV 592, Acis and Galatea KV 566; Schlick, Prégardien, Mertens, Schäfer, Bach, Jochens, Lika, Chorus Musicus, Das Neue Orchester
2 CD OPS 45-9109/10

Haydn, Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze, Hob. XX:2; Larsson,

Borst, Lang, Lika, Chorus Musicus, Das Neue Orchester
CD OPS 30-284

Mendelssohn, Sinfonie Nr. 2 „Lobgesang“; Isokoski, Bach, Lang, Chorus Musicus, Das Neue Orchester
CD OPS 2030

Mendelssohn, Paulus; Isokoski, Georg, Trost, Lika, Chorus Musicus, Das Neue Orchester
2 CD OPS 30-135/136

Rossini, Messe Solenne; Pares-Reyna, Sippola, Dewald, Lika, Joris Verdin (Harmonium), Elzbieta Kalvelage (Hammerklavier), Chorus Musicus
CD OPS 10-015

Rossini, Stabat mater; Martinez, Mingardo, Castronovo, Relyea, Chorus Musicus, Das Neue Orchester
CD OPS 30-247

Schubert, Die Verschworenen; Isokoski, Lika, Larsson, Hoffmann, Georg, Orrego, Chorus Musicus, Das Neue Orchester
CD OPS 30-167

Schubert, Sinfonien Nr. 5, Nr. 8, Musik aus „Rosamunde“, Das Neue Orchester
CD OPS 30-192

Schumann, Der Rose Pilgerfahrt, Nachtlied; Nylund, Trost, Schmidt, Schubert, Kupfer, Hoffmann, Kermes, Chorus Musicus, Das Neue Orchester
CD OPS 30-190

Neu

Mozart, Requiem; Iride Martinez (Sopran), Monica Groop (Alt), Steve Davislim (Tenor), Kwangchul youn (Bass), Chorus Musicus, Das Neue Orchester
OPS 30-307

Alle Aufnahmen bei Opus 111 im Vertrieb von harmonia mundi.



ne Partitur auf, in die er minutiös alle Änderungen Mendelssohns eingetragen hat. Da ist zum Beispiel das Rezitativ des Evangelisten (Nr. 38), wo Bach den Text „Und ging heraus“ durch „Augenmusik“ versinnbildlicht (die Noten „gehen“ aufwärts aus den fünf Linien des Notensystems „heraus“). Mendelssohn dagegen verlegt die Noten um eine Oktave nach

Von der Augen- zur Ausdrucksmusik

unten, damit die folgenden Noten mit dem Text „und weinete bitterlich“ umso besser herauskommen. So wurde aus der Bachschen Tonsymbolik Ausdrucksmusik, ein „geniales Missverständnis“ eben.

„Dass die Mendelssohn-Fassung heute wieder aufgeführt wird, ist eigentlich allein unser Verdienst. Wir waren damit auf Festivals sehr erfolgreich, auch die CD hat sich ausgezeichnet verkauft. Andere Dirigenten sind uns gefolgt. Die deutsche Oper Berlin hat derzeit diese Fassung im Spielplan, jetzt hat auch Helmuth Rilling vor, sie aufzuführen. Natürlich haben wir mit Mendelssohns ‚Matthäus-Passion‘ das Highlight dieser romantischen Bearbeitungen herausgefischt.“ Im Übrigen findet Spering die Mendelssohn-Fassung „ehrwürdiger“ für eine Aufführung im Konzertsaal als das Original selbst. „Wer hat denn Bachs Original, alle symbolischen und rhetorischen Implikationen, wirklich verstanden“, fragt er, und er weiß als Aufführungspraktiker genau, wovon er redet.

Auch für Rossini, zuletzt in einer fulminanten Wiedergabe des „Stabat mater“, und den hierzulande fast vergessenen Cherubini hat Spering erfolgreich Lanzen gebrochen. Vergangenen Sommer hat er in Köln Cherubinis Oper „Les deux journées“ („Der Wasserträger“, 1800) mit großem Beifall in der Philharmonie aufgeführt und zugleich für die CD eingespielt (noch nicht erschienen). Sein Interesse am „Wasserträger“ ist symptomatisch: Zu ihrer Zeit hat diese „Rettungsoper“ auf den Bühnen Furore gemacht, fiel nach der Mitte des 19. Jahrhunderts aber völlig in Vergessenheit. So etwas jetzt den Fußnoten der Musikgeschichtsbücher und dem Staub der Archive zu entreißen, reizt Spering. „Es geht mir nicht in erster Linie darum, eine Attraktion anzubieten. Es ist

einfach so, dass es viel ausgezeichnete Musik gibt, die man kaum noch dem Namen nach kennt. Man muss sich auf die Suche machen, und wenn man etwas gefunden hat, dann muss man es überprüfen. Das wenigste wird man sicherlich dauerhaft im Repertoire etablieren können. Aber es lohnt sich schon, ein Werk wie den „Wasserträger“ auszugraben. Ich mache mir ständig Gedanken über interessante Programme, zum Beispiel mit Komponisten wie Spohr oder Raff. Spohr hat doch nur deswegen einen schlechten Ruf, weil er fast immer zweitklassig

aufgeführt wird.“

Auf Sperings Flügel stehen auch Klavierauszüge von Verdi-Opern. Aber als Operndirigent beschäftigt er sich zurzeit konkret mit dem barocken Musiktheater: Bis 2004 wird er an der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf einen Monteverdi-Zyklus leiten (Regie: Christof Loy), in Regensburg demnächst Händels „Alcina“ aufführen und in Wuppertal eine Oper Carl Heinrich Grauns. „Es ist ja ein sicheres Zeichen für die Etablierung der historischen Aufführungspraxis im Musikleben, dass die Opernhäuser für bestimmte Projekte ‚Spezialisten‘ engagieren. Früher wurde man verlacht, heute gehört es zum guten Ton, dass auf die richtige Aufführungspraxis geachtet wird.“ Und einer dieser „Spezialisten“ fürs Barocke ist freilich auch Spering, wenn er das selbst vielleicht auch nicht so sieht: „Natürlich macht es viel Spaß, Monteverdi zu dirigieren. Gerade jetzt habe ich mich intensiv mit Monteverdi und seiner Zeit beschäftigt, weil ich vorher einfach zuwenig darüber wusste. Aber eigentlich wartet man darauf, Wagner machen zu können.“ Für dieses Vorhaben gibt es selbstverständlich bereits die entsprechenden Pläne. „Sehen Sie, der ‚Fliegende Holländer‘ wurde 1841 fertiggestellt, im selben Jahr wie Mendelssohns Bearbeitung der ‚Matthäus-Passion‘ und gerade einmal fünf Jahre nach dem ‚Paulus‘. Da reizt doch der zeitliche Zusammenhang.“ Eins lässt sich sagen: Wenn Spering eines Tages den „Holländer“ aufführen sollte, wird es ein Ereignis werden.



Internet

www.musikforum2web.de

PIANO CONCERTOS OF THE '20s

Antheil · Copland · Honegger · Ravel

**Nie waren sich
Klassische Musik und
Jazz so nah wie in
den 20er Jahren des
vorigen Jahrhunderts.**

George Antheil war der Pionier des „musikalischen Futurismus“. 1922 komponierte er in Berlin sein Klavierkonzert Nr. 1, das jedoch nie zur Aufführung kam. Nach einer detektivischen Spurensuche entdeckte der Pianist Michael Rische das Autograph 1999 in New York und konnte es im März 2001 in London uraufführen. Die Welt-Ersteinspielung dieser Trouville präsentiert er nun bei ARTE NOVA.

Drei weitere Werke, die im kreativen Klima der 20er Jahre entstanden – darunter das berühmte Klavierkonzert G-Dur von Maurice Ravel – ergänzen diese außergewöhnliche CD.



George Antheil Concerto for Piano and Orchestra No. 1
(World Premiere Recording)

Arthur Honegger Concertino pour piano et orchestra

Aaron Copland Concerto for piano and orchestra

Maurice Ravel Concerto pour piano et orchestre

Michael Rische, Klavier
Bamberger Symphoniker, Ltg. Christoph Poppen
WDR Sinfonieorchester Köln,
Ltg. Steven Sloane / Israel Yinon

Veröffentlichung: Februar 2002

www.artenova.de

