

JOHANN SEBASTIAN BACH UND DIE HISTORISIERENDE AUFFÜHRUNGSPRAXIS

„Denn alles findet bei Bach statt“ – Anton Weberns Diktum trifft in besonderem Maße auf die Geschichte der historisierenden Aufführungspraxis zu. Diese wiederum ist sehr eng mit dem Bachschen Œuvre und seiner Wiederentdeckung verbunden. Eine Einführung von Ingeborg Allihn.

An der Interpretation von Werken Johann Sebastian Bachs wurden und werden grundsätzliche auführungspraktische Fragen nach wie vor leidenschaftlich diskutiert. Das beginnt mit der legendären Wiederaufführung der Matthäuspassion am 11. März 1829 durch die Berliner Sing-Akademie unter dem damals 20-jährigen Felix Mendelssohn Bartholdy und endet in unseren Tagen, z. B. bei den unterschiedlichen Antworten auf die Frage nach der Besetzungstärke des Chors in



Glaubenskrieg am Ende

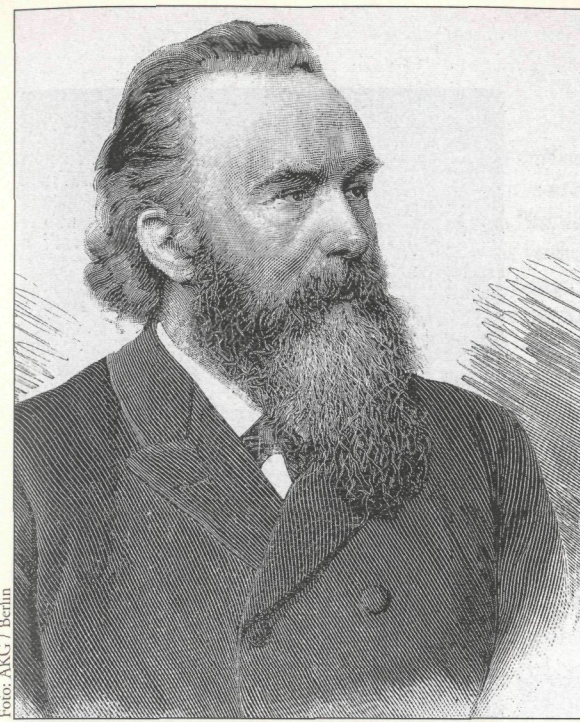
Bachschen Vokalwerken. Während Mendelssohn 1829 über 159 Chorsängerinnen und -sänger verfügte, eine Chorstärke, die dann im fortlaufenden 19. Jahrhundert zur Norm werden sollte, vertritt heute z. B. der Amerikaner Joshua Rifkin eine genau gegensätzliche Position: Er plädiert für eine solistische Chorbesetzung, u. a. in einer Aufnahme der h-Moll-Messe von 1982 für Nonesuch. Interpreten wie Ton Koopman, bei seiner Gesamteinspielung des Kantatenwerks für Erato, oder Mazaki Suzuki, bei seiner Gesamteinspielung des Kantatenwerks für BIS, dagegen besetzen die jeweilige Chor-Stimmelage mehrfach, mit insgesamt 16 bis 20 Sängerinnen und Sängern.

Natürlich hat nicht erst das Jahr 1829 den Blick auf Bach und sein Schaffen ge-

lenkt. Doch was sich bis dahin fast ausschließlich im privaten und halböffentlichen Raum abgespielt hatte, bekam nun zunehmend eine breite Basis. Förderlich waren dieser Entwicklung ab 1801 die Druckausgaben des Leipziger Verlagshauses Hoffmeister & Kühnel (nachmals Peters) unter dem Titel „Oeuvres complètes“ gewesen. Doch erst die im Jahre 1850 begonnene „Vollständige kritische Ausgabe aller Werke Johann Sebastian Bachs“, die so genannte Bach-Gesamtausgabe, herausgegeben von der im gleichen Jahr gegründeten Leipziger Bach-Gesellschaft, löste eine bis heute andauernde Debatte über auführungspraktische Fragen aus. Zum Beispiel nach der Ausführung des bezifferten Basso continuo: Soll die nicht-ausgeschriebene

Continuo-Begleitung notiert oder vom jeweiligen Continuo-Spieler improvisiert werden? Soll der Basso continuo mit Orgel oder Cembalo bzw. Klavier ausgeführt werden, oder soll man Orgel und Cembalo kombinieren?

Überhaupt, an der Entscheidung für Orgel oder Cembalo entbrannte im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ein heftiger „Glaubenskrieg“. Während die einen, darunter der bedeutende Bach-Biograph Philipp Spitta (1841-1894), für die Orgel plädierten und Bachs Musik damit ihren Platz im Kirchenraum zuwiesen, wollten ihr die anderen den Weg in den Konzertsaal ebnen. Diese Absicht hatte Folgen, denn die zum Teil sehr großen Konzertsäle verlangten andere, veränderte Aufführungsbedingungen:



Philipp Spitta (1841-1894) zählt zu den bedeutenden Bach-Biographen, die sich früh zur Aufführungspraxis äußerten.

Bachs Werke mussten bearbeitet werden.

Mit diesem Faktum beginnt eine neue, spannende Geschichte der Bach-Rezeption. An ihrer Wiege stand u. a. Gustav Mahler mit der Orchestrierung – übrigens bei korrekt beibehaltenem Notentext – von mehreren Sätzen aus zwei verschiedenen Bach-Suiten. Die Sätze fasste er zu einer einzigen, nunmehr viersätzigen Ouvertüresuite zusammen. Der Continuo wurde von Orgel und Cembalo ausgeführt – „ganz nach Art der Alten“, wie der vom Cembalo aus dirigierende Mahler betonte. Das „Historische Konzert“ in New York am 10. November 1909, bei dem er gemeinsam mit dem Philharmonischen Orchester diese Bearbeitung aufführte, wurde ein voller Erfolg. „Da sind für mich (und auch

Auf dem Cembalo oder dem Klavier?

für die Hörer) ganz überraschende Dinge dabei herausgekommen. Wie mit einem Schlaglicht war diese verschüttete Literatur beleuchtet. Es wirkte stärker (auch koloristisch) als jedes moderne Werk“, berichtete er wenig später einem Wiener Freund.

Bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt sind durch die Bearbeitungspraxis immer wieder andere hochinteressante Beispiele zur Diskussion gestellt worden: zum Beispiel die Streichquartett-Fassung der „Kunst der Fuge“ durch das Keller Quartett in einer Aufnahme von 1997 für ECM; oder die wegen ihrer Nähe zur Jazzidiomatik bereits wieder in ein anderes Kapitel der Bach-Rezeption

gehörende Version des Amsterdamer Calefax Reed Quintet vom Januar 2000 für MDG.

Hatte sich die Entscheidung für Orgel oder Cembalo im 19. Jahrhundert in der Regel „nur“ auf den Continuo bezogen, so begann Anfang des 20. Jahrhunderts die Renaissance des Cembalo als Soloinstrument. Noch Philipp Spitta war überzeugt gewesen, dass das Cembalo „be-seelungsunfähig“ sei. Die polnische Pianistin und Cembalistin Wanda Landowska (1879-1959) trat ab 1910 den Gegenbeweis an – und löste damit eine vehement geführte Diskus-

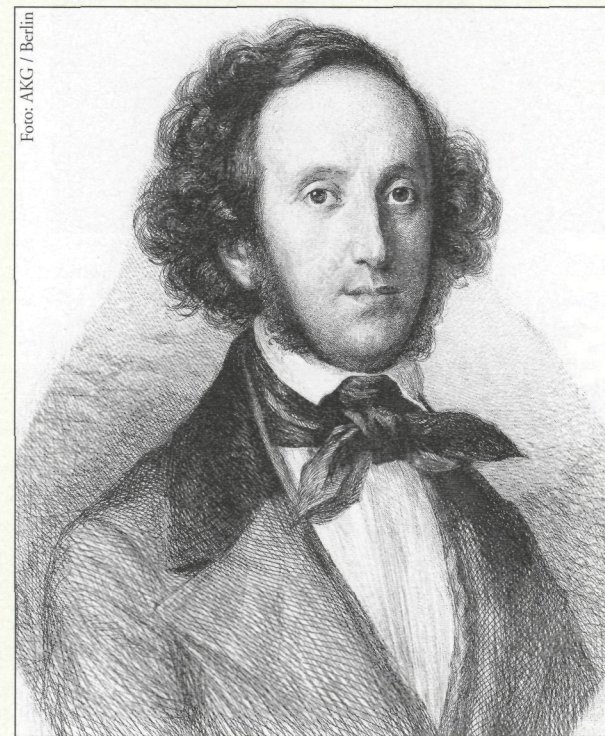
sion aus. Denn die einen sahen im Klavier das ideale Instrument zum Bach-Spiel: wegen seines Ausdrucks- und Nuancierungsreichtums, seiner Fähigkeit, das polyphone Stimmgeflecht und die Bassgrundierung klanglich befriedigend darzustellen. Für die anderen besaß einzig und allein das Cembalo Voraussetzungen zur stilgerechten Interpretation. Dass bei diesen Auseinandersetzungen natürlich auch die räumlichen Aufführungsbedingungen eine Rolle spielten, liegt auf der Hand.

Inzwischen ist dieser „Glaubenskrieg“ so gut wie beendet. Die „Lösung“ des Problems lautet: Nicht das Instrument ist entscheidend, sondern die Idee, die Haltung, die „hinter“ der Interpretation steht, das Verständnis für strukturelle Zusammenhänge, für Artikulation und Dynamik, für Rhetorik und Figurenlehre, kurz: für die „Klang-Rede“. Pianisten wie Edwin Fischer (1886-1960) oder Glenn Gould (1932-1982) – beide bevorzugten Steinway-Flügel – haben diese Einsicht entschieden gefördert. Zudem hat sich die Meinung durchgesetzt, dass Authentizität – auch hinsichtlich der Aufführungspraxis, des historisch „echten“ Klangbildes – ein Wunschtraum ist und bleiben wird. Es gibt nur noch wenige originale Instrumente. Zumeist wird auf Nachbauten musiziert. Die Räume haben sich verändert. Die Funktion der Kompositionen hat

sich gewandelt. Und unsere Ohren hören heute mit dem Wissen um Schumann, Brahms, Wagner und Schönberg. Also, schreibt Nikolaus Harnoncourt, kann „Werktreue nur eine Idealvorstellung bezeichnen.“

Am Anfang dieses Erkenntnisweges steht Wanda Landowska mit „ihrem“ von der französischen Maison Pleyel gebauten großen Konzert-Cembalo. Das moderne, mit Eisenrahmen, zwei 8', einem 4', einem 16', zwei Manualen und gekoppelten Registerpedalen ausgestatte Instrument, vorgeführt beim Breslauer Bach-Fest 1912, provozierte die Diskussion um das „historische“ Cembalo. Sie wiederum förderte das Nachdenken über den Nachbau bzw. das Kopieren überlieferter Instrumente, beispielsweise solcher von dem Berliner Instrumentenmacher Michael Mietke, die Bach nachweisbar sehr schätzte. In der Nachfolge von Wanda Landowska stehen Fritz Neumeyer (1900-1983) und in dessen ideeller Nachfolge wiederum der 1928 geborene Gustav Leonhardt, dessen Schüler und bereits Enkelschüler sowie zahlreiche andere Cembalisten. Sie alle musizieren auf historischen Instrumenten bzw. ihren Nachbauten.

Naheliegender, dass mit der Wiederentdeckung des Cembalo sich das Interesse auch den anderen, teilweise nicht mehr existierenden historischen Instrumenten zuwand-



Felix Mendelssohn Bartholdy trug viel zur Wiederentdeckung des Bachschen Œuvres bei.

te. Schon Mendelssohn hatte sich 1829 gezwungen gesehen, die damals bereits nicht mehr vorhandenen Oboe d'amore und Oboe da caccia durch Klarinetten zu ersetzen. Nun jedoch ging es nicht mehr um das wenig befriedigende Ersetzen, sondern um Reanimation der Instrumente und Rekon-

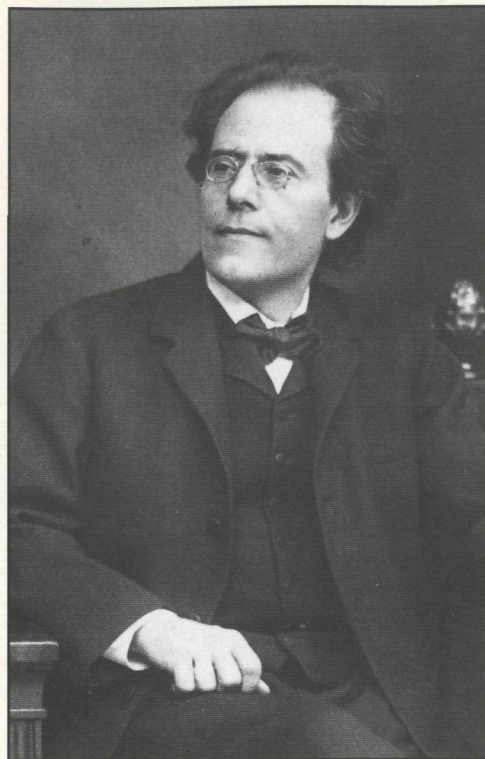


Der Komponist auf dem Sockel: Johann Sebastian Bach als Denkmal von Carl Seffner, aufgestellt 1908 vor der Thomaskirche. struktion ihrer Spieltechnik. Gleichzeitig begann eine Auseinandersetzung mit grundsätzlichen Fragen der Aufführungspraxis: Notation, Dynamik, Artikulation, Tempo, Phrasierung, Rhythmus der Tonfolge, Verzierung. Diskutiert wurden klangliche Gegebenheiten, raumakustische Bedingungen, Stimmtonhöhe und Stimmsystem sowie Besetzung und räumliche Anordnung der vokalen und instrumentalen Ensembles. Die Erfindung von Tonträger-Systemen – von Welte-Mignon-Reproduktionsklavieren mit elektropneumatischem Abspielverfahren, Schellackplatten, Wachswalzen usw. bis zur CD unserer Tage – gab und gibt die Möglichkeit, Interpretationen klanglich zu dokumentieren.

Eine wesentliche Rolle bei der Suche nach Antworten auf den beschriebenen Fragenkatalog hat ab ca. 1921 die so genannte Orgelbewegung gespielt, die Wiederentdeckung des Orgelklangs aus dem 17. und 18. Jahrhundert. „Zurück zu den von Bach verlangten polyphonen, nicht orchestralen Orgeln! Feinere Grundstimmen! Harmonische Einheit der Grundstimmen! Weg mit unseren wenigen schreienden Mixturen: viele und weiche Mixturen!“, forderte bereits 1906 Albert Schweitzer (1875–1965), unter anderem Organist und Bachforscher. Nach dem Ersten Weltkrieg und auf der Grundlage der Ästhetik der Neuen Sachlichkeit begann eine radikale Umorientierung des Orgelwesens (sowie grundsätzlich der musikalischen Interpretation). Klarheit der Formen und Strukturen sollte im Vordergrund stehen, deutlich voneinander abgegrenzte Klänge und rhythmische Prägnanz. Diese von einer antiromantischen Haltung geprägte Bewegung erhielt mit dem Orgelsachverständigen und Schriftsteller Hanns Henny Jahn einen ihrer engagiertesten

Antiromantische Haltung

Protagonisten. In der Folge wurden zahlreiche wertvolle historische Orgeln – etwa aus den Werkstätten von Tobias Heinrich Gottfried Trost, Arp Schnitger und Gottfried Silbermann – wieder entdeckt, restauriert bzw. rekonstruiert. 1923 lernte Jahn Günther Ramin (1898–1956) kennen. An der restaurierten Arp-Schnitger-Orgel in der Hamburger St. Jacobi-Kirche entdeckte er in ihm einen „eminent vorurteilslosen Orgelspieler, der sich ohne jede Bedenken der Realität jener Klangwelt hingab, deren Verwirklichung angestrebt worden war. Ramins kühne Registrierungstechnik,



Am Beginn eines neuen Kapitels zur Rezeptionsgeschichte: Bach-Bearbeiter Gustav Mahler.

sein lockeres Spiel, sein Mut zu Klangexperimenten und Farbgegensätzlichkeiten ist in historischen Aufnahmen aus den Jahren 1946 bis 1951 mit Bach-Werken dokumentiert.

Naheliegender, dass der Bereich der vokalen Aufführungspraxis von der Wiederentdeckung der historischen Instrumente und der Rekonstruktion ihrer Spieltechniken nicht unberührt blieb. Karl Straube, seit



Glenn Gould setzte sich für die Bach-Interpretation auf dem modernen Flügel ein.

1918 Thomaskantor zu Leipzig, durchbrach als erster die Tradition, die Matthäuspassion von einem gemischten Chor mit über 200 Sängerinnen und Sängern aufzuführen. Sein Chor bestand in einer Aufführung von 1935 aus 50 bis 60 Thomanern, das Orchester musizierte in „Originalbesetzung“, mit wenigen Streichern, einfacher Bläserbesetzung und Orgel- bzw. Cembalo-Continuo. Ein Sachverhalt, der bereits durch die Kantaten-Rundfunkaufnahmen von 1931–1997 vom Bach-Archiv Leipzig restauriert und auf CD herausgegeben – dokumentiert ist.

Unter Günter Ramin, seit 1940 Straubes Nachfolger im Amt des Thomaskantors, wurden dann 1941 die ersten deutschen Schallplatten der (gekürzten) Matthäuspassion produziert (Calig). Eine lebendige, emotionale und dramatisch akzentuierte Interpretation. Die Solopartien waren – im Unterschied zu den Gepflogenheiten unserer Tage – nicht mit Barockspezialisten besetzt. Der Thomanerchor wurde von Mitgliedern des Gewandhauschores verstärkt. Den Continuo führten



Zeuge einer Wandlung in der Interpretationsgeschichte: Der Leipziger Thomanerchor

Orgel, Cembalo und Violoncello aus. Während die Jesus-Worte von der Orgel allein begleitet wurden, ließ Ramin bei der dramatischen Textstelle „Und siehe da, der Vorhang zerriss“ Orgel und Cembalo spielen. Dieser klangsymbolischen Deutung sind bis heute zahlreiche Dirigenten gefolgt.

Was vor 60 Jahren sensationell war, gehört heute zum Alltag der historisierenden Aufführungspraxis. Gespielt wird selbstverständlich – wo es erforderlich ist – auf historischen Instrumenten bzw. ihren Nachbauten. Die Interpreten, erfreulicherweise zunehmend auch solche, die auf modernen Instrumenten musizieren, beherrschen in der Regel die barocken Spieltechniken und ihre raffinierten Artikulations- und Verzierungspraktiken. Was zu Beginn des 20. Jahrhunderts als „Zukunftsmusik“ erträumt worden war, ist inzwischen klingende Wirklichkeit geworden.

hänssler edition bachakademie
KLASSIK RADIO empfiehlt:

Die Jahrtausend Edition

170 CDs

J. S. Bach auf

Das einzigartige Gesamtwerk von JOHANN SEBASTIAN BACH auf 170 CDs edition bachakademie DIE JAHRTAUSEND-EDITION

Zum Kennenlernen: Sampler & Buch

CD+BUCH nur DM 6,99
sfr 5,80/öS 49,-*
Nr. 92.900

Gönnen Sie sich den vollkommenen Hörgenuß und verpassen Sie nichts! Nur bei hänssler CLASSIC erhalten Sie im Rahmen der edition bachakademie den kompletten Bach auf 170 CDs, mit ca. 90 authentischen Werken, die Sie zur Zeit in keiner anderen Edition finden können! Sichern Sie sich jetzt Ihren Preisvorteil! Schon über 80 Titel lieferbar. Bis Juli 2000 werden monatlich ca. 5-10 weitere Folgen erscheinen.

Entscheiden Sie sich jetzt für Ihre Subskription und sparen Sie 3 gute Tausender! Sie sichern sich dadurch den sensationellen Editions-Sonderpreis von 2.599 DM* für 170 CDs.

Der attraktive Sampler mit vielen Hörbeispielen und einem umfangreichen Buch inkl. komplettem Bachwerke Verzeichnis geben Ihnen einen exzellenten Vorgeschmack auf die gesamte Bach-Kollektion. - Erhältlich im Fachhandel -

* unverbindl. Preisempf.

Vertrieb: NAXOS
DEUTSCHLAND GmbH
Wienburgstr. 171 A
D-48147 Münster
Tel.: 0251-92 40 6-0
Fax: 0251-92 40 6-10
eMail: info@naxos.de

Herausgeber: hänssler CLASSIC
D-71087 Holzgerlingen
Tel.: 07031-7414-0
Internet: <http://www.haenssler.com/classic>
eMail: classic@haenssler.de