



# „Ein wesenloses Spiel hat es nie gegeben...“

Gustav Leonhardt und die Aufführung von alter Cembalomusik

Mir ist eine Diskussion über barocke Aufführungspraxis in Erinnerung, bei der ein in Ehren ergrauter Musikwissenschaftler zum Schluß meinte: Wie man heute Barockmusik spiele, sei angesichts der Quellenlage immer eine Auffassungssache, und überhaupt pendelten die Ansichten Erfahrungsgemäß alle 20 bis 25 Jahre zwischen den Polen „objektiver“ und „expressiver“ Interpretation hin und her.

Diese lächelnd-resignierende Essenz eines Forscherlebens wollte und sollte gewiß nicht wörtlich genommen werden. Aber man tut zweifellos gut daran, die Relativität unserer Auffassungen über alte Musik niemals ganz außer acht zu lassen — trotz strengster Wissenschaftlichkeit der Bemühungen.

Denn immerhin ist allein beim Rückblick über die Pflege der Cembalomusik in unserem Jahrhundert eine gewisse Abhängigkeit der jeweiligen Auffassung vom zeitgenössischen Musikleben nicht zu überse-

hen. Als Wanda Landowska sich anschickte, das Cembalo für die Wiedergabe vorklassischer Musik gegen das moderne Klavier wieder durchzusetzen, blieb sie in ihrem Stil noch deutlich der spätromantischen Pianistentradition verpflichtet, in der sie aufgewachsen war. In den zwanziger Jahren traten mit moderner Sachlichkeit und Neoklassizismus die ersten Verfechter(innen) der strengen „Werktreue“ auf. Und im vergangenen Jahrzehnt ist zugleich mit der neuen Freiheit der Avantgarde eine neo-expressive Richtung der Barock-Interpretation aufgeblüht.

Aber es läßt sich ebensogut erkennen, daß diese interpretatorischen Pendelschläge von einer zweiten Bewegung überlagert werden, die einsinnig auf eine immer größere Annäherung an das historische Klangbild zielt: Am Anfang stand die Restitution des Cembalos, das dann in Neukonstruktionen so weit verbreitet wurde und sich durchsetzte, daß die Klaviermusik

der Bach-Generation heute zum überwiegenden Teil nicht mehr auf dem Klavier gespielt wird.

Seit einigen Jahren ist darüber hinaus ein Rückgriff auf die alten, original erhaltenen Cembali zu beobachten, der zu einer neuen klanglichen Einschätzung dieser Musik geführt hat; denn es zeigte sich, daß die alten Instrumente und ihre genauen Rekonstruktionen wesentlich weniger „einseitig“ klingen wie die in unserem Jahrhundert nachgebauten Modelle: weniger nach Zirpen und „Nähmaschine“, sondern dunkler, voller und auch lauter. Diese Entwicklung begann in Amerika, griff aber bald auch auf Europa über und hat hier als ihren konsequentesten Verfechter Gustav Leonhardt.

Leonhardt, 1928 in Amsterdam geboren, wurde von der alten Musik gepackt, nachdem er als 15jähriger ein Cembalo entdeckte. Die Klangwelt dieser Musik ließ ihn nicht wieder los. Nach dem Gymna-





Auch an der Orgel „zu Hause“: Seit zehn Jahren versteht Leonhardt nebenbei das Amt eines Organisten an der französisch-reformierten Kirche Amsterdams — „weil das Instrument so schön ist“

sium ging er zu Eduard Müller nach Basel, um dort Cembalo und Orgel zu studieren. Schon als 22-jähriger hatte er sein Solistendiplom in der Tasche, und zwei Jahre später wurde Leonhardt in Wien, wo er musikwissenschaftliche Studien trieb, zum Professor an der Wiener Musikakademie ernannt. 1954 erhielt er eine Professur am Konservatorium seiner Vaterstadt Amsterdam. Konzertreisen haben ihn bisher durch alle europäischen Länder außer Spanien und den östlichen Staaten geführt, und er war bis jetzt elfmal lehrend und konzertierend in den USA. Er sammelt mit Leidenschaft alte Instrumente, und sein schönes Patrizierhaus in der Herengracht der Amsterdamer Altstadt, das er seit kurzem bewohnt, ist ein veritables Instrumentenmuseum: Auf den Fluren des Hauses, dessen Fassade aus dem Jahre 1617 stammt, stehen zwei Hausorgeln des 18. Jahrhunderts, in den großen Zimmern finden sich nicht weniger als sieben „Claviere“: ein Hammerflügel von Johann Walter von 1787 (der letzte in Privatbesitz), ein zweimanualiges Kirkman-Cembalo von 1775 und ein italienisches Instrument von Boccacari aus dem Jahre 1699 sowie vier historische Rekonstruktionen des Bremer Instrumentenbauers Martin Skowronek.

„Aber Instrumente sind für mich immer nur die Nummer 2“, meditiert Leonhardt, als ich ihn an einem schönen Spätsommertag besuche und er mir nicht ohne Stolz ein erstes selbstangelegtes Stückchen einer barocken französischen Gartenanlage im kleinen Garten hinter dem Haus zeigt. „So wichtig mir auch ist, im Klang von früher zu musizieren, für noch wichtiger halte ich es, dem Stil des Musizierens möglichst nahezu kommen.“

Leonhardt hat auch dieses Ziel mit aller Konsequenz verfolgt. Er wuchs in der Tradition der „Werktreue“ auf, wie sie etwa von Walcha, Ahlgrim oder Picht-Axenfeld auf Platten dokumentiert ist. Aber auf die Dauer befriedigte ihn diese Spielweise nicht. „Als Musiker konnte ich irgendwann einmal das nuchterne Spiel nicht mehr ertragen.“ Er versuchte seinen Vortrag so umzuformen, daß darin etwas von der „sprechenden“ Wirkung der Musik zur Geltung kommt, von der die alten Theoretiker so viel geschrieben haben. „Wenn man die barocken Theoriebücher mit heutigen Augen liest, liest man oft nur das aus ihnen heraus, was man herauslesen will. Man muß versuchen, sie so zu verstehen, wie ein Zeitgenosse sie nur verstanden haben kann.“

Leonhardt begann also Barockmusik aus-

druckvoll und ohne die beliebte „Motorik“ des Rhythmus zu spielen. Er war nicht der einzige, Kirkpatrick ging einen ähnlichen Weg, und unter den Barockspezialisten der jüngeren Generation fand er viele Gesinnungsgenossen — so etwa Nikolaus Harnoncourt vom Wiener Concentus musicus, mit dem er viel zusammengearbeitet hat. Aber Leonhardt ist unter den Cembalisten bis heute der konsequenteste; er wurde mit der sanften Unerbittlichkeit, die diesen immer etwas distanziert, leise und introvertiert wirkenden Niederländer auszeichnet, zu einer Art Avantgardist des barocken Rubato.

Mit Rafael Puyana, dem südamerikanischen Cembalisten und Generationengenossen Leonhardts, hatte ich vor einiger Zeit einmal über das Wagnis gesprochen, sich angesichts der ungeheuer vielen und zum Teil widersprüchlichen Quellen über das Spiel alter Musik auf einen Stil der Wiedergabe festzulegen. Er antwortete lapidar: „Aber ich liebe das Wagnis!“ Auch Leonhardt sieht in dieser Tatsache keinen Grund dafür, sich auf das reine Notenreferieren zurückzuziehen: „Es ist ja gerade das Schöne, daß dem Interpreten heute ebenso wie damals unendlich viele Möglichkeiten offenstehen, ein Stück zu spielen. Die Musik bleibt auf diese Weise lebendig.“ Und nachdenklich fügt er hinzu: „Es mag vielleicht abnorm erscheinen, daß ich ausschließlich alte Musik spiele. Aber vielleicht wird diese Einseitigkeit dadurch gemildert, daß ich mich dabei völlig normal fühle.“

Leonhardts Platten, und vor allem die jüngsten, lassen erkennen, daß er in der Tat nicht den geringsten Grund hat, sich nicht „normal zu fühlen“. Sie sind künstlerisch vorbildliche Muster des modernen expressiven Barock-Musizierens und bedeuten, verglichen mit — beispielsweise — den älteren Cembalo-Aufnahmen Helmut Walchas, eine geradezu kopernikanische Wendung im Umgang mit barocker Musik. Im Gegensatz zu dem oft betont virtuos Abschnurren von Stücken, wie es auch heute noch zu hören ist, bleiben die Tempi bei Leonhardt fließend, aber unverhätzt. Das Virtuose drängt sich auch in „brillanten“ Sätzen nie selbstherrlich nach vorn. Und vor allem: der Melodie wird Zeit gelassen zum Ausschwingen, an die Stelle des nährmaschinenhaften Ratast ist eine sehr flexible Rhythmik getreten, die durch Rubato auszuspielen versucht, was an „sprechenden“ Motiven in der Musik steckt und dem Instrument an belkantistischer Sangbarkeit abgeht. Auch Bachs Spätwerke

werden nicht als letzte Nachgotik gesehen, sondern fast schon als Musikparallele zur hochgesteigerten Ausdruckskunst eines Andreas Schlüter. Sogar die Architekturen seiner Fugen und Fugati wirken bei Leonhardt nie als selbstzweckhafte Konstruktionen, sondern vor allem als Gefäß für tönende Expression.

Wie Leonhardt diesen Stil im Laufe der vergangenen Jahre immer konsequenter verwirklicht hat, zeigt sehr schön die neue Harmonia mundi-Kassette mit den sechs Partiten Bachs, deren drei Platten im Abstand von einigen Jahren entstanden sind: In der älteren Aufnahme der zweiten Partita begegnet man noch am ehesten den harten Konturen des traditionellen Bach-Stils, sie klingt auch am ehesten virtuos und gespannt. In der B-dur-Partita der zweiten Platte ist dagegen alles konzertant Hochfahrende zugunsten eines kammermusikalischeren, intimeren Musizierens mit sehr nachgiebiger Rhythmik und stimmungsvoller, beinahe träumerischer Versunkenheit gewichen, die dann auch den jüngsten Einspielungen das Gepräge gibt. Ebenso zeichnet sich eine zweite Leonhardt-Neueinspielung dieses Herbstes, die Platte mit zehn Scarlatti-Sonaten, durch ihr ganz unverwechselbar gelassenes und ausdrucksreiches Spiel aus, das ebenso weit entfernt ist von dem virtuoseren Feuerwerk eines George Malcolm wie von der Formstrenge der Huguette Dreyfus.

Hier wie in seinen anderen Aufnahmen gibt Leonhardt eine durchaus persönliche Deutung. Selbstverständlich stellt auch sie nur eine der Interpretationsmöglichkeiten dar. Und Leonhardt weiß dies ganz genau, wenn er etwa meint, daß er den ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers bisher nicht aufgenommen habe, weil er mit „motorischen“ Stücken wie dem d-moll-Präludium im Augenblick nichts Rechtes anzufangen wisse. Aber seine Interpretation zeigt die barocke Cembalomusik in einer Beleuchtung, die mir heute nach dem Stand der wissenschaftlichen Forschung und unserer Erfahrung stichhaltig und zutreffend erscheinen will.

„Ich bin nicht fürs Radikale“, meint Leonhardt, als wir über die Zukunft des Musiklebens sprechen und die Befürchtung laut wird, daß das Konzertleben in seiner heutigen Form allmählich zu Ende gehe. In seinen Interpretationen aber läßt er jene Radikalität der Überzeugung und Realisierung erkennen, die zu jeder wirklich eigenständigen künstlerischen Leistung gehört. Die Schallplatte hat dies seit langem erkannt, und obwohl Leonhardt der Studioproduktion durchaus nicht ohne Skepsis gegenübersteht — „man geht da keine emotionellen und technischen Risiken ein wie im Konzert“ —, dürfte er heute der meistgenannte Cembalist des Katalogs sein. Nach den Veröffentlichungen des Wohltemperierten Klaviers II, der Kunst der Fuge und sämtlicher Cembalokonzerte Bachs (mit dem Leonhardt Consort, in dem seine Frau als Geigerin mitwirkt), nach vielen Einzelplatten und der ersten Klavierübung Bachs in diesem Jahr steht als nächstes auf seinem Aufnahmeplan eine Dreiplatten-Serie mit allen noch spielbaren italienischen alten Orgeln und eine Platte mit Klavierwerken von Philipp Emanuel Bach, die er auf den drei damaligen Instrumenten Cembalo, Klavichord und Hammerflügel spielen will. Anvisiert sind auch schon „historische“ Aufnahmen mit Werken von Haydn und Mozart.

„Aber doch nicht auf dem Cembalo?“ frage ich leicht irritiert, als ich beim Hinausgehen auf einer der Skowronek-Rekonstruktionen die Noten der c-moll-Fantasie Mozarts liegen sehe. Mildes Lächeln statt einer Antwort: Ich hatte vergessen, daß noch drei Töchter zur Familie gehören, die älteste fünfzehn, die jüngste zwölf. Sie müssen schließlich auch irgendwo üben.

Ingo Harden