

Gibt es einen zeitgemäßen Bach-Stil?

Gedanken zur
Neuaufnahme der
Brandenburgischen
Konzerte und
Orchestersuiten
durch Lorin Maazel

von Ekkehart Kroher

In einem Gespräch mit Derek Jole hat Lorin Maazel bekannt: „Ich liebe Bachs Musik ganz besonders — vielleicht mehr als die irgendeines anderen Komponisten.“ Seine Zuneigung begründet der Dirigent mit den Worten: „Damit Musik ganz von mir Besitz ergreift, muß ich mich notwendigerweise als ganzen Menschen mit einbeziehen, nicht nur als Musiker vom Fach. Das heißt, daß ich sogenannte ‚humanistische‘ Musik bevorzuge — Musik, die irgendwie den Menschen als geistiges Wesen bestätigt. Es klingt furchtbar altmodisch, das zu sagen, ich weiß es — aber doch ist dem so.“

Auf den ersten Blick hin könnte dieses Bekenntnis zu Bach überraschen, da Maazels fiebriges *Espressivo* der vierten Sinfonie Tschaikowskys, seine *federnde Vitalität* dem Bolero Ravel's weit angemessener erscheinen als ausgerechnet den Brandenburgischen Konzerten oder den Orchestersuiten Bachs. Bei näherem Hinhören indes stellt sich rasch heraus, daß das eine das andere keineswegs ausschließt. Umgekehrt wird sich enttäuscht sehen, wer meint, als Folge dieses Bekenntnisses eine historisierende Bach-Wiedergabe durch Maazel erwarten zu dürfen. Das klingende Ergebnis seiner Auseinandersetzung mit dem Instrumentalkomponisten Bach, das in Gestalt der beiden Kassetten mit den Brandenburgischen Konzerten und den vier Orchestersuiten in der Einspielung durch das Radio-Symphonie-Orchester Berlin vorliegt, offenbart im Gegenteil eine absolut eigene, moderne Interpretation, die sich auf das Bemühen um einen bewußt nicht historisierenden, sondern unserer Zeit gemäßen Bachstil gründet. Man erinnert sich, daß auch Karajans Wiedergabe der Brandenburgischen Konzerte keine historisierende, keine den „überlieferten klanglichen und räumlichen Gegebenheiten angepaßte“ Wiedergabe sein, sondern „der völlig veränderten Struktur unserer Zeit“ gerecht werden wollte. Dieses Bemühen um einen zeitgemäßen Bachstil ist also weniger eine Generationsfrage als vielmehr das legitime Recht eines jeden Musikers, der die Summe musikwissenschaftlicher Forschungsergebnisse über barocke Aufführungspraktiken oder Besetzungsfragen Anno 1721 nicht als alleinverbindlichen Maßstab, sondern lediglich als eine von mehreren möglichen Voraussetzungen seines Musizierens begreift. Maazel liefert damit, willentlich oder nicht, den jüngsten Beitrag zu der Frage, ob der Historismus eine unabdingbare Voraussetzung echter Bachpflege ist oder nicht. Denn der viel strapazierte Begriff Werktreue bedeutet, auf Bach bezogen, nicht nur eine notengerechte Interpretation, die den Dynamik-

Phrasierungs- und Artikulationsgesetzen der Barockzeit folgt. Sie bedeutet gleichzeitig, um des originalen Klangfarbeneindrucks willen, die solistische oder höchstens paarweise Besetzung der Stimmen, die Berücksichtigung barocker Originalinstrumente (also nicht nur des Violino piccolo und der Blockflöten, sondern auch der Barockboe, Corni da caccia oder Clarini) sowie aufführungspraktischer Gepflogenheiten, wie sie etwa im Andante des vierten Konzerts bei durchlaufender Achtelbewegung zu bedenken sind, die — laut Quantz — rhythmisch ungleichmäßig gespielt werden sollte.

Paul Hindemith stellte zu diesem Thema in seiner Rede anläßlich der Überreichung des Hamburger Bachpreises 1950 fest: „Will man sich schon nicht von Bachs meist polyphonem Chorsatz überzeugen lassen, daß nur eine kleine Besetzung ihn deutlich zum Klingen bringen kann — ganz im Gegensatz zu Händels Chortechnik, die mit den vollbesetzten englischen Chören rechnete —, so braucht man nur sorgfältig seine reinen Orchesterpartituren zu studieren (die vier Suiten und die sechs Brandenburgischen Konzerte), um zu sehen, wie er die minutiösen Feinheiten der klanglichen Gewichtsverteilung in diesen kleinen Instrumentalgruppen genießt — ein Gleichgewicht, das oft schon bei Stimmenverdoppelung durch wenige Instrumente ebenso gestört wird, als wenn man die Sopranlinien der Pamina-Arie durch einen Frauenchor nachzeichnen ließe. Wir können sicher sein, daß Bach sich überaus wohl fühlte mit den ihm zur Verfügung stehenden vokalen und instrumentalen Stilmitteln, und wenn uns daran liegt, seine Musik so darzustellen, wie er sie sich vorstellte, so müssen wir die damaligen Aufführungsbedingungen wiederherstellen.“ Der von Hindemith gebrachte Vergleich ist treffend, wenn auch die Praxis noch immer bestätigt, daß man bei Bach für erlaubt, ja notwendig hält, worauf bei Mozart kein verantwortungsbewußter Operndirigent je verfiel. Mit anderen Worten: Wer die Erfüllung der originalen Voraussetzungen im Verein mit einem entsprechenden nachschöpfenden Impuls als Ideal ansieht, wird nicht von Maazels Einspielung, sondern allein von der bereits früher (in *fono forum* Heft 8/65) besprochenen Aufnahme der Brandenburgischen Konzerte durch den Wiener *Concentus Musicus* unter Nikolaus Harnoncourt befriedigt werden können.

Denn Maazels Bach-Wiedergabe vermeidet bewußt jedes historisierende Moment. Diese Feststellung bedeutet, es wurde bereits gesagt, den Verzicht auf die Klangfarbe des Violino piccolo im ersten Konzert (dessen Fehlen nicht einmal der hinreißend musi-

zierende Koji Toyoda vergessen machen kann) sowie den Ersatz des Blockflötenpaares im vierten Konzert durch zwei Querflöten. Konsequenterweise besetzte Maazel die einzelnen Stimmen auch nicht solistisch, und ebenso wenig folgt seine Dynamik den barocken Gepflogenheiten, soweit wir diese kennen. Das allein genügt bereits, um deutlich zu machen, daß Maazel nicht den Standpunkt des Historikers einnimmt, sondern den Eindruck einer modernen („modern“ mit allen terminologischen Varianten) Interpretation beabsichtigt. Tatsächlich wird diese Vermutung von seiner Wiedergabe der Brandenburgischen Konzerte wie auch der vier Orchestersuiten vollauf bestätigt.

Fern aller klangmächtigen Monumentalisierung leben die Konzerte aus einem spannungsvollen, tänzerischen Impuls, der sich nicht nur als Grundkraft Bachscher Musik, sondern auch als Wesenszug des Dirigenten Maazel erweist. Als Folge eines minutiösen Durchhörens jeder Partitur kommt sodann Maazels souveräne Klangregie deutlich zur Geltung, die nicht etwa nur die vorgeschriebenen Tutti-Soli-Wechsel ausspielt, sondern die ihm gestattet, einmal in großflächigen Klangräumen zu disponieren und das Detailgeschehen der elementaren Spielfreude seiner Musiker zu überlassen und ein andermal mit liebevoller Sensibilität einzelne Stimmen aus dem polyphonen Gesamtverband herauszuheben und nachzuzeichnen. Nicht zu überhören, weil von Satz zu Satz sich erneut bestätigend, ist Maazels seltene Begabung für „richtige“, das heißt gefühlmäßig richtige Tempo-Verhältnisse. Maazel bevorzugt im allgemeinen forsche Tempi, die ihn — um der entsprechenden zyklischen Proportion willen — allerdings zwingen, auch die Mittelsätze oft schneller zu nehmen und ihnen damit gelegentlich etwas von ihrer Ausdruckskraft und Wirkung zu nehmen. So wird man im zweiten Brandenburgischen Konzert beobachten können, daß das Andante einen leicht gehetzten Eindruck macht, anstatt zur ruhenden Mitte des Werkes zu werden. Leicht überzogen scheint mir auch das Tempo des finalisierenden Allegro im dritten Konzert, in dem ein Streichersturm losbricht, worin nahezu alle stimmige Transparenz und dynamische Nuancen ertrinken müssen. Der Schlußtakt gerade dieses Satzes offenbart eine weitere Eigenart der Bach-Interpretation Maazels, nämlich seine Neigung zu Schluß-Ritardandi. Sie kostet er gelegentlich, in den Konzerten allerdings seltener als in den Suiten, so großzügig aus, daß man sie nurmehr als effektvolle Klanggeste, aber nicht mehr als musikalische Notwendigkeit empfinden kann. Im übrigen beweist Maazel mit der Beglei-



DISKOGRAPHIE:

BACH, Brandenburgische Konzerte
Nr. 1—6 BWV 1046—1051. RSO Ber-
lin, Lorin Maazel.

Philips (Kassette) 835 343/44 AY
50,— DM

BACH, Vier Orchestersuiten BWV
1066—1069. RSO Berlin, Lorin Maazel.

Philips (Kassette) 835 349/50 AY
50,— DM

die aus der Espressivo-Kantilene der Streicher klingen, sprechen den Hörer unmittelbar an. Natürlich sind sie vom intimen Silberklang einer stilvollen Originalwiedergabe weit entfernt, aber ebenso wenig hält hier jene romantische Monumentalisierung Bachs nach, die noch in Karajans Interpretation der Brandenburgischen Konzerte oder der Suiten Nr. 2 und 3 zu beobachten war. *

Zusammenfassend wäre zu sagen: Die vorliegenden Instrumentalaufnahmen Maazels spiegeln das Bachbild eines Musikers, dessen Begabung und nachschöpferische Persönlichkeit für die Dauer seines Musizierens alle Stilfragen und vor allem Stilbedenken vergessen lassen. Dafür steht das ebenso individuelle wie natürliche, das nicht gedankenbefrachtete, sondern warm durchblutete Bekenntnis zu Bach. Maazels Interpretation, man mag sie modern, zeitgemäß, brilliant oder wie immer nennen, setzt einen Maßstab, dessen Gültigkeit so wenig in Frage steht wie der einer stilgetreuen Wiedergabe mit Originalinstrumenten. Der Rang der Aufnahmen Maazels scheint mir damit charakterisiert zu sein, daß mit ihnen sowohl qualitativ als auch stilistisch ein Pendant zu der obenerwähnten Harnoncourt-Aufnahme geschaffen wurde. Dabei ist freilich nicht zu überhören, daß Welten zwischen beiden liegen, denn das intime, kammermusikalische Konzertieren Harnoncourts ist von Maazel auf die orchestrale Ebene des 20. Jahrhunderts projiziert worden. Die Hoffnung, daß die Bach-Aufnahmen Maazels einen „wesentlichen Beitrag zur Bach-Interpretation unserer Zeit“ liefern könnten, hat sich in diesem Sinne voll erfüllt. Sie zeigen überdies die Gefährlichkeit, ja Nutzlosigkeit der Festlegung eines Dirigenten auf einen Stil, auf einen Meister oder eine Werkkategorie. Denn eines ist sicher: Was noch vor kurzem als gewagter Ausbruchversuch eines jungen Orchesterchefs erscheinen konnte, den man bereits als „Tschairowsky“-Dirigenten etikettierte, ist in Wirklichkeit nur der Beweis der Vielseitigkeit seiner Begabung. Diese Bach-Platten beweisen es. Endlich bedarf es noch eines Wortes über die Qualität der Aufnahmetechnik, die alle Möglichkeiten der stereophonischen Aufzeichnung nutzte, um eine möglichst durchsichtige, klanglich ausgewogene, den Soli und Tutti gerecht werdende Wiedergabe zu gewährleisten. Es sei gern bescheinigt, daß dies durchweg gelungen ist, auch wenn hin und wieder ein Sologeiger oder Trompeter zu wenig Rücksicht auf seine klanglich schwächeren Concertino-Partner nahm, auch wenn die Bässe in der Bourrée der ersten Orchestersuite ein wenig zum Poltern, die Forte-Stellen der hohen Trompeten in der Gigue der dritten Suite zum Klirren neigen. Derlei wiegt durchaus nicht schwer — im Gegensatz zu jener Eigenart, an manchen Stellen (etwa in der Ouvertüre der D-dur-Suite Nr. 4) mit Hilfe der Technik Forte- und Piano-Schattierungen zu unterstreichen oder am Satzende unvermittelt „aufzudrehen“ und einen Crescendo- oder Sforzato-Effekt zu bewirken, den man vergeblich in der Partitur suchen wird, der weder logisch noch notwendig und am allerwenigsten schön ist. Solche Schönheitsfehler sind wahrscheinlich entbehrlich, können aber andererseits den Dokumentarwert beider Kassetten nicht ernstlich beeinträchtigen.

tung oder, richtiger, im konzertanten Gespräch des Tutti mit den Concertino-Solisten so viel Elastizität und Zurückhaltung, wie sie im Rahmen eines straff durchmuszierten Konzertes möglich und vorstellbar sind. Daß seine virtuose Auffassung der Brandenburgischen Konzerte zu so unverfälschter Wirkung kommt, ist vor allem anderen der Sensibilität und Virtuosität seines „Instruments“, das heißt des Radio-Symphonie-Orchesters Berlin zu danken. Dieses vorzügliche Orchester des unvergessenen Ferenc Fricsay, dessen Stelle als Chefdirigent Lorin Maazel seit 1965 einnimmt, steht hier seinem berühmten philharmonischen Konkurrenten in nichts nach. Die samtene Wärme seines Streicherklangs kommt zu ebenso betörender Wirkung wie der Charme der Holzbläser oder die Strahlkraft des glänzenden, doch niemals dröhnenden Blechs. Es gibt hier Partien, bei denen man nicht recht weiß, wem man nun zuerst gratulieren soll: dem Orchester zu diesem Chef, dem Dirigenten zu diesem feinfühligsten Instrument oder dem Berliner Publikum sowie den Schallplattenfreunden zu beiden zusammen. Die Bewunderung gilt gleichermaßen den Solisten — angefangen von den glänzenden Flötisten über die Oboen, den Solotrompeter und die Gambisten bis hin zu den Cembalisten. Es gibt keinen Ausfall, nicht einmal hörbare Qualitätsunterschiede. Was diese Solisten demonstrieren, ist konzertantes Musizieren in Reinkultur, bei dem die manuelle oder atemtechnische Virtuosität so selbstverständlich der gedanklichen Konzeption

untergeordnet ist, daß sie nicht mehr bewußt wird.

Die federnde, wiegende Elastizität Maazels, die den Brandenburgischen Konzerten, etwa dem Eingangs-Allegro des vierten Konzerts oder den Finali des fünften und sechsten Konzerts wunderschöne, manchmal sogar überraschende Wirkungen gewann, ist den orchestralen Tanzsätzenfolgen, „Suiten“ genannt, in besonderem Maße zugutegekommen. Davon auszunehmen sind einzig die Grave-Abschnitte der jeweiligen Ouvertüren, deren festliche Stimmung Maazel zu geradezu händelscher Klangpracht und Leuchtkraft steigerte. Im übrigen kann man sich schwerlich eine beschwingtere und musikalisch überzeugendere Wiedergabe dieser vier Orchestersuiten Bachs vorstellen. Mit unnachahmlichem Gespür und Einfühlungsvermögen hat der Dirigent den jeweiligen Rhythmus des Tanzes zum Tragen gebracht — mag es sich um das verspielte Dahingleiten der Forlane, um die ein wenig steife Grazie des Menuetts (das die Nähe der Vorklassik ahnen läßt!), um das schwungvolle Temperament der Gavotte oder die verhaltene Glut einer Polonaise handeln. In dem gleichen Maße, in dem das Tänzeln der Badinerie (des exzellenten Flötisten Roger Bourdin) zur Geltung kommt, erfüllt Maazel das Air der dritten Suite mit expressivem Streicher-melos, das den berühmten Satz tatsächlich zum inneren Höhepunkt der Suite wachsen läßt. Aus Sätzen wie diesem Air ist Maazels Bachauffassung unmißverständlich ablesbar. Die verhaltene Vitalität und Sinnesfreude,