

# FRIEDER BERNIUS, DIRIGENT

**H**err Bernius, wir hatten vor ziemlich genau zehn Jahren das letzte Interview mit Ihnen in dieser Zeitschrift – was hat sich seither getan bei Ihnen? In welche Richtung sind Sie mit Ihren verschiedenen Ensembles weitergegangen, was ist neu?

Ein wichtiger Punkt in den letzten zehn Jahren war sicherlich der Abschluss der Mendelssohn-Edition. Das war ein sehr großes Projekt – es zog sich ja über 30 Jahre –, und ich fand es wichtig, dass wir es gemacht haben, besonders auch um die ungerechten Beurteilungen zu beseitigen, die über Mendelssohn in Umlauf waren. Die Gefahr eines solch großen Projektes ist aber natürlich, dass man in eine Schublade gesteckt wird. Und das ist bei mir nun sicher der Fall.

*Sie sehen sich also in der Mendelssohn-Schublade?*  
Ja. Schon ein wenig. Und das habe ich wohl noch verstärkt, indem ich in der letzten Zeit vermehrt auch anderes Repertoire vom Anfang des 19. Jahrhunderts aufgeführt und aufgenommen habe, so dass das, was früher mehr im Mittelpunkt stand – Zelenka zum Beispiel – nun ein wenig zurückgedrängt wurde. Das wäre die hauptsächlichste Neuerung der letzten zehn Jahre. Ich bewege mich also momentan vorwiegend in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Was das 18. Jahrhundert betrifft, da spielt Bach nach wie vor eine Rolle, aber auch hier hat eine Entwicklung stattgefunden, zum Beispiel gehe ich mit dem Tempo nun ein bisschen freier um, und so weiter. Daneben ist aber auch die Frühklassik ein für mich sehr wichtiges Betätigungsfeld, also etwa Carl Philipp Emanuel Bach oder Homilius. Das war vor zehn Jahren auch schon so und hat sich stabilisiert, wenn sich auch der Fokus insgesamt ein wenig in Richtung erste Hälfte des 19. Jahrhunderts verschoben hat.

*Wenn Sie jetzt zurückschauen auf ihre Anfangsjahre: würden Sie dann etwas nicht mehr machen was Sie damals aufgeführt haben, gibt es eine Epoche die Sie nun so gar nicht mehr interessiert?*

Naja, schon: ich bin ganz aus dem Frühbarock herausgefallen. Früher hat das eine große Rolle gespielt – Monteverdi, Schütz –, aber das möchte ich heute nicht mehr aufführen. Das müssen Leute übernehmen, die fast nichts anderes machen: Frühbarock und erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zusammen zu bekommen, das ist sehr schwer. Und deswegen halte ich mich da fern.

*Schade, das gefiel mir mit der so fokussierten Klangästhetik ihrer Ensembles eigentlich immer sehr gut!*

Ja, gut, und ich darf sogar für mich reklamieren, dass wir mit die ersten waren, die Schütz überhaupt in historischer Aufführungspraxis gemacht haben; das war auch durchaus eine sehr wichtige Zeit für mich. Aber ich habe gemerkt, dass man das nur wirklich gut machen kann, wenn man sich fast ausschließlich darauf konzentriert. Das fängt bei der mitteltönigen Stimmung an, geht über die Auswahl der Sänger; also kurz: das kann man nicht so gut verbinden mit dem, was wir jetzt machen. Aber alles, was danach kommt, bis eben zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, das funktioniert sehr gut zusammen. Mit der nötigen Differenzierung natürlich.

*Aber Sie sind mit dem Kammerchor Stuttgart gerade dafür bekannt, dass Sie diesen ganz silbrigen geraden Klang haben: der wäre ja schon mal geradezu perfekt für Schütz oder Monteverdi...*

Ja, aber das ist doch eine solistische Musik, und da muss man ganz bestimmte Sänger aussuchen, die optimal dazu passen, und das ist dann kein Chor mehr, auch kein Kammerchor. Ich habe zum Beispiel auch mal überlegt, ob ich Membra Jesu Nostri von Buxtehude bei meinem Festival Stuttgart Barock auf-

führe, habe aber dann gemerkt, dass es gar nicht so leicht ist, fünf Sänger zu finden, die ich kenne, die sich dafür eignen, im Ensemble sehr gut zusammenpassen, und von denen ich auch noch wirklich sicher bin, dass sie das solistisch sehr gut machen. So habe ich diese Idee schnell wieder fallen lassen. Und das ist nur ein Beispiel dafür, dass mir das nicht so gut liegt. *Hat sich Ihre Klangästhetik dann in den letzten Jahren verändert? Denn ich sah Sie durchaus immer als eher vom 17., als vom 19. Jahrhundert her kommend an. Und nun machen Sie vor allem frühes 19. Jahrhundert, was ja doch eine ganz andere Klangwelt ist.*

Da muss man wirklich unterscheiden zwischen solistischen Sängern und solchen, die für das Ensemble gedacht sind. Und wenn ich mir ein Mendelssohn-Oratorium aus unserer Gesamteinspielung anhöre, dann merke ich schon, dass das ein sehr heller Klang ist, den sich manche Leute sicher auch voluminöser vorstellen könnten. Aber mir gefällt er, gerade für Mendelssohn. Der war ja gerade insofern interessant, als er ein Komponist war, der im 18. Jahrhundert fußte, aber im 19. Jahrhundert wirkte. Und da ist dieses Klangideal für mich ganz wichtig.

Eine meiner letzten CDs war zum Beispiel Schuberts *Lazarus*. Da braucht man einen dramatischen Bariton und einen jugendlich-dramatischen Sopran, um Gegensätze zwischen den Hauptrollen darstellen zu können, und es kommt wirklich auf ein Casting an, das entsprechend der Rollen auswählt und nicht so sehr vom Klangideal her, dass man sich stilistisch hier vorstellt.

*Aber woran liegt es, dass Sie früher eher frühere Musik gemacht haben und jetzt nicht mehr: hat sich Ihre Klangästhetik verschoben – oder einfach Ihr harmonisches oder stilistisches Interesse?*

Ich glaube nicht, dass es an der Klangästhetik liegt, es ist tatsächlich das Interesse am Stil. Man muss ja bedenken: ich habe vor fast 50 Jahren mit Monteverdi angefangen und das war seinerzeit für unsere Gegend etwas ganz Neues! Das war 1967, nach dem 400. Geburtstag, und damals habe ich zum Beispiel das Achte Madrigalbuch wirklich verschlungen; auch dann die Aufnahmen von Selva Morale – das war eine neue Welt für mich und die wollte ich kennenlernen. Vielleicht hat sich mein Klangideal auch gerade dadurch, dass ich viel solch frühe Musik gemacht habe, in diese Richtung entwickelt. Woran es liegt, dass ich mit sehr vibratorischen Stimmen nicht viel anfangen kann und deshalb die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts für mich nicht so sehr infrage kommt, das kann ich nicht erklären.

*Wenn Sie jetzt aber auf die letzten 40 Jahre zurückschauen: gibt es da Aspekte, die über all Ihrem Musizieren stehen, die für alle Epochen gelten?*

Phrasierung. Das ist mir am wichtigsten. Und, naja – Intonation natürlich. Aber das darf man nicht sagen... Und das Wort-Ton-Verhältnis, aber das hat sich schon sehr entwickelt, im Laufe der Jahrzehnte. Früher habe ich instrumentaler gedacht, ging immer davon aus, dass doch auch aus dem instrumentalen Teil der Komposition etwas sprechen müsse, was nicht unbedingt nur vom Wort her bestimmt ist. Und inzwischen mache ich es mir vielleicht sogar einfacher, indem ich sage: da ist ein Affekt, der muss dann auch in der Musik hörbar sein. Aber der Affekt kommt vom Wort und ich finde es eigentlich noch interessanter, das anzuschauen, was ein Komponist aus dem Wort gemacht hat, bevor dann der Klang damit befrachtet wird – was der Komponist sich also im Zusammenhang mit dem Wort gedacht haben könnte. Ein Beispiel: die Arie des Simon aus den Jahreszeiten von Haydn, *Nun eilet froh der Ackersmann*. Da kom-

men wirklich Sachen in der Musik vor, die sich nur rein vom Text her nicht erklären lassen: mal ein Vorschlag in den Bässen, mal ein Tremolo, da gibt es eine harmonische Rückung von C-Dur nach c-Moll, die sich nur dadurch, dass er nun den Samen auswirft und dieser Frucht bringt, nicht wirklich erklären lässt. Und inzwischen nehme ich da nicht mehr nur die Unterschiede in der Komposition wahr, sondern denke mir: da muss es doch irgend einen Zusammenhang mit dem Text geben. Das ist dann je nach Komponist sehr unterschiedlich, aber gerade die Unterschiede sind natürlich interessant – herauszufinden, warum der eine sich weniger um den Text kümmert, während ein anderer nur vom Text her kommt, das ist gerade das Spannende.

*Und wo liegen die Unterschiede? Also, wer ist zum Beispiel Ihrer Meinung nach jemand, der nur vom Text her kommt?*

Carl Philipp Emanuel Bach. Bei ihm weiß man sofort: das kommt vom Text her. Da ist das Wort exakt entlang des Textes in Klang übersetzt, ganz direkt. Bei Haydn weiß man das nicht immer so genau, da gibt es noch eine eigene Instrumentalwelt.

*Und bei Vater Bach zum Beispiel?*

Bei Vater Bach geht es in die Instrumentalfiguren über, die vom Wort herkommen. Aber das muss man eigentlich an einzelnen Werken nachweisen, generelle Aussagen sind da schwierig.

*Was wollen Sie aber generell sagen mit Ihrem Musizieren? Gibt es da einen Grundsatz, der sich durch die letzten zehn Jahre oder so zieht?*

In den letzten zehn Jahren habe ich vermehrt Aufnahmen gemacht, und da war der Grundsatz, diese möglichst perfekt abzuliefern. Dabei ist mir das Prinzip, etwas aufzunehmen, dann selbst für die Auswahl der Takes verantwortlich zu sein und wirklich die Besten zu wählen, ganz besonders wichtig. Das ist eine wunderbare Arbeit und das habe ich in den letzten zehn Jahren sehr gerne und sehr intensiv gemacht, mich immer mit dem Tonmeister abgesprochen, und ihm die Take-Partitur geliefert. Es mag unverständlich klingen – aber das ist mir tatsächlich genauso wichtig, wie Konzerte zu spielen. Ich mache sehr ungern Livemitschnitte oder überhaupt nur Mitschnitte von Konzerten, denn das ist mir alles zu wenig genau.

*Sind Sie Perfektionist?*

Absolut. Und das ist auch nicht besser geworden in den letzten zehn Jahren, es wird eher immer schlimmer... Für mich ist eine Aufnahme wie eine Filmproduktion, die nachher dann zusammengesetzt wird. Natürlich, eine Aufnahme ist ein Kunstprodukt, aber daran arbeite ich ausgesprochen gerne und, ehrlich gesagt, auch mit dem Anspruch, gerade angesichts meines Alters nun nicht Aufnahmen zu machen, die dann in drei Jahren vergessen sind, sondern solche, die eine etwas nachhaltigere Wirkung zeitigen. Wo bei es sich bei dem, was ich in den letzten Jahren aufgenommen habe, natürlich vor allem um Einspielungen von noch nicht so bekannten Stücken handelt; das ist dann nochmal eine spezielle Sache.

*Also ist Ihre Absicht, Referenzaufnahmen zu produzieren.*

Ja, das wäre der Wunsch. Das muss natürlich nicht immer sein, aber wenn man ein Stück zum ersten Mal aufnimmt, dann sollte es gleich so gut wie möglich sein, weil man ihm sonst überhaupt nicht gerecht wird. Bei einem unbekanntem Werk hat man ja als Interpret auch eine hohe Verantwortung, es so gut wie möglich zu präsentieren, um das Interesse an ihm zu fördern.

*Was sind dabei dann die wesentlichsten Aspekte für Sie?*

Nun, ich kann das immer nur konkret beschreiben. Wir haben zum Beispiel dieses Jahr die *Matthäuspassion* gemacht – natürlich jetzt nicht gerade ein unbekanntes Werk –, erst aufgenommen und dann im Konzert gespielt. Nun gibt es da diesen Aufsatz von Robert Hill, der beklagt, dass sich die heutige Aufführungspraxis zu wenig um die Agogik kümmere. Und wenn man sich zum Beispiel im Orgelbüchlein diesen Satz *Oh Mensch beweine deine Sünde groß* anschaut, da steht dann *Adagissimo*. Oder auch im Schlusschor der *Matthäuspassion*, wo Bach *Piano*, dann *Pianissimo*, dann dreifaches *Piano* vorschreibt: das ist für mich nicht nur eine dynamische Angabe, sondern das ist auch ein *Calando*, das heißt, da muss sich, soll sich, darf sich das Tempo verändern!

Ein ganz wesentlicher Aspekt wäre also schon einmal, hier das richtige Tempo zu finden. Und der zweite dann, das modifizierte Tempo in der Musik des 18. Jahrhunderts im Verhältnis zu diesem Grundtempo herauszufinden: warum schreibt Bach *Adagissimo*, wenn es um eine Rückung geht? Und: warum ist das nicht selbstverständlich, warum muss er das überhaupt schreiben? Heißt das auf der anderen Seite, dass, wenn er da nichts hinschreibt, metronomisch genau musiziert werden muss? Das kann ich mir nicht vorstellen.

So ist es also auch ein interessanter Aspekt, da wieder Freiheiten zu entdecken. Man könnte wohl sagen, wir haben die Grammatik und das Vokabular des 18. Jahrhunderts gelernt, müssen aber noch ein bisschen genauer darüber nachdenken, wie fein der Ausdruck in dieser Zeit modifiziert wurde. Und das herauszufinden, gerade bei Bach, das ist mir besonders wichtig: das Tempo und die Agogik des Tempos.

*Und was wollen Sie dem Publikum mit ihrem Musizieren mitteilen? Egal in welcher Epoche?*

Ich stehe im Dienste des Komponisten. Ich muss das jeweilige Werk so überzeugend wie möglich musizieren, so dass jeder Konzertbesucher sagt: es war ein guter Abend, und es war gut, dieses Werk gehört zu haben. Es muss im Endeffekt rauskommen, dass es nicht anders geht!

*Ist Interpretation dann, den Komponisten sprechen zu lassen, oder das Werk aus Ihrer Sicht zu präsentieren? Interpretation ist, den Komponisten sprechen zu lassen, und ihn so darzustellen, dass er sagen würde: genau das ist meine Intention. Das kann ich aber nur, indem ich ihm meinen persönlichen Stempel aufdrücke – wenn auch natürlich einen, der sich so nah wie möglich an den gedachten Intentionen des Komponisten orientiert. Aber dann muss auch etwas Persönliches dabei sein. Also, zu glauben, man müsse ein Werk nur technisch so gut wie möglich wiedergeben und das wäre es – das geht nicht. Das Persönliche darf nicht fehlen. Und nur durch diese Übertragung kann ich dem Willen des Komponisten möglichst nahe kommen.*

*Was meinen Sie mit dem Persönlichen: sind das dann emotionale Dinge, oder etwas Technisches?*

Als Voraussetzung durchaus immer das Technische. Die Technik muss so perfekt wie möglich sein. Aber lassen Sie mich wieder am Beispiel der *Matthäuspassion* erklären, was ich meine: da sind die Choräle. Man war ja lange der Meinung, das seien damals eigentlich Gemeindechoräle gewesen. Ob sie nun mitgesungen wurden oder nicht – aber sie hätten jedenfalls die Funktion von Gemeindechorälen gehabt. Und ich bin überhaupt nicht dieser Ansicht! Ich habe das lange so gemacht, sie einfach nur durchbuchstabiert, aber inzwischen begreife ich sie einfach als emotionale Teilhabe am Geschehen. Sie kommentieren in gewisser Weise, und das ist ein Kommentar der Gemeinde, der aber nur interessant wirkt, wenn er so subjektiv wie möglich ist. Ich weiß, eine Gemeinde macht das nicht so, die singen es einfach so runter;

aber das darf nicht sein in der *Matthäuspassion*. *Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe* – ja, mein Gott, das kann man so fantastisch darstellen! Aber ohne innere Beteiligung geht das nicht!

*Wo sehen Sie die Alte-Musik-Welt heute stehen, gerade, was den Perfektionismus betrifft?*

Naja, Perfektionismus hat man vor allem von der Alten Musik-Bewegung gelernt. Zum Beispiel der Verzicht auf Vibrato und damit auch bei Sängern der Anspruch auf eine perfekte Intonation als absolutes Ziel, wie bei einem Instrument, einer Orgel zum Beispiel. Denn man nimmt ja immer die Orgel her und sagt: hört euch das mal an und dann singt es oder spielt es genauso. Und wenn eine Orgel gut gestimmt ist – besser kann man es ja überhaupt nicht machen, sowohl sängerisch als auch instrumental. Das aber hat uns erst die Alte Musik beigebracht, und so ist es heute auch manchmal sehr schwer, der Intonation moderner Symphonieorchester zuzuhören. Auf der anderen Seite darf der gerade, fokussierte Klang auch nicht überhand nehmen, denn das wird der Alten Musik immer wieder vorgeworfen: ein zu gerader und damit zu steriler und zu wenig lebendiger Klang. Aber das ist natürlich immer auch eine Frage des Geschmacks – ein schwieriges Thema.

*Gibt es etwas, das Sie an der heutigen Alten Musik-Welt stört?*

Ich finde es zum Beispiel nicht schön, dass bekannte Barockorchester immer wieder als Begleitorchester für Passionen und Oratorien eingeladen werden. Da gefällt mir meine Herangehensweise besser, weil ich ein eigenes Orchester habe, so dass es für mich viel leichter ist, meine Vorstellungen in gleicher Weise auf Solisten, Orchester und Chor zu übertragen. Nur dadurch wird es ein Ganzes, eine Einheit. Wenn ich mir ein Orchester sozusagen leihe, dann kann das nicht gelingen. Dann hat das Orchester seinen eigenen Stil, oder es ist auf den Konzertmeister fixiert – und das ist ja eigentlich auch gut so, bei einem freien Orchester. Aber damit das zu erreichen, was aus meiner Sicht individuell möglich wäre, das geht nicht. Natürlich hat ein Projektensemble auch Nachteile gegenüber einem festen Orchester, denn man muss sich jedes Mal erst zusammenspielen und so weiter, aber das Endresultat ist dennoch individueller, man kann bessere gemeinsame Ergebnisse erzielen.

*Ich beobachte als Kritikerin in den letzten Jahren immer wieder, dass Leute beschließen, Perfektion, optimale Intonation, akkurates Zusammenspiel und diese Dinge seien gar nicht so wichtig, und in diesem Sinne dann auch bewusst Abstriche machen zu Gunsten einer angeblich größeren Emotionalität. Wie sehen Sie das?*

Es ist sicher richtig, dass, wenn jemand im Konzert oder auch bei einer Aufnahme in erster Linie auf die Intonation hört, er die anderen Aspekte, geistige Aspekte, nicht gleichzeitig behandeln kann. Das ist ein Faktum. Aber: wenn jemand ein wirklich guter Musiker ist, dann ist die Intonation für ihn so selbstverständlich, dass er ihr gar keine besondere Beachtung mehr schenken muss – das läuft mehr oder weniger automatisch. Und dann hat er auch den Kopf frei für Emotionalität und man muss diese Einschränkung nicht mehr machen.

*Ja, aber wie ist das mit Aspekten, wie rhythmischer Präzision, oder, dass man davon abrückt, genau den Vorstellungen aus den historischen Traktaten zu folgen, indem man sagt: wir machen einfach unser Ding, damit können wir uns am besten ausdrücken und glauben, dem Publikum am besten zu dienen?*

Letzteres würde ich verstehen. Aber Sie haben Angst, dass man damit zu weit in die Zeit vor der historischen Aufführungspraxis zurückfällt?

*Das ist die Frage. Auch, ob sich das durchsetzt.*

Dann gehen wir nochmal zurück zu dem, was ich vor-

hin sagte: Grammatik ist wichtig, das Vokabular ist wichtig – und jetzt müssen wir schauen, dass wir am Inhalt feilen. Und das ist das, was Sie meinen: die Grammatik darf nicht vernachlässigt werden, und das Vokabular muss auch sehr vielseitig sein und trotzdem haben wir damit noch nicht wirklich etwas erreicht. Insofern ist es schon so, dass man sich inzwischen auch mehr Gedanken über den Inhalt macht, über den geistigen Anspruch einer Komposition –, was ich auch vorhin mit dem Wort-Tonverhältnis meinte. Und das ist gut so.

*Also sehen Sie die Alte Musik-Welt noch im Aufwind? Ich glaube, dass da noch Entwicklungspotential ist; das gilt auch für mich persönlich.*

*Zum Beispiel?*

Naja, etwa die Bachmotetten, die wir kürzlich aufgenommen haben. Die hatte ich schon mal eingespielt, aber das war mit Instrumenten *colla parte*. Die neue Aufnahme ist nun nur mit Continuo. Die erste war durchaus technisch ebenfalls sehr gut gelungen, aber ich kann das von den Tempi her nicht mehr hören; das habe ich jetzt glaube ich besser gemacht. Es ist natürlich heikler ohne Instrumente, aber ich finde es nun trotzdem besser.

*Oder Matthäuspassion: die habe ich zum ersten Mal 1987 aufgeführt, in der Rifkin-Fassung, also mit acht Solisten; damals war das auch wichtig, das einmal in Stuttgart zu machen, einmal vorzustellen. Und dann habe ich es später in der üblichen Entwurf-Fassung gemacht, aber zu schematisch, zu sehr im Tempo, zu sehr – ach ja: angepasst... Es ist schon sehr schwierig, sich von der Interpretationstradition, die es inzwischen ja auch in der historischen Aufführungspraxis gibt, zu lösen, und das gelingt mir inzwischen besser.*

*Wodurch?*

Dass ich mir gesagt habe: du musst jetzt deinen eigenen Stil finden. Und das hängt mit Emotionalität zusammen.

*Eine ganz andere Frage: wenn Sie nun vermehrt erste Hälfte des 19. Jahrhunderts und natürlich auch zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts machen – wie verkauft sich das? Denn das ist ja eigentlich ein Genre, das gerade in Deutschland vor allem von den modernen Symphonieorchestern und Amateurchören abgedeckt wird.*

Nun ja, zum Beispiel diese Opernaufnahmen, die wir gemacht haben – das sind Raritäten. Die kauft man wegen des Werks und nicht wegen der historischen Aufführungspraxis oder einer bestimmten Interpretationsrichtung. Die will man wegen der Einmaligkeit; denken Sie an Knecht, Danzi, Zumsteeg oder so. Und im Zusammenhang mit Stimmen, mit Sängern, spielt der Interpretationsansatz vielleicht sowieso keine so große Rolle. Und natürlich arbeitet man sowohl, was die Aufnahmen, als auch was Veranstalter betrifft, meistens mit den immer gleichen Leuten zusammen, die auch eine bestimmte Richtung präferieren – und so stellt sich diese Frage gar nicht. Wenn Sie zum Beispiel Schuberts Lazarus nehmen: das haben wir zum ersten Mal mit alten Instrumenten eingespielt. Und das findet sein Publikum, da ist es dann auch egal ob das auf historischen oder modernen Instrumenten stattfindet. Wie sich die CD verkauft, das kann ich nicht beurteilen, aber für mich war es eine ganz entscheidende Hinwendung zu Schubert, mit dem historischen Instrumentarium. Die Feinheiten, die da in der Partitur stehen, die genauen dynamischen Vorschriften: das ist meines Erachtens nur mit authentischen Instrumenten umzusetzen. Mit modernen Instrumenten müsste man da viel retuschieren. Und das ist für mich entscheidend.

Vielleicht mache ich mir auch zu wenig Gedanken darüber, wie das, was wir machen, ankommt. Aber noch sind wir zum Glück nicht in der Situation, dass wir nur das spielen müssen, was sich gut verkauft.

Das wäre schrecklich!

*Wenn Sie nun ein Veranstalter einladen würde, mit einem modernen Orchester h-Moll-Messe zu machen – würden Sie's tun?*

Nein, das könnte ich nicht mehr. Das geht nicht mehr, das kann ich nicht mehr hören. Es gibt natürlich sehr gute moderne Spieler, die das sehr gut imitieren, quasi kopieren können – aber ich kann das nicht mehr.

*Sie sind ja auch selbst Festivalleiter. Wo steht Ihr Festival Stuttgart Barock zurzeit – es ist ja schon ein sehr altes Alte Musik-Festival?*

Es war tatsächlich eines der ersten seiner Art – aber zur Zeit stagniert es ein wenig, zumindest, was den Publikumszuspruch betrifft. Von Seiten des Publikums hat es sich im Laufe der Jahre immer mehr zu einem Festival für Hörer aus der Region entwickelt, nicht zu einem, das überregional Musikfreunde anzieht. Da bewundere ich Regensburg, die Tage Alter Musik, die ein so internationales Publikum haben! Aber Stuttgart besitzt natürlich auch nicht die historischen Spielstätten, diese wunderbare Innenstadt; in Stuttgart sind zwar einige ganz hübsche Räume vorhanden, aber die sind immer weit voneinander entfernt. Und dann findet Stuttgart Barock natürlich auch nur alle zwei Jahre statt.

Ein Problem könnte aber auch sein, dass sich mein Interesse eben auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts verlagert hat, was nicht mehr unbedingt dem Kernbereich des Interesses der meisten Alte Musik-Fans entspricht. In jedem Falle werden wir im April 2016 zur Abwechslung vor allem 17. Jahrhundert auf dem Programm haben und ich selbst werde im Festival nichts machen, mit meinen Ensembles. Denn ich fühle mich nicht mehr so wie vor 25 Jahren dafür zuständig, und so möchte ich das lieber anderen überlassen. Da haben wir dann zum Beispiel Gli Angeli di Genève mit Stephan MacLeod, dann Hille Perl und Daniel Sepec und ein englisches Ensemble, das in Deutschland noch ganz unbekannt ist und Plus Ultra heißt.

Für die nächsten Editionen wird man dann sehen, ob das ein Erfolg wird; auf jeden Fall würde ich das Festival gerne jährlich machen.

*Was hindert Sie – das Geld?*

Ja. Wir haben jetzt zwar eine kleine Erhöhung der Subventionen bekommen – nach 20 Jahren die erste – aber das ist noch nicht wirklich viel. Doch wir arbeiten stetig an unserem Konzept und insofern hoffe ich schon, dass wir das vielleicht irgendwann mal stemmen können.

*Wo sehen Sie sich persönlich und Ihre Ensembles in zehn Jahren: sind Sie ganz zufrieden mit dem, was Sie machen und wollen es so weiterführen, oder sind Neuerungen geplant?*

Sagen wir so: ohne an eine Entwicklung, an eine weitere Annäherung an meine Ideale zu glauben, würde ich ungern überhaupt weitermachen. Da stehen zu bleiben, wo ich bin, und zu sagen: mit dem was ich interpretatorisch und perspektivisch erreicht habe, bin ich jetzt zufrieden – das ist uninteressant. Nur wenn es mir gelingt, weitere Annäherungen an meine Ideale zu erreichen, dann reden wir über die nächsten zehn Jahre.

*Was heißt das ganz konkret, zum Beispiel hinsichtlich CD-Einspielungen?*

Gut, wir haben jetzt sehr viel gemacht, in den letzten zehn Jahren zwölf CDs, glaube ich. Über die *Matthäuspassion* haben wir schon gesprochen, dann den Mendelssohn, Spohr, den *Lazarus* von Schubert, Kalilwoda, die Bach-Motetten und so weiter – viele mir wichtige Aufnahmen. Und jetzt gibt es noch einiges, was wir planen, zum Beispiel Haydns *Stabat Mater*, aber auch – im Hinblick auf das Reformationsjahr 2017 – die Bachkantate *Ein feste Burg*, die Carus nun in der Fassung ohne die Trompeten, die Wilhelm Frie-

demann hinzugefügt hat, herausgegeben hat. Diese Kantate machen wir in dieser Version. Dann finde ich die lutherischen Messen sehr wichtig, das passt auch ins Luther-Jahr. Das sind aber alles nur Ideen, denn ob ich nun tatsächlich so viel veröffentlichen werde, das weiß ich noch nicht. Wissen Sie, es geht dann mit den CD-Aufnahmen auf die 100 zu, und das ist für mich so eine Zahl, bei der ich sage: mehr als 100 muss ich eigentlich nicht machen.

*Und was wünschen Sie sich sonst so für die nächsten zehn Jahre?*

Oh, vor allem, nicht so viel mit der Organisation unserer Projekte zu tun zu haben. Ich bin so gespannt, und wir haben nur zwei Mitarbeiter im Musikpodium Stuttgart. Da hoffe ich, dass es mir in den nächsten zehn Jahren gelingt, mehr abzugeben und mehr zu delegieren – ohne, dass das Ergebnis weniger mit meinen Vorstellungen übereinstimmt.

Fragen und Übertragung: Andrea Braun

## Marc Lewon

**H**err Lewon, beginnen wir mit einer etwas provokanten Frage: Musikwissenschaftler stehen ja ein wenig in dem Ruf, hölzern und akademisch zu musizieren, nicht wahr...?

Wenn sie überhaupt musizieren...

*Genau! Begegnet Ihnen dieses Vorurteil also häufiger?* Eigentlich nicht mal so sehr. Bei den Musikwissenschaftlern gelte ich ja immer als der Musiker, und ein bisschen der bunte Vogel, und bei den Musikern bin ich natürlich auch der Musiker – denn immerhin verdiene ich mein Geld mit der Musik, während die Musikwissenschaft momentan eher privates Interesse und Zubrot ist, aber nicht die Hauptbeschäftigung. Also zumindest nicht in finanzieller Hinsicht.

*Es nimmt ihnen ihre Doppelrolle also keiner übel...?*

Nein, zumindest ist es mir noch nicht aufgefallen. Aber es könnte natürlich sein, dass ich es nur nicht bemerkt habe, man kann ja nicht in die Leute hineinschauen!

*Was unterscheidet denn den auch-Wissenschaftler vom reinen Musiker?*

Schwierige Frage. Die meisten, mit denen ich spiele, sind irgendwo auch Wissenschaftler. Selbst wenn Sie nicht Musikwissenschaft studiert haben, sind wir doch in einem so speziellen Bereich tätig, dass Hintergrundbeschäftigung unabdingbar ist, egal, was man macht.

*Aber das ist ja in erster Linie Forschung, nicht die Wissenschaft.*

Ja, aber Forschung ist doch integraler Bestandteil der Wissenschaft.

*Gut, aber eben nur ein Bestandteil – nicht das Ganze; nicht Strukturieren und Aufs-Papier-Bringen.*

Ja, das ist wahr, das Aufs-Papier-Bringen, das machen nicht so viele Leute. Mir persönlich hilft es aber sehr, die Gedanken wirklich auf den Punkt zu bringen, wenn ich zum Beispiel einen Artikel schreibe. Also eine konsequente Beweisführung herzustellen und Dingen ganz auf den Grund zu gehen. Sich nicht nur aufgrund empirischer Forschung eine Meinung zu bilden, sondern die auch verteidigen zu müssen, das ist ganz interessant. Und das hilft sehr, das ganze etwas zu vertiefen. Hat immer auch eine Ausstrahlung auf das praktische Musizieren, also welches Repertoire man macht, wie man es besetzt, wie man es angeht. Für mich füttert das eine immer das andere. Vielleicht ist das dann der Unterschied zum Nur-Musiker, dass ich das brauche? Ich weiß es nicht. Aber ich sehe die Wissenschaft oder auch die Forschung auch nie separiert, sondern immer in Bezug zur Praxis. Eine Art Feedback, das da stattfindet. Und in der Gegenrichtung funktioniert das auch.

*Wenn man sich anschaut, was Sie so alles machen,*



Marc Lewon, Foto: Björn Trotzki

*dann ist das doch eine sehr große Bandbreite an Tätigkeiten: Musizieren, Lehren, Forschen, Festivals leiten...*

Ja, ich schwimme immer ein bisschen da, wo die Strömung mich hinträgt. Die Dinge passieren einfach auch, oder man wird auf etwas Bestimmtes angesprochen, was man schon mal gemacht hat, und wird gebeten da eine Unterrichtseinheit drüber zu machen, oder eine Edition zu veröffentlichen. Und wenn sich das ergibt und zeitlich funktioniert, dann gehe ich dem nach und das eine ergibt auch oft das andere. Also, es ist meistens weniger von mir so geplant oder aktiv gewollt, sondern die Dinge ereignen sich, und eines ergibt sich aus dem anderen. Ich lasse mich da also durchaus ein bisschen treiben, würde ich sagen.

*Und was sind die einzelnen Beschäftigungen konkret – zählen Sie doch einmal auf?*

Das ist zuerst einmal das Spielen im eigenen und in fremden Ensembles.

*Zum Beispiel?*

Neben meinem eigenen, Leones, sind das vor allem Baptiste Romains Ensemble Le Miroir de la Musique, und dann Sabine Lutzenbergers Gruppe Per-Sonata. Es waren aber in der Vergangenheit sehr viele, aber bei manchen hat es wieder aufgehört und manche spielen auch gar nicht mehr so viel. Wichtig wären vielleicht noch Ensemble Perlaro, Ensemble Peregrina, Les Flamboyants, bei Unicorn bin ich gelegentlich auch mal dabei – das ist lustig –, dann bei Crawford Young und seinem Ensemble, und ja, es gibt noch weitere und ich möchte niemanden beleidigen, wenn ich ihn jetzt vergesse, aber ich kann sie gar nicht alle aufzählen.

Ein weiterer Punkt ist das Unterrichten. Das wären zuerst einmal die Kurse auf Burg Fürsteneck, zusammen mit Uri Smilansky, eine Kursreihe und auch Einzelkurse zur Musik des Mittelalters. Das ist etwas, was wir selbst ins Leben gerufen haben, um gemeinsam etwas zu tun. Dann nehme ich noch einzelne Lehraufträge wahr, zum Beispiel an der Universität Heidelberg, Wien, Leipzig, Tübingen – da war ich jetzt jeweils tätig –, und im Sommer nun für ein Semester an der Schola Cantorum Basiliensis. Da ging es immer um Musik des Mittelalters. Das waren, wenn es in der Musikwissenschaft war, oft Themen rund um die Einbeziehung der Praxis; was für Musikwissenschaftler mal ein Blick über die eigenen Grenzen hinaus ist. Oder aber Seminare zu speziellen Themen, in denen ich musikwissenschaftlich gut bewandert bin. Zum Beispiel habe ich gerade ein Semester lang Oswald