

FRIEDER BERNIUS

Herr Bernius, was hat Ihr Faible für die Musik inhiert, warum haben Sie angefangen, sich damit zu beschäftigen?

Ich hatte das Glück, ein Elternhaus zu haben, das diese Neigung sehr unterstützt hat – nicht nur bei mir, sondern bei allen meinen Geschwistern. Meine Mutter ist studierte Kirchenmusikerin, die dann aber im Krieg ihr Examen nicht ablegen konnte, und sie kommt auch aus einer Familie, die immer musikbegeistert war. Dadurch hatte ich von Anfang an alle Möglichkeiten: Früh Klavierunterricht zu bekommen, früh mit der Violine, der Orgel anzufangen, bald auch im Chor meiner Mutter zu singen, später im Opernchor des Nationaltheaters Mannheim... Bis meine schulischen Leistungen so schlecht wurden (lacht), dass meine Eltern sagten: Na, jetzt solltest Du vielleicht doch erst mal das Abitur machen. Das habe ich getan und danach in Stuttgart angefangen zu studieren – wo ich seither hängen geblieben bin.

Gab es damals, während Ihrer Schul- oder Studienzeit, Musiker, die Sie besonders beeinflusst haben, die Ihnen den Weg geebnet haben?

Da denke ich zunächst an meine Schulzeit: Ich hatte einen Orgellehrer, der hieß – er ist inzwischen verstorben – Karl Kohlmeier. Das war ein Leipziger, ein Straube-Schüler, der nach dem Krieg in den Westen gekommen war. Er war ein sehr strenger Lehrer, ein wenig zu autoritär und vielleicht hat es auch ein bisschen lange gedauert, bis er erkannt hatte: Aha, das ist jemand, der begabt ist, den ich fördern kann. Von diesem Lehrer habe ich sehr viel gelernt. Ich habe dann zwar in Stuttgart doch erst einmal als Geiger Aufnahmeprüfung gemacht, bin aber bald zur Orgel gewechselt: Dort lagen die Dinge, die mich in erste Linie fasziniert haben. Und da habe ich von Kohlmeier sehr viel an Wissen über Aufführungspraxis mitbekommen, das ich erst 20 Jahre später richtig verstanden habe. Zum Beispiel: Als ich in Stuttgart anfang, hieß es, die Artikulation solle doch im Wesentlichen „gebunden“ sein, und übergebundene Noten sollen nicht abgesetzt werden – eigentlich hatte mir Karl Kohlmeier das schon ausgeübt.

In den ersten Jahren in Stuttgart wurde ich also schon durch den regionalen Einfluss, was die Aufführungspraxis betrifft, sehr von der romantischen Seite her geprägt. Bis es dann über Begegnungen mit herausragenden Musikern, die sich früher als ich mit der historischen Aufführungspraxis beschäftigt haben, dazu gekommen ist, dass ich erkannt habe: Genau die Richtung, die ich in meinem Orgelunterricht als Schüler schon kennengelernt hatte, ist für mich interessanter. Sie haben ja schon mit 20 Jahren Ihren Chor gegründet...

Das stimmt. Schon während meiner Schulzeit habe ich mit 16 einen Jugendchor gegründet und da wollte ich weiter machen. Doch vorher hat es eine alternative Herausforderung gegeben: nachdem ich für den Sonderschor in *Aida* vorgesungen hatte, wurde ich vom Chordirektor des Mannheimer Nationaltheaters gebeten, im *Lohengrin* für jemanden im Hauptchor einzuspringen, der ausgefallen war. So habe ich als 17-jähriger sehr viele Vorstellungen mit Wagner gesungen (mit Jean Cox als „Lohengrin“ und Horst Stein als GMD) – und mit viel Hingabe: „seht, der Schwan...“ Durch das Abitur und die darauf folgende Tätigkeit in Stuttgart als Kirchenmusiker, innerhalb der ich auch meinen Chor gegründet habe, ist diese Alternative weggefallen. Allerdings bin ich nur fünf Jahre als Kirchenmusiker und weitere fünf Jahre nur als Organist tätig gewesen und seither mehr oder weniger freiberuflich – mit der Ausnahme einer dreijährigen Lehr-

tätigkeit an der Hochschule in Trossingen und einer dreijährigen Gastprofessur in Mannheim.. Aber da habe ich gemerkt, dass mich die Lehrbedingungen nicht so sehr faszinieren.

Pädagogisch tätig zu sein, ist mir natürlich sehr wichtig. Ich gebe jedes Jahr ungefähr drei Meisterkurse. Das macht mir mehr Spaß. Doch mir von einer Hochschule vorschreiben zu lassen, wen ich unterrichten soll und wen nicht... – nein. Und vor allem – und das ist das Problematischste –: mit Hochschulchören und –orchestern arbeiten zu müssen, in denen Studierende teilweise ganz widerwillig und desinteressiert dasitzen, interessiert mich eigentlich nicht. Das ist das Pendant zu Symphonieorchestern, die nur ihren Dienst absitzen. Natürlich wäre es eine besondere Herausforderung, auch die zu motivieren!

Aus diesem Grunde bin ich freiberuflicher Musiker und arbeite mit Musikern zusammen, die ebenfalls freiberuflich tätig sind. Da kommen andere Ergebnisse heraus – die kann man anders anpacken, sie sind anders motiviert. Natürlich gibt es da wieder andere Schwierigkeiten...

War der Aspekt, dass Sie sich die Leute selbst aussuchen wollten, Ihnen auch der Anlass zur Gründung eines eigenen Orchesters – inzwischen sogar mehrerer Orchester? Sie hatten ja früher auch mit anderen Orchestern zusammengearbeitet.

Ja. Wir haben 1987 in Stuttgart ein Festival für Alte Musik gegründet. Das war auch sehr wichtig für die Region, denn Süddeutschland galt – und in vieler Hinsicht gilt es immer noch – als „Wüste“ mit wenigen, freilich wachsenden Oasen der Alten Musik. Für das Festival konnten wir dann Orchester einladen: Concerto Köln oder La petite Bande..., dazu hatte ich Gelegenheit, im Rahmen eines Vertrages mit Sony Classical mit dem Tafelmusik-Orchester zusammenzuarbeiten, mit dem ich auch einige Produktionen gemacht habe. Aber ich habe natürlich bald bemerkt, dass die terminliche Verfügbarkeit dieser Orchester gering ist, und außerdem muss man sich eben immer mit dem besonderen Stil, der vom Konzertmeister geprägt wird, arrangieren. Das gilt für Barockorchester ganz besonders. Und das war der Anlass, zu sagen: dann versuche ich es eben selber.

Aber das war langer Weg. Gerade in Deutschland: Die richtigen Leute zu finden – vor 20 Jahren! Das waren schon schwierige Anfänge. Aber inzwischen hat sich eine vergleichbare Norm mit der unserer Vorbilder, den Holländern und auch den Engländern, herausgebildet und spezifisch weiterentwickelt. Das war damals der Sinn unseres Festivals, Musiker herzuholen, die Alte Musik so gespielt haben, wie wir es nicht gelernt hatten.

Mit welcher Art Programme haben Sie angefangen, die Stuttgarter mit der Alten Musik bekannt zu machen?

Ich habe in den 70er Jahren mit Monteverdi angefangen. Das war eine Nische in Stuttgart, er war nie aufgeführt worden (wenn man von der *Marienvesper* absieht). Und da habe ich eigentlich alles gemacht außer den beiden letzten Opern. Aber sonst haben wir aus



Foto: Andrea Braun

jedem Großwerk den größten Teil aufgeführt: aus *Selva morale*, aus allen Madrigalbüchern, dann den *Orfeo*, die *Marienvesper*...

Aber noch in einem Stil, der für die historische Aufführungspraxis nicht adäquat war. Doch das war damals nicht so wichtig, denn zunächst ist die Liebe zu dieser Musik immer größer geworden und danach erst die Frage entstanden, wie man das denn am besten macht. Und dann bin ich 1981 mit meinem Kammerchor – auf Grund seines inzwischen erreichten Niveaus – vom Festival für Alte Musik in Brügge eingeladen worden, von Robrecht Dewitte, und er hat dazu gesagt: es ist auch eine junge englische Sopranistin da, wenn Ihr kommt, und mit der könnt Ihr das zusammen machen. Da sollten wir, Auszüge aus *Selva morale* aufführen. Diese Sopranistin war die Emma Kirkby (lacht) – die zum Beispiel während der Proben zu einer Gambistin gesagt hat, sie solle ein bisschen leiser spielen, sie erschrecke ja vor so lauten Tönen (lacht). Ja, so waren unsere Anfänge!

Ich habe Emma dann auch nach Stuttgart eingeladen und wir haben sogar eine Produktion mit *Selva morale* eingespielt – die man mit heutigen natürlich nicht mehr vergleichen kann, aber das waren damals immerhin viele Ersteinspielungen. Emma Kirkby war damals natürlich schon *outstanding* und ich habe von ihr und auch anderen englischen Sängern sehr viele Anregungen bekommen. Bis dahin hatte ich ja noch nie wirklich ein *missa di voce* ausgeführt gehört! Oder auch betreffs ganz grundsätzlicher Einstellungen haben uns diese Erfahrungen damals wirklich geholfen. Wer hätte uns das auch sonst sagen sollen? Die Hochschulen leider nicht (lacht)! Klassisch-romantisch ausgebildete Musiker und Studierende waren uns kaum eine Hilfe...

Wohl kaum (lacht)...

Ja, das waren die Einflüsse damals.

Und warum haben Sie sich ausgerechnet von dieser Art Einflüsse leiten lassen?

Das ist wieder eine gute Frage. Es ist einfach so: Alles, was nicht einen genuinen Zugang zu einem Werk findet, alles, was zuerst subjektiv überladen ist, das empfinde ich..., ja, als lächerlich. Unehrlich. Und Ehrlichkeit, das ist mir bei der Interpretation von Musik am wichtigsten. Und so hat mich diese Art des Musizierens einfach am meisten in den Bann gezogen.

Sicherlich ist das seit damals mehr und mehr ein ge-

nereller Trend geworden, aber es gibt manche, die wie ein „Gegenpapst“ zu lange an ihrer einmal gefundenen Richtung festhalten.

Aber ich hatte vielleicht auch Glück: Da gab es einen Moment, als ich 1977, mit 30 Jahren, mal ein *Mozart-Requiem* aufgeführt habe, das von langsamen Tempi und Legato-Bögen nur so strotzte. Darüber hat sich auch die Kritik sehr mokiert. Irgendwann wurde mir klar, dass da jetzt ein Ende erreicht ist. Mit 30 denkt man oft, man sei schon der größte – sicher dachte ich das damals auch – trotzdem war ich offensichtlich noch biegsam genug, um mich neuen Ideen zu öffnen. Von da an, bis ungefähr 1985, im grossen Barockjubiläumsjahr, hat sich ein verfeinertes Empfinden für Stilunterschiede entwickelt. Da habe ich dann mein eigenes Barockorchester gegründet.

So ist, wenn wir etwas bis hin zu Mozart aufführen, es auch gar keine Frage mehr: Da haben wir immer authentisches Instrumentarium. Für die Zeit danach gibt es oft pragmatische Entscheidungen für modernes oder authentisches Instrumentarium. Nach 1850 brauche ich letzteres allerdings nicht mehr unbedingt. Natürlich gibt Gründe, Bruckner oder auch Liszt authentisch aufzuführen. Aber ich finde, die Klangfarbenunterschiede sind nicht mehr so gross, dass wir sie nicht auch mit modernen Instrumenten herstellen – wenn es sein muss imitieren – könnten. Brahms, Bruckner und so weiter kann man mit modernen Instrumenten – mit interessierten Instrumentalisten! – sehr gut erarbeiten.

Schließlich spielt natürlich auch stets der grausame ökonomische Aspekt mit: Bei grösseren Besetzungen ist es mit den alten Instrumenten immer viel kostspieliger, es ist eigentlich nicht zu finanzieren.

Was ist für Sie das Wichtigste für eine gelungene Interpretation?

Ich denke, die wichtigsten Voraussetzungen sind Intonation und Klangverschmelzung bei der Arbeit mit Ensembles. Natürlich weiss ich, wenn es um Alte Musik geht, dass es gerade um die Charakteristik des Klanges geht. Deshalb arbeiten ja so viel mit solistischen Besetzungen – vielleicht aber auch, weil sie von chorisch besetzten Ensembles, ob Stimmen oder Instrumenten, keine Ahnung haben...?.... Solistische Besetzungen sind natürlich auch wunderbar, ich habe auch einmal die *Matthäus-Passion* solistisch gemacht und habe zum ersten Mal die Flöten richtig gehört und so weiter. Gut. Darüber lässt sich auch diskutieren.

Aber das wichtigste sind für mich doch Klang und Intonation. Also zum Beispiel die Vokaltreue bei den Stimmen: Dass jeder zur gleichen Zeit exakt die selbe Klangfarbe singt. Darauf wird hingearbeitet. Denn nur dann wird ein gemeinsamer Klang entstehen. Dasselbe bei den Streichern, die auch versuchen, durch Geschwindigkeit und Intensität des Bogenstriches und so weiter einen gemeinsamen Klang zu erreichen. Da führt kein Weg daran vorbei und als eine Art Coach bin ich in den Proben dafür zuständig, das zu überprüfen. Dazu ist sehr wichtig, dass die Musiker, mit denen man zusammenarbeitet, eine Gemeinsamkeit in der Diktion erreichen wollen. Und im besten Falle gelingt das.

Was mir an Ihren Interpretationen immer sehr positiv auffällt, ist der ganz klare, gerade, „weisse“ Klang, nicht nur der Sopranstimmen.

Ach ja... Da ich ein bisschen sängerisch ausgebildet bin, setze ich, wenn ich mit Sängern arbeite, mein Wissen um die Gesangstechnik ein. Ich finde auch, dass jeder, der mit Sängern zusammenarbeitet, einigermaßen darüber Bescheid wissen sollte. Denn genau wie ein Konzertmeister seinen Streichern einen Weg weist, um etwas Gemeinsames zu erreichen, muss auch der Dirigent den Sängern erklären, welchen Klang er über die Gesangstechnik erreichen will.

Das, was Ihnen auffällt, entsteht durch den „Masken“-, den Vordersitz, und der spielt natürlich eine sehr wichtige Rolle – gerade für die Alte Musik, während die romantische Musik eher über den Körperklang geht, oder über die Verbindung von Maskensitz und Körper. Aber die Alte Musik, braucht nicht so sehr den Corpus – wie bei den Instrumenten ja auch – , um die Artikulation, die Klarheit, einen silbernen Klang, den Sie wohl meinen, zu erreichen. Ich sage dazu nämlich eher Silber, als Weiß (lacht).

Ja, Weiß klingt halt so nach Unschuld und ich finde, es ist ein sehr unschuldiger Klang.

Vielleicht... Ich habe meinen Leuten zum Beispiel bei der *Johannes-Passion* immer gesagt: Passt auf, es bringt ja nichts, wenn mir jetzt den Schlusschoral, womöglich mit Tuttiorgel begleitet, aufdrehen. Wir sind hier, um von den Möglichkeiten eines Knabenchors auszugehen. Das bezeichnet vielleicht mein generelles Verhältnis insbesondere zur Alten Musik: Was klanglich nicht sein kann, nicht sein konnte, das soll auch nicht gemacht werden. Ich brauche das nicht.

Es gibt im Schlusschoral die eine Stelle „in aller Freud“, da findet alles in sehr hoher Lage statt, und das ist naturgemäss die lauteste Stelle. Aber die Lage bei „ich will Dich preisen ewiglich“ ist – entsprechend der Choralmelodie – eher tief gehalten, und wenn man meint, dass alles in diese Choralzeile mündet und sie deswegen am lautesten klingen soll – ja, dann forciert man, wenn man die Stelle vorher nicht dynamisch relativiert. Dann wird es vielleicht trotzdem emotional ergreifend, aber nicht zugleich auch angemessen phrasiert sein.

Sie haben in der Johannes-Passion, die Sie gestern in der Leipziger Thomaskirche aufgeführt haben, nach jeder Choralzeile deutliche Zäsuren eingefügt, niemals übergebunden – warum?

Ja, das ist die alte Frage: Was macht man mit den Fermaten? Ich gehe immer sehr von der Rhetorik und der Phrasierung des Chorals aus. Ich habe zehn Jahre lang jeden Sonntag Orgel gespielt und war immer verschrien als jemand, der zu schnell spielt – Sie können sich gar nicht vorstellen, wie langsam die Gemeinden in den 70er Jahren gesungen haben (lacht)! Und ich habe mein Tempo immer durchzuziehen versucht, denn ich kann gar nicht langsamer spielen, als der Charakter der Musik es verlangt, erwartet. Die wichtigste Fähigkeit eines Musikers ist doch, das Tempo zu treffen, das die Komposition vorgibt. Das ist natürlich bei Chorälen ein bisschen schwieriger, weil es Gebrauchsmusik ist; aber trotzdem wird für mich das Tempo der Choräle von der Rhetorik und der Phrasierung diktiert. Ich schlage immer vor, den Choral zu sprechen, bevor man ihn singt – und dann versuchen wir ganz organisch die Fermaten als Atemzäsuren zu betrachten. Überzubinden halte ich dagegen auf jeden Fall für unnatürlich. Ich habe immer gedacht, man solle die Choralzeilen eigentlich so wie jedes Gemeindemitglied beachten – und da wird ja auch nicht gesagt: Bitte hier nicht atmen.

Und erst dann geht es los mit dem Textinhalt – das wird natürlich etwas artifizierter, als die Gemeinde das singen würde, das muss dann schon sein.

Die Choräle werden in vielen Passionsaufführungen etwas stiefmütterlich im Vergleich zu den konzertierenden Sätzen behandelt...

Ja, ist das so? Mir kommt das Interpretieren von Chorälen sehr gelegen. Das sind immer Ruhepunkte, mit denen man einen besonderen Ausdruck erreichen kann.

Ich will Ihnen auch sagen, dass ich die *Johannes-Passion* gestern erst zum zweiten Mal überhaupt aufgeführt habe. Das erste Mal war 1981, als ich also noch im besagten Bannkreis romantischer Tradition stand, und danach habe ich gedacht, eigentlich müsste ich

da nicht weiter machen und vor allem: Das führt ja doch jeder auf. Das ist nicht mein Interesse. Ich will alles andere als das, was immer aufgeführt wird – was natürlich ökonomische Folgen nach sich zieht. Aber die Johannes-Passion habe ich schon als Schüler gesungen, in der Passionszeit immer wieder im Radio gehört: die Gefahr ist gross, dass Ideen übernommen werden – zumindest unbewusst. Die Interpretationstradition ist das grösste Hindernis für eine eigene Auffassung. Die historische Aufführungspraxis hat dann natürlich geholfen, aber trotzdem hatte mich bis jetzt nichts dazu gebracht, der ersten Aufführung von 1981 ein zweite folgen zu lassen. Die *Matthäus-Passion* habe ich etwas öfter gemacht; es waren drei Anläufe. Außer der nur mit Vokalsolisten: Das war meine erste *Matthäus-Passion*, 1987.

Und so war es, als jetzt das Bachfest wegen einer *Johannes-Passion* an mich herantrat, das erste Mal seit 25 Jahren, dass ich mich dem Werk wieder genähert habe. Natürlich habe ich sonst viel Bach musiziert, ich bin ja aufgewachsen mit seiner Musik. Und ich glaube, ich habe auch die richtigen Musiker dafür mitgebracht. Die haben es nämlich viel öfter gespielt, als ich es selbst dirigiert habe (lacht). Und es ist eine wunderbare Kooperation gewesen.

Sie beschäftigen sich ja mit allen Epochen?

(begeistert:) Ja! Und mit Überzeugung!

Könnten Sie trotzdem einen Schwerpunkt benennen?

Alte Musik ist natürlich ein gewisser Schwerpunkt. Das hängt auch mit dem Festival in Stuttgart zusammen, für das ich immer noch verantwortlich bin, das aber aus finanziellen Gründen nur noch alle zwei Jahre stattfindet. Dort will ich immer etwas „bieten“, eine eigene Produktion machen. Und dann durch den CD-Markt: Mit dem Sony-Vertrag von Anfang der 90er Jahre, die weltweit verstreuten Aufnahmen der *Motetten* von Sebastian Bach oder auch andere, wie der *Psalmen Davids* von Schütz, eine gewisse Markterwartung entstanden, die dazu führt, dass ich mehr zur Barockmusik komme als andere Stile. Aber allein im letzten Jahr hatten wir alles dabei: *Johannes-Passion*, *Messiah*, eine Sinfonie von Norbert Burgmüller, Beethovens *C-Dur Messe*, Mendelssohns *Sommer-nachtstraum*, *Fauré-Requiem* bis zu *Ligeti-Requiem*. In den 90er Jahren habe ich sehr viele Opern des 18. Jahrhunderts ausgegraben: Hasse, Jomelli, Holzbauer bei den Dresdner Musikfestspielen, Schwetzingen Festspielen und so weiter... – das fehlt im Augenblick ein bisschen. Anfangs waren es vor allem konzertante Aufführungen, ich wollte das gerne ausbauen und auch szenisch machen. Aber mich darauf konzentrieren, will ich auch nicht, dazu ist mir die Gefahr zu gross, dass der musikalische Anteil zu kurz kommt. Und schließlich stellt sich dann auch immer die finanzielle Frage.

Dazu kommt, dass ich von 2000-2003 auch bei Kultur-Ruhr beschäftigt war, wo ich viele Produktionen gemacht habe, auch zwei von Gluck.

Die Oper steht bei Ihnen also im Augenblick eher im Hintergrund?

Ja, ein wenig, doch gibt es zwei Projekte: Bei den herbstlichen Musiktagen Bad Urach 2006, die Uraufführung einer ursprünglich nur fragmentarisch erhaltenen, von Karl Aage Rasmussen vollendeten Schubert-Oper, *Sacontala*. Und 2008 werden wir eine Oper von Justin Heinrich Knecht uraufführen, einem Hofkapellmeister in Stuttgart und Komponisten aus Biberach. Und als Musiker, der im und unter anderem vom Land Baden-Württemberg lebt, fühle ich mich auch gerne verpflichtet, für dieses Land und seine musikhistorischen Schätze einiges zu tun. Seine Oper, *Die Äolsharfe*, ist für den Stuttgarter Hof geschrieben und sollte 1807 uraufgeführt werden, aber dann hat Knecht Ärger mit den Stuttgartern bekommen, ist nach Biberach zurückgekehrt, und die Oper ist nie

aufgeführt worden. Und ich finde, dass das sehr schade ist.

Solche Projekte konnte ich aus meiner sehr intensiven Opernentdeckungszeit noch herüberretten.

Was sind nun so die nächsten Pläne und Projekte?

Im Sommer (2006) machen wir sehr viel a capella, unter anderem beim Festival in Fribourg. Ich arbeite da mit 16 solistisch einsetzbaren Sängern und wir singen neben Uraufführungen auch Arrangements von Clytus Gottwald - Transkriptionen von Liedern für 16stimmiges Vokalensemble. Ich war früher eher fundamentalistisch eingestellt, was Arrangements betrifft, aber ich habe mich inzwischen mit den Arrangements „arrangiert“. Es hat keinen Sinn, immer wieder die selben Werke aufzuführen, wenn man mit a-capella-Ensembles arbeitet. Ausserdem teile ich Gottwalds Auffassung, dass der technische Anspruch, was den Schwierigkeitsgrad angeht, nach den Bach-Motetten und vor Richard Strauss sehr niedrig ist. Und so ein 16-stimmiges Ensemble zu haben, das funktioniert und nicht nur immer neu zusammengestellt werden muss, das ist etwas wunderbares. Das zeigen ja auch die vielen kleinen a-capella-Gruppen - es müsste eigentlich viel mehr „in“ sein.

Da kann man auch einfach die Stimmen am reinsten genießen, weil sie nicht von Instrumenten verdeckt werden.

Klar, das kann sehr schön sein.... Aber dennoch wäre für mich auch schrecklich, die ganze Zeit nur mit Sängern zusammen arbeiten zu müssen - schwer auszuhalten (lacht). Wie es für mich auch unerträglich wäre, jeden Tag eine Probe zu machen; so jeden Tag um 10 Uhr eine Probe, das kann nicht sein....

Mit diesem Ensemble unternehmen wir auch noch eine „Tour de Force“ im Oktober, von Toronto über Japan nach Korea. Davor ist ein Programm mit den Requiens von Michael Haydn und Mozart bei den Festivals in Meran und Vézelay. 2007 machen wir dann den *Elias* in diversen Konzerten und da wird es auch eine CD geben - das Mendelssohn-Jahr 2009 nähert sich und da will ich meinen Mendelssohn-Zyklus beim Carus-Verlag abgeschlossen haben, *Paulus* haben wir im letzten Jahr aufgenommen. Mit der Hofkapelle Stuttgart (so nennt sich das Barockorchester bei Aufführungen frühromantischer Musik) gibt es danach die 2. Sinfonie von Burgmüller und Schuberts *Unvollendete*. Im Mai 2007 kommt dann bei unserem Festival die vierte Zelenka-Messe, die *Missa votiva*. Seine drei „Ultimae“ habe ich schon aufgenommen und das ist einfach faszinierende, unglaubliche Musik, der man nur mit einer ganz besonderen Virtuosität begegnen kann. Im Juli und September 2007 kommen dann fünf Aufführungen von Beethovens *Missa solemnis*. Mit der Hofkapelle, das heißt mit alten Instrumenten. Es ist meine erste Annäherung an dieses Werk und dafür habe ich mir wirklich Zeit gelassen, aber so ist es - wie ich meine - auch ganz vernünftig. Wir haben inzwischen die 4. und die 6. Symphonie gemacht, vor einigen Monaten auch die *C-Dur-Messe* und dabei sind wir auf den Geschmack gekommen. Beethoven ist derzeit für mich immer noch wie eine Sphinx: Ein Komponist, der aus dem 18. Jahrhundert kommt, aber ihm nicht mehr angehört, doch auch nicht Romantiker ist - da kann man nichts von Vorläufern lernen oder sich nicht langsam auf ihn zubewegen. Seine *Missa solemnis* ist ein Unikat, mit dem man sich direkt konfrontieren muss. Bei den ersten Partiturlesungen bin ich aus dem Staunen nicht herausgekommen. Ich vermute, es wird einen Riesenkontrast zur herkömmlichen, symphonischen Aufführungspraxis geben. Der Stimmtton 430 Hz und die entsprechenden Instrumente sind dazu ungeheuer hilfreich.

Herr Beyer, vielen Dank für dieses Gespräch.

Fragen und Übertragung: Andrea Braun

Interview mit Amandine Beyer

Amandine Beyer, 1974 in Aix-en-Provence geboren, begann bereits früh mit Violin- und Blockflöten-Unterricht am Konservatorium ihrer Heimatstadt und nahm dann ihr Violinstudium am „Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris“ auf, das sie 1994 mit dem „premier prix“, dem Solodiplom für moderne Geige, abschloss. Ein Jahr später begann sie ihr Barockviolinstudium in der Klasse von Chiara Banchini parallel zu ihrem Studium der Musikwissenschaft. 1997 schloss sie ihr Musikwissenschaftsstudium ab und erhielt 1998 das CA (certificat d'aptitude de musique ancienne). 1999 beendete sie ihr Studium an der Schola Cantorum Basiliensis mit dem Solodiplom. Seitdem arbeitet sie regelmäßig mit Ensembles wie „415“, „Mala Punica“, „La Capella Real de Catalunya“, „La Fenice“ und dem Ensemble „l'Assemblée des Honnestes Curieux“, mit dem sie im Oktober 1999 den 'Premio Bonporti' in Rovereto gewonnen hat.

Frau Beyer, wie und warum sind Sie zur Musik gekommen?

Ich habe schon sehr früh angefangen, Blockflöte zu spielen - wie so viele Kinder in Deutschland das auch tun, und ebenso viele in Frankreich. Ich habe das allerdings durchaus mit Ausdauer betrieben und gespielt, bis ich 20 war, und hatte schon mit vier begonnen; in einem Kindergarten, in dem wir sehr viel Musik gemacht haben. Das war ein Kindergarten in Aix-en-Provence, einer sehr schönen Stadt, so in den Hügeln, wo ein Klavier im Freien stand, wo wir getanzt haben, gesungen. Man hatte dort ein Erziehungskonzept, wie man es manchmal in Deutschland findet: Sehr gelassen alles, nicht in der Art, dass man zur Musik hingedrückt wurde, sondern wo das alles sehr spielerisch funktionierte. Ich habe das sehr geliebt, und als sich dann herausstellte, dass ich ein gutes Ohr habe, hat man dort gedacht, ich könnte doch Violine spielen. So habe ich mir die Violine eigentlich nicht selbst ausgesucht, das war der Lehrer, der mir das vorgeschlagen hat.

Ja, und dann habe ich eben angefangen, Geige zu spielen. Das war erstmal ziemlich hart, denn ich musste sehr viel arbeiten und ich war ein bisschen faul (lacht)... Doch zum Glück war meine Mutter da, und sie hat mich - nun, nicht gezwungen, - aber sie hat mir geholfen, jeden Tag zu üben und bei der Stange zu bleiben. Denn es gibt immer Phasen, wo man darüber nachdenkt, aufzuhören - obwohl, nein! An's Aufhören habe ich eigentlich nie gedacht, aber es gab eben Zeiten, wo es schwierig war, wirklich regelmäßig zu üben. Und so habe ich eben immer weitergemacht, ohne dass ich jemals überlegt hätte, professionelle Musikerin zu werden - aber irgendwie war das so ein unauffälliger Übergang, dass ich das kaum bemerkt habe: Ich habe geübt und geübt, dann studiert zu üben, weitergeübt, geübt zu studieren, studiert zu unterrichten, geübt zu arbeiten... (lacht), und schließlich war ich dann Geigerin von Beruf. Ich habe diesen Beruf eigentlich nicht gewählt..., ich weiß auch nicht, wie das kam (lacht)!

Der Beruf hat Sie gewählt...

Ja (lacht), so ungefähr (lacht).

Warum haben Sie dann zum barocken Instrument gewechselt?

Aus einem sehr dummen Grund: Ich hatte Probleme mit dem Kinn. Da war erst eine Irritation, dann hatte ich eine Operation, dann wieder Probleme, und so weiter. Das war ein bisschen lästig. Daraufhin habe ich es dann mit der Barockvioline probiert, um frei, ohne Kinnhalter zu spielen - und das hat hervorragend funktioniert, weil ich jetzt damit keinerlei Probleme mehr habe. Ich meine, ich habe jetzt zwar andere Probleme (lacht), aber die sind nicht schlimm (lacht)...



Amandine Beyer
Foto: Andrea Braun

Ein Problem ist auch: Wenn man auf das barocke Instrument wechselt, dann verliert man notwendig auch einen Teil des Repertoires. Und da meine Schwester Klavier spielt und ich gerne weiterhin mit ihr zusammenspielen wollte, versuche ich, auch weiter parallel moderne Violine zu spielen. Außerdem wollte ich auch das Repertoire nicht ganz aufgeben; ich versuche also, immer wieder auch Klassik, Frühromantik, bis in die Moderne hinein zu spielen.

Was waren - außer den gesundheitlichen - sonstige erfreuliche Nebenwirkungen dieses Wechsels?

Ja, die Barockmusik hat es mir ermöglicht, viel mehr in Ensembles zu spielen, was man mit dem modernen Instrument nicht sonderlich oft tut. Da ist man entweder Solist oder im Orchester. Mit Kammermusik ist es da nicht so leicht - das ist eine ziemlich elitäre Welt, eine komplizierte Welt. In der barocken Musik ist das alles viel einfacher. Ich weiß nicht, ob die Musik einfacher ist - auf jeden Fall ist es meist leichter, erst einmal die Noten zu spielen, die da stehen; wenn auch natürlich dann noch genug Arbeit bleibt, wenn man wirklich Musik daraus machen, wenn man das im Ensemble gut zusammen bekommen, gute Ideen entwickeln will, und all das.

Aber ich finde auch, dass die Barockmusiker entspannter sind. Das hat sich vielleicht inzwischen ein bisschen geändert, weil die Modernen versuchen, auch ein wenig cooler zu sein und so, doch früher war es auf jeden Fall in der Barockmusik-Welt, wo man eine ruhigere, entspanntere Atmosphäre hatte. Jetzt ist es manchmal schon auch in der Alten Musik etwas angespannter, es hat sich vielleicht ein wenig mehr vermischelt. Aber in jedem Fall kann ich von meinem Studium an der Schola Cantorum in Basel her sagen, dass wir dort ständig Kammermusik gemacht haben, zusammen gespielt und überhaupt viel mehr Musik gemacht haben, als am Conservatoire in Paris, wo ich vorher moderne Geige studiert hatte. Dort gab es viel mehr Konkurrenz, mehr Wettbewerb unter den Studierenden - mehr Wettbewerb als Musik! Und das fand ich viel schwieriger.

Gibt es bestimmte Personen, die Sie in Ihrem musikalischen Werdegang sehr beeinflusst haben?

Ja. Ich habe die Barockmusik ja eigentlich über die Blockflöte entdeckt - ohne wirklich zu wissen, dass das Barockmusik war, und ich habe damals auch sehr viel moderne Musik gehört. Aber später, als ich dann