

Frieder Bernius

SO VIELFÄLTIG UND SO AUTHENTISCH WIE MÖGLICH

Ein Interview

Vor fast 40 Jahren gründete Frieder Bernius den Kammerchor Stuttgart. Seitdem hat sich in der Aufführungspraxis, nicht nur der Alten Musik, viel getan. Alexander Hiller sprach mit dem Chorleiter und Dirigenten über seine Beziehung zu Bach und Mendelssohn, die neue CD-Aufnahme der b-Moll-Messe und natürlich über seine Erfahrungen mit Leipzig.

Vielen Dank, dass Sie uns zur Verfügung stehen für das Bach Magazin. Sie kommen gerade vom Festival in Vézelay. Davor waren Sie bei den Meraner Musikwochen, Südtirol. Dann waren Sie natürlich auch in Leipzig...

Ja – kurz danach in Halle...

Dort haben Sie den »Messiah« dirigiert. Wie geht es Ihnen eigentlich, wie halten Sie die Reisestrapazen aus? Eigentlich sind Sie doch ständig unterwegs.

Ich bin aus Überzeugung freiberuflicher Musiker. Sicherlich will jeder seine eigenen Vorstellungen verwirklichen. Mir ist das aber – mit einer gewissen Kompromisslosigkeit – wichtig. Natürlich arbeite ich auch hier in Stuttgart für Projekte des Landes Baden-Württemberg und der Stadt Stuttgart, meinen wichtigsten Unterstützern. Aber das bedeutet, dass ich meine übrige Zeit vorwiegend außerhalb Stuttgarts zu verbringen habe. Und das heißt einfach: viel reisen.

Dieses Freischaffende hat sicher den Vorteil, dass Sie Ihre eigenen Vorstellungen realisieren können. Haben Sie deshalb in Stuttgart das Musikpodium gegründet, in dem Ihre verschiedenen Chöre und Orchester organisiert sind?

Ja, genau! Das ist die Basis, die ich mir in einer freien Institution selbst geschaffen habe mit den Ensembles, die ich aufgebaut und mit denen ich versucht habe, eigene klangliche Ideen zu verwirklichen. Am Anfang



stand der Kammerchor, der inzwischen in unterschiedlichen Besetzungen je nach stilistischen Anforderungen auftritt, später kamen ein Orchester für historische Aufführungspraxis und eins mit modernen Instrumenten hinzu. Die Trennlinie, ob modernes oder historisches Instrumentarium, ist im Moment für mich irgendwo vor und nach Mendelssohn. Gleichzeitig gibt es eine Übergangszeit, in der ich mir beides sehr gut vorstellen kann, da es mir nicht nur auf die Klangfarbe ankommt, sondern auch auf stilistische Fragen. Für das ganze 18. Jahrhundert gilt: alte Instrumente. Ab der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert beginnt eine gewisse Flexibilität. Ich bin aber nicht der Meinung, dass man Wagner mit alten Instrumenten spielen muss. Ich denke, dass der Aspekt der Klangfarbe, auch der Aspekt der Klangbalance ab der Hochromantik mit modernen Instrumenten sehr gut hergestellt werden kann.

Ein Bruckner mit historischen Instrumenten ist ja durchaus spannend. Warum sehen Sie Ihre Grenze ausgerechnet bei Mendelssohn?

Weil dieser durch den historischen Ansatz sehr viel Wissen über polyphone Struktur braucht und Musiker, die speziell an den Stilen und auf Instrumenten des 18. Jahrhunderts geschult sind, dafür die besseren Voraussetzungen mitbringen.

Das Feuilleton lobt ganz unabhängig vom Repertoire den »berühmten Klang« des Kammerchores, seine Leichtigkeit und seine Präzision. Wie erreichen Sie diesen unaufgeregten Klang?

(Überlegt) Ich will nicht sagen, dass Klang für mich das Wichtigste ist.

Sie sind also kein Karajan?

Trotzdem ist Klang der allererste Grund für mich, weshalb ich Musik mache. Meine innere Klangvorstellung möchte ich gerne wiederhören. Daran feile ich. Im vokalen Ensemblebereich sind Vokaltreue, d.h. genaueste Beachtung der unterschiedlichen Vokalfarben und die Intonation die wichtigsten Voraussetzungen für einen einheitlichen Klang. Wichtig ist auch das Wissen um und Einfühlungsvermögen in Gesangs- oder Instrumentaltechniken. Angefangen habe ich mit A-cappella-Musik, war früh von Mendelssohn begeistert. Dabei war es Anfang der 70er Jahre immer noch ein Wagnis, Mendelssohn aufzuführen.

Inwiefern ein Wagnis – politisch oder ästhetisch? In den 70er Jahren lag das Dritte Reich mit seinem expliziten Antisemitismus ein Vierteljahrhundert zurück, und die Diskussionen der Frankfurter Schule und der 68er hatten bereits stattgefunden.

Zuallererst eine ästhetische Sache. Mir ist damals gesagt worden: Wie kann man nur so etwas aufführen? Ich habe damit nie ein Problem gehabt. Früh hatte ich eine Ahnung, dass das, was damals viele für »unerträglich« gehalten haben, einerseits viel mit falschen Interpretationsansätzen zu tun haben könnte: zu viel Vibrato, zu langsames Tempo. Andererseits gab es vielleicht auch bei mir diesen Aspekt, dieses unglaubliche Verbot aus rassistischen Gründen teilweise wiedergutzumachen, das in den Köpfen trotz der großen Zäsur 1945 noch hängen geblieben war. Ich wollte mir sozusagen selber klar machen, ob es darüber hinaus auch einen qualitativen Anlass gibt. In den 50er/60er Jahren hat man doch nur das Violinkonzert gespielt...

Und die »Schottische« und die »Italienische«...

Dazu kam noch die Ouvertüre zum »Sommernachtstraum«. Das hat sich Gott sei Dank sehr geändert, und ich habe mich sehr darum bemüht, das mit zu ändern. Mit welcher Begeisterung ich Werke aus dem Autograph für Erstaufführungen und Erstaufnahmen übertragen habe! Immer noch steckt in meinem Kopf die Idee, die kompositorische Qualität Mendelssohns durch adäquate Interpretation zu demonstrieren. In einem Interview habe ich einmal erwähnt – und das wage ich jetzt auch dem Bach Magazin zu sagen: Wenn man mir vorschlagen würde, auf »die« Insel nur Werke eines Komponisten mitzunehmen, dann könnte ich mir durchaus vorstellen, dass das Mendelssohn wäre.

Nicht doch lieber Bach?

Mendelssohn favorisiere ich eben auch als Praktikus. Ich meine, dass

Bach im Gegensatz zu Mendelssohn mehr den »director« als den »conductor« benötigt. Natürlich könnte ich mich schwer zwischen Bach und Mendelssohn und vielleicht noch einem Dritten entscheiden. Meine musikalische Grundausbildung verdanke ich einer für Barockmusik »klassischen« Herkunft: Mein Vater war Pfarrer, meine Mutter Kirchenmusikerin. Jeder meiner Lehrer hat mir gesagt, dass Bach der »Größte« sei. Natürlich glaube ich das heute noch. Ganze Nächte habe ich an der Gemeindeorgel mit Hingabe und gro-



An Bachs h-Moll-Messe schon oft die Zähne ausgebissen

ßem Staunen über seiner Orgelmusik verbracht. Zehn Jahre hatte ich Geigenunterricht – bis zu den Bach-Partiten habe ich es immerhin gebracht. Und dann habe ich mit 16 meinen ersten Chor gegründet, alles in demselben Umfeld. Aber, was mich als Musiker interessiert und was mich heute als Dirigent fordert, das können unter Umständen zwei verschiedene Dinge sein. Natürlich habe ich mich dennoch über die erneute Einladung des Bachfestes sehr gefreut, dieses Mal die Johannes-Passion zu dirigieren.

Und zwar in der Fassung von 1749. Die war für mich neu...

Warum diese Fassung?

Ein Wunsch des Bachfests. Nach der Erfahrung mit ihr lässt mich der Eindruck nicht los, dass es die endgültige Version ist, die Bach favorisiert hat. Mit Dr. Glöckner habe ich auch über die authentischen Besetzungsangaben gesprochen, über den Bassono grosso, der vorgeschrieben ist, und über die Besetzungsgröße der Violinen, die genau angegeben ist. Wir waren uns einig, dass Besetzungsangaben und Raumgröße der Leipziger Kirchen eine chorische Besetzung der Coro-Sänger verlangen. Wahrscheinlich haben die Leipziger gedacht, ich verfüge über eine reiche Aufführungserfahrung mit der Johannes-Passion. Nach dem Konzert habe ich jedoch dem Kollegen Biller »gestanden«, dass es erst meine zweite war – nach 25 Jahren Pause!

Und was hat Herr Biller dazu gesagt? Er war erstaunt, oder?

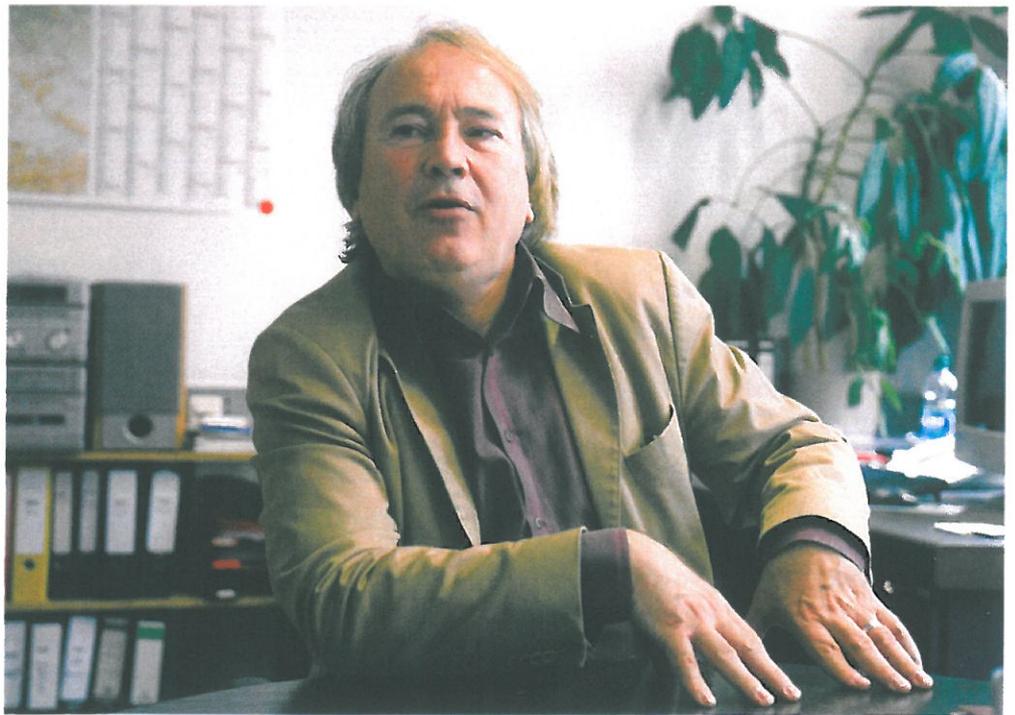
Ich weiß es nicht, ich denke schon. Auf der einen Seite muss das Bachfest Interpreten anbieten, die über eine lange Aufführungserfahrung verfügen. Andererseits rechne ich dem Bachfest hoch an, dass der Hintergrund einer solchen Einladung vielleicht auch war, dass es eine individuelle Interpretation sein sollte und keine allzu routinierte. Jedenfalls hält es mein Interesse an diesen Werken wach, wenn man sie einige Zeit liegen lässt und nicht jedes Jahr aufführt. Denn das ist doch problematisch: Sie wachsen ja mit diesem Werk auf und müssen erst einmal eine Vielzahl von Interpretationen aus dem Kopf heraus kriegen, damit ihre eigene entsteht.

Ist das ein Grund für die relativ ausgeprägte Bach-Abstinenz bei Ihnen? Denn auch die Matthäus-Passion taucht nicht so oft in Ihren Konzerten auf.

Genauso ist es. Mit der Matthäus-Passion steht es aber ein bisschen besser.

NEUERSCHEINUNGEN:
Felix Mendelssohn Bartholdy,
Kirchenwerke VII. »Hebe deine
Augen auf«, Kammerchor
Stuttgart, Carus 2005

Johann Wenzeslaus Kalliwoda,
Sinfonie Nr. 5 h-Moll op. 106
Sinfonie Nr. 6 F-Dur op. 132
Hofkapelle Stuttgart, Orfeo
2002/2004



Die habe ich etwas öfter aufgeführt, immerhin drei Anläufe. In meinen Programmen ist Bach natürlich nicht wegzudenken. Da sind in erster Linie die h-Moll-Messe – an ihr habe ich mir schon oft die Zähne ausgebissen... – und die Motetten. Am Weihnachts-Oratorium habe ich mich bisher einmal versucht (Kantaten 1 – 3), vor 20 Jahren, und seither nicht wieder die Lust verspürt, sie noch einmal aufzuführen. Ich habe einfach bei diesen Werken das Gefühl, sie werden so oft aufgeführt, dass ich ein bisschen den Glauben verloren habe, meine eigene Version zeigen zu können. Der Ballast der ganzen Interpretationstradition ist so beschwerlich, dass es mir nicht ohne weiteres gelingt, die eigene Version zu finden. Etwas anderes habe ich eigentlich nie vor, als meine persönliche Stellungnahme abzugeben.

Diese suchen Sie seit längerem vermehrt in der frühklassischen Musik. In Ihrem Repertoire finden sich Komponisten wie Homilius, dessen Motetten Sie kürzlich aufgenommen haben. Daneben interessieren Sie sich für die Opern von Jommelli oder Hasse. Jüngst tauchte sogar in Ihrer Diskographie der Name des böhmischen Komponisten Kalliwoda auf. Stöbern Sie

in Repertoirelücken, um der Interpretationstradition zu entkommen?

Sich diesen Komponisten, die Sie jetzt genannt haben, zu nähern, ist natürlich viel leichter, weil es da tatsächlich keine Interpretationstradition gibt. Es macht mir zudem besonders viel Freude, wenn ich das Autograph zum ersten Mal lese und den Komponisten und seinen Stil noch nicht so gut kenne. Das reizt mich sehr! Das beantwortet eben die Frage, warum Bach nicht mehr dieselbe Rolle wie in meiner Schulzeit gespielt hat, als ich zu studieren begonnen habe. Zu unserem heutigen Gespräch komme ich gerade vom Abhören der h-Moll-Messe, die ich vor einiger Zeit aufgenommen habe. Später waren noch einige Nachaufnahmen nötig, weil ich nicht ganz zufrieden war mit dem ersten Ergebnis, und da ich meine Takes, die ich produziere, alle selbst aussuche, bin ich damit gerade sehr beschäftigt, denn die Aufnahme soll schon im Oktober bei Carus erscheinen.

Was fasziniert Sie so an der h-Moll-Messe?

Ja, die h-Moll-Messe (überlegt). Sie habe ich als 17-jähriger zum ersten Mal gesungen. Die Trompetentöne Adolf Scherbaums, eines Vorgängers

von Maurice André, sind mir dabei immer noch im Gedächtnis. Auch als Student habe ich Aufführungen mitgesungen, die beim Largo des »Kyrie« eher von Bruckner inspiriert waren. Warum mich die Auseinandersetzung mit der h-moll-Messe mehr gereizt hat als die mit den Passionen, kann ich nicht genau sagen. Vielleicht ist es der lateinische Text – objektiver, distanzierter.

Sie ist tatsächlich in gewisser Weise rätselhafter, auch musikalisch rätselhafter als die Passionen. Gleichzeitig komplizierter – für die Interpreten wie für den Hörer.

Genau! Durch die Verknüpfung vieler Stile scheint sie mir komplizierter als die Passionen. Eine unglaublich schwere Aufgabe. Ich bin gespannt, wie die Aufnahme am Ende sein wird. Ich kann nur sagen, dass ich von den Alla-breve-Teilen ganz andere Vorstellungen habe als viele herkömmliche Auffassungen.

Wenn Sie heute auf Ihre neue h-Moll-Messe schauen: Wie sehr hat sich im Laufe der Jahre Ihr Bach-Bild gewandelt? Schon in meinem ersten Orgelunterricht als Schüler hat mich mein Lehrer, ein Straubeschüler, angehalten, »nach übergebundenen Noten abzusetzen«.



Johannes-Passion in der Leipziger Thomaskirche. Frieder Bernius: Dazu passt der Bassono grosso sehr gut.

Dieser früh-rhetorische Ansatz hat zwar nicht auf den »großen Bogen« verzichtet, ihn aber durch eine Folge von Betonungen und Entspannungen über die Artikulation deutlich gegliedert und sich dabei an vertikalen Spannungsverhältnissen orientiert.

Die Gegenposition habe ich während meines Studiums erfahren: lineares, expressives Dauerlegato ohne Zäsuren. Daran habe ich lange festgehalten. Erstbegegnungen mit Musikern wie dem Oboisten Michel Piguët oder der Sopranistin Emma Kirkby, mit denen ich frühbarocke Werke aufgeführt habe, haben den Weg in die heutige Richtung umgeleitet – vom romantischen *Espressivo*-Klang zu barocker Manier und Klangrede!

Unvergesslich, wie Emma bei Monteverdis »Selva« einen Schwellton ansetzt – wie ihn Christoph Bernhard so schön in seiner Kompositionslehre beschreibt. In der Übergangszeit, Anfang der 80er Jahre, gab es Auseinandersetzungen, die ich nicht vergessen habe: So hat mich bei den Proben zur ersten Johannes-Passion die Altistin Julia Hamari, eine berühmte Sängerin mit wunderschönem Timbre, dafür gescholten, dass ich die erste Sopranarie zu schnell nehmen würde. Die damalige Aufführungstradition hat lineares Legato und Schönklang in den Vordergrund gestellt, und das braucht Zeit! Über den Affekt der »freudigen Schritte« und das Erkennen der »stilisierten Tanzform«, dem Menuett, das dieser

Arie zugrunde liegt, ist es dann zu einer gegensätzlichen Sicht gekommen. Im Übrigen habe ich mir den früheren und leichteren Zugang der Engländer und Niederländer zu einer authentischeren Interpretation Alter Musik dadurch erklärt, dass sie im Gegensatz zu Mitteleuropa mit keinerlei einflussreicher romantischer Komponistentradition belastet sind. Uns hat diese einen natürlichen Zugang zu »early music« versperrt – das gipfelt in Adornos hybrider Beurteilung von den Werken großer Komponisten wie Monteverdi oder Schütz als »rudimentären Vorformen«.

Im Gegensatz zu einigen Vertretern der historischen Aufführungspraxis fällt jedoch auf, dass Ihre Interpretationen zwar »historistisch« gedacht sind, aber aufgrund der Schönheit des Klanges gewissermaßen »romantisch gefühlt« wirken. Ist dem so?

Ich meine zunächst, dass man mit jeder Ensemblebesetzung an Klang und Intonation arbeiten muss: Es sollte etwas Einheitliches, Homogenes entstehen – ob es sich um ein Ensemble aus Vokalsolisten oder um chorisches besetzte Streicher oder Sänger handelt. Bei Sängern ist das die gemeinsame Vokalfarbe, die Intonation und Homogenität beeinflusst, bei Streichern die Vereinheitlichung der Bogentechnik. Warum ich unter Klangästhetik in allen Stilen zuerst Klangschönheit als gemeinsames Ziel ansehe, müsste vielleicht ein Psycho-

loge herausfinden. Aber natürlich weiß ich, dass »Et incarnatus« und »Crucifixus« unterschiedlich klingen müssen, ja, dass der Inhalt jedes einzelnen Wortes nach einer adäquaten klanglichen Umsetzung verlangt. Das kann bis zu drastischem, geräuschhaftem »Klang«, z. B. in Telemanns Passionen, führen, wenn er durch die entsprechenden Affekte verlangt wird.

In diesem Zusammenhang ist es wichtig zu erwähnen, dass ich mit denselben Sängerinnen und Sängern an ganz unterschiedlichen Stilen arbeite: Alte, Neue und romantische Musik – mit einer Ausnahme: den falsettierenden Männerstimmen im Alt, mit denen der Kammerchor – übrigens als einer der ersten in Mitteleuropa – barocke Werke von anderen Stilen zu trennen versucht. Der Klang dieser Stimmlage – hell, vibrato- und volumenreduziert – führt den anderen Stimmgruppen den Gegensatz zu romantischem Klang direkt »vor Ohren« ebenso wie es alte Instrumente gegenüber modernen vermögen.

Eine Frage der Technik bei den Sängern?
Um das gesamte Spektrum der Klangästhetik, gerade die Fähigkeit zur stilistischen Differenzierung, fördern zu können, muss man sehr viel von Gesangs- und Instrumentaltechniken verstehen.

Können diese ästhetischen Grundsätze mit jeder Ensemblegröße und an jedem Ort,

beispielsweise auch in Leipzigs Thomas-kirche, durchgesetzt werden?

Da möchte ich ausholen: Meine erste Matthäus-Passion habe ich mit acht Sängern aufgeführt, vor etwa 20 Jahren, kurz nach den ersten Diskussionen um die Praxis der Sängerbeseetzungen bei Bach. Das war ein sehr willkommener Einstieg in das Werk, so konnte ich am ehesten die Hörgewohnheiten in Frage stellen. Da das Gleichgewicht zwischen Stimmen und Instrumenten eines der wichtigsten interpretatorischen Ziele ist, konnte ich bei dieser Konstellation tatsächlich zum ersten Mal die Flöten im Eingangschor hören, die bei oratorischen Chorbesetzungen immer untergehen. Ich denke aber – und Dr. Glöckner hat das wissenschaftlich untermauert –, dass für Bach eine solistische Besetzung vielleicht in Köthen oder Weimar aus praktischen Gründen gegeben war, aber nicht für das Leipziger Thomas-kantorat.

Wie war beispielsweise in Leipzig die Besetzung zur Johannes-Passion?

Das Schöne ist, dass es dort Besetzungsvorschriften gibt: sechs erste,

torischen Aufführungspraxis hat einmal gesagt, er finde den Klang von Knabenstimmen sehr schön. Gleichzeitig kann er sich aber nicht vorstellen, mit Knaben zu musizieren, weil ihm das tägliche Arbeiten mit jungen Stimmen so schwierig erscheint.

Ich bewundere den Klang auch, verstehe aber auch den Kollegen. Ich habe keinerlei Erfahrung mit Knabenchören und verneige mich tief vor jedem, der eine so wichtige pädagogische wie künstlerische Arbeit macht. Was für eine Geduld und ein Einfühlungsvermögen gehören dazu! Diese Arbeitsweise ist sehr verschieden von unseren zusammengedrängten Projektphasen, die oft acht bis zehn Tage am Stück dauern und während denen ich oft acht bis zehn Stunden am Pult stehe. Aber natürlich gibt der Klang einer Knabenstimme eine Imagination des Authentischen. Und es gibt auch Kritiken, die meinen Sopranklang als zu »knabenhaft« bezeichnen. Mit Knaben als Solisten habe ich mehr Erfahrung: Den zwölfjährigen Jesus im Tempel in Schütz' »Symphoniae sacrae III«, den Amor in Glucks »Orfeo« oder den Knaben in Mendelssohns »Elias« habe ich aus

Werk, das sie oft aufgeführt haben, wie beim ersten Mal zu empfinden! Das gilt gerade in der äußerst schwierigen Repertoiresituation unserer Zeit, in der vom großen Publikum nur ganz wenige Werke geschätzt werden und die Neugier auf Unbekanntes viel zu wenig ausgeprägt ist. Das führt mich auf den Anfang unseres Gesprächs zurück: Ich bin auch deshalb freiberuflich tätig, weil ich mit routiniertem Herangehen an Musik nicht zurechtkomme. Das Ziel muss das Außergewöhnliche sein – auch wenn es nicht immer erreicht wird.

Kürzlich haben Sie in Mainz mit dem Schweizer Jugendchor und dem italienischen Nationaljugendchor gearbeitet. Wie waren dort Ihre Erfahrungen mit jungen Musikern?

Sie sind ja gut informiert! Also, einerseits sehe ich mit einer gewissen Fassungslosigkeit, wie Jugendliche sich zunehmend weniger für anspruchsvolle und umso mehr für erstaunlich einfach strukturierte Musik interessieren. Da kann man sich nicht einfach heraushalten und Anfragen wie die von Ihnen genannten zurückweisen. Seit Anfang der 90er Jahre arbeite ich regelmäßig mit international zusammengesetzten Ensembles. Beim Weltjugendchor der Jeunesse musicales und der Internationalen Föderation für Chormusik bin ich inzwischen der Dirigent, der die meisten Arbeitsphasen geleitet hat, was mich stolz macht. 90 Sängerinnen und Sänger aus ca. 40 Nationen: was für eine Atmosphäre, kaum vorstellbar.

Was macht man dann als musikalischer Leiter?

Sie werden nicht glauben, wie oft ich an mir gezweifelt habe... Aber eine solche Arbeit ist Voraussetzung dafür, unser kulturelles Niveau halten zu können. Es ist das Wichtigste überhaupt. Ich bewundere die Kollegen, die das regelmäßig machen. Hier hilft nur der Spagat zwischen dem Versuch, die eigene Begeisterung für ein Werk dadurch zu übertragen, indem

Eine eigene Handschrift können Sie nur vorweisen, wenn Ihre Musiker auch handverlesen sind, oder ...

sechs zweite Violinen. Daran haben wir uns gehalten. Dazu passt der Bassonogrosso sehr gut, und eine chorisches Besetzung von 7/6/6/6, die wir mitgebracht hatten, kann adäquat sein. Eine vokalsolistische Besetzung aber nicht, weder aus akustischen noch aus dramaturgischen Gründen (Turbae!).

Lassen Sie uns über die Leipziger Bach-Tradition sprechen. Ganz offen: Verfügen Knabenstimmen überhaupt über die technischen Voraussetzungen, um alle Finessen der Bachschen Musik darstellen zu können? Ein berühmter Vertreter der bis-

typologischen Gründen mit Knabenstimmen besetzt. Es hat sich jedes Mal ein besonderes künstlerisches Verhältnis entwickelt, weil ich gespürt habe, wie leidenschaftlich und radikal die Jungen sich ihrer Rolle hingeben. Ein Kunstwerk braucht das – dem Erwachsenen fällt es schwerer.

Sie meinen die kindliche Unverbraucht-

heit?
Ja, das Vertrauen, das einem entgegengebracht wird, und der »Zauber, der im Anfang liegt«, sind zu spüren. Die »erfahrenen« Erwachsenen müssen sich immer wieder bemühen, ein

ich sie vorlebe und gleichzeitig fordernd bin – und immer wieder mich zurücknehme und dabei Zeit lasse für Lernprozesse.

Gab es diese Lernprozesse auch im Stuttgarter Kammerchor? Ihrem Chor wird eine professionelle Kontinuität seit 1968 nachgesagt. War von Anfang an alles perfekt? Angefangen habe ich in Stuttgart als Student – da kann es wirklich noch nicht perfekt gewesen sein. Aber von Anfang an hat sich ein Bewusstsein für Klang und Klangvorstellung bei mir entwickelt – vielleicht weil ich selbst eine ausgebildete Stimme habe. Aber wie Stimmen zu einem Ensemble gefügt werden können, das habe ich erst mit meinem Ensemble und mit einigen Kommilitonen gelernt, die lange dabei waren. Bis ein Ensemble eine gewisse Leistungshöhe erreicht hat, muss es an der Gesangstechnik, der Intonation und den gemeinsamen Vokalfarben arbeiten – entscheidend ist aber das Ohr des Dirigenten, das sich bei mir selbst erst durch die Praxis verfeinert hat. Dazu beigetragen hat das Nachhören der Bandaufnahmen. Vielleicht zehn Jahre hat es gedauert, bis der Kammerchor eine bestimmte Leistungshöhe erreicht hatte. Aber sicher ist es schwerer, sie zu halten als sie zu erreichen.

Lassen Sie uns bitte daran teilhaben, wie ein Vorsingen bei Ihnen abläuft. Wie erkennen Sie, ob bestimmte Stimmen zusammen klingen? Angenommen, ich als Tenor würde zu Ihnen kommen. Was passiert mit mir?

(Lacht) Beim Vorsingen, das ich mit den Sängerinnen und Sängern individuell verabrede (und nicht über Bänder mache), muss ich neben dem stimmtechnischen Stand auch die Frage des Stimmfaches klären – als Heldentenor würden Sie mit den Bach'schen Koloraturen sicherlich einige Schwierigkeiten haben. Ob Sie Ensembleerfahrung haben, das kann ich erst nach einem Projekt beurteilen. Wenn Sie meinen Erwartungen entsprechen können, würde ich Sie

zu einer Korrepetition einladen, in der ich mit Ihnen das Repertoire dieses Projekts durchgehe und Sie darauf vorbereite, was Sie in den Proben erwartet. Die Sängerinnen und Sänger, die schon länger mit mir arbeiten oder die das Repertoire schon kennen, sollen nicht durch Einsteiger aufgehalten werden. Übrigens spielt bei der stimmtechnischen Überprüfung noch eine große Rolle, ob Sie differenziert mit Ihrem Vibrato umgehen können.

Ein gutes Stichwort. Da gibt es heute ziemlich doktrinäre Positionen. Einige Kollegen scheinen gar ein Vibratoverbot verhängen zu wollen! Gleich ein paar Ecken von Ihnen entfernt arbeitet mit Roger Norrington ein solcher Vertreter beim RSO Stuttgart...

Den Kollegen verstehe ich sehr gut. Wenn mir jemand zuerst einen vibratoreduzierten Klang anbietet, bin ich erst einmal glücklicher als beim Gegenteil. Dann kann ich nämlich zur Differenzierung ermuntern und muss einem Sänger oder Streicher nicht etwas wegnehmen. Was das Vibrato zerstört, ist eine gute Intonation. Was für eine Spannungswirkung soll eine kleine None noch haben, wenn sie zum Grundton sehr vibriert? Bei homophonen, ausgehaltenen Akkorden oder Vierklängen ist ein Vibrato störend.

Bei Homilius zum Beispiel wäre das eine sehr unangenehme Sache.

Absolut. Erst im 19. Jahrhundert wird mit dem »Cantabile« mehr Klang und damit mehr Vibrato sinnvoll. Im Accappella-Satz oder auch im Streichquartett sind die Spannungsverhältnisse der Harmonien mit Vibrato schwerer nachvollziehbar.

Heißt das: Vibrato kann, wenn es musikalisch erforderlich ist, durchaus als Gestaltungsmittel eingesetzt werden?

Einen langen Ton ganz vibratolos zu halten, kann einem auch auf die Nerven gehen. Von der historischen Aufführungspraxis haben wir gelernt, das

Vibrato dosiert einzusetzen. Das ist ein zusätzliches Gestaltungsmittel, warum sollte ich darauf verzichten? Aber ich würde nie sagen, alles soll vibratolos gespielt werden. Kollege Norrington möchte damit dem RSO Stuttgart einen unverwechselbaren Klang geben. Das verstehe ich sehr gut.

Eine spannende Sache, zumal Norrington in Stuttgart über ein modernes Orchester verfügt...

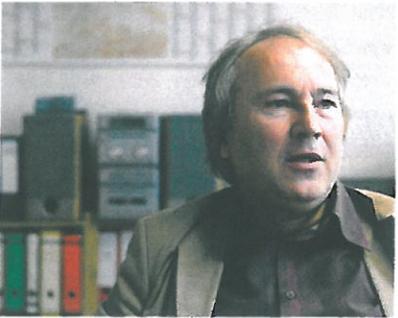
Genau. Wie ihm das menschlich gelungen ist, bewundere ich sehr. Mit einer solchen Revolution so lange Chefdirigent zu sein. Aber ihn nur auf das Vibrato festzulegen, wäre zu einfach. Er hat noch andere Qualitäten. Vor 20 bis 25 Jahren hat das Orchester noch mit Celibidache zusammengearbeitet...

Und Celibidache war nicht unbedingt ein Meister des Nonvibrato.

(Lacht) Nein, so kann man das nicht sagen. Das heißt, innerhalb einer halben Generation hat Norrington die Identität des Orchesters auf den Kopf gestellt. Und die meisten lieben ihn dafür auch noch!

Ist es also letztendlich gar nicht entscheidend, ob man auf alten oder auf neuen Instrumenten spielen lässt?

Ach ja – wissen Sie, wenn ich die Möglichkeit dazu habe, fahre ich gerne zweigleisig. Der Bassono grosso in der Johannes-Passion war ein Unerlebnis, das kann Ihnen kein Kontrafagott bieten! Bei Orchesterwerken wie den Kalliwođa-Sinfonien, die ich gerade veröffentlicht habe, ist die Klangfarbe der Instrumente noch wichtiger als bei Oratorien und Opern, in denen das Orchester »nur« begleitet. Wenn unbekanntes Repertoire veröffentlicht wird, empfinde ich charakteristische Klangfarben, die alte Instrumente nun einmal anbieten können, als zusätzlichen Reiz. Natürlich ist mir auch Phrasierung im »richtigen« Tempo noch wichtiger. Bei allem Reiz des authentischen Klangs: Neue Musik spielt eine immer größere Rolle in meinem Repertoire.



... wenn Sie zaubern oder sich ohne Erbarnten durchsetzen können.

Erstaunlich, denn die meisten Dirigenten gehen mit fortschreitendem Leben einen anderen Weg.

Aber die Situation für die Werke, die sich als Meisterwerke der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts herausgestellt haben, ist doch ziemlich verheerend. Noch in den 70er Jahren hat gerade der Rundfunk vieles davon aufgeführt. In diese Lücke versuche ich hineinzustoßen, natürlich mit beschränkteren Finanzen. In diesem Jahr habe ich versucht, das Requiem von György Ligeti umzusetzen, 2008 soll es die Lukas-Passion von Penderecki sein. Apropos: Die finanzielle Seite meiner Aktivitäten haben wir noch nicht angesprochen.

Wenn Sie darüber sprechen wollen, bitte!
Es ist einzigartig in der Republik, dass vom Land Baden-Württemberg und der Stadt Stuttgart neben den Thea-

tern und städtischen Philharmonien auch freie Institutionen wie meine unterstützt werden. Entsprechend stehen meine Ensembles in der vorderen Reihe kultureller Botschafter, wenn es um Kulturbegegnungen des Landes Baden-Württemberg mit Ländern wie Polen, Ungarn oder Kanada geht. Auch hebe ich gerne kulturelle Landesschätze wie die Sinfonien Kalliwo-das (er war am Donaueschinger Hof), die Opern Jommellis (er war am Stuttgarter und Ludwigsburger Hof). 2008 ist die Erstaufführung der Oper »Die Äolsharfe« des Stuttgarter Hofkapellmeisters Justin Heinrich Knecht geplant. Weniger erfreulich jedoch ist, dass diese Unterstützung seit 15 Jahren »gedeckelt«, also de facto ca. 30% zurückgegangen ist. Wenn es uns in den nächsten fünf bis zehn Jahren nicht gelingt, diesen Rückgang, der ja dann 50% ausmachen wird, durch Unterstützung privater Hände oder durch Firmensponsoring wettzumachen, wird das derzeitige künstlerische Niveau nicht zu halten sein. Leider ist der Aspekt nicht-öffentlicher Unterstützung in Stuttgart unerfreulich, da zu 90% nur größere Institutionen bedacht werden.

Trotzdem sind Sie derzeit noch in einer beneidenswerten Situation. Dass es ohne PR und ohne klares Bekenntnis einer übergeordneten Institution nicht geht, haben wir gerade in Leipzig erlebt. Dort ist jüngst der Gewandhauskammerchor unter Schuldt-Jensen abgeschafft worden.
Ich habe davon gehört, eine schlimme Sache. Wenn man zu erfolgreich wird, macht man sich nicht nur Freunde... Sich selbständig zu machen, wird ohne öffentliche Unterstützung sehr schwer. Insgesamt bleibt festzuhalten – das hat auch Kollege Hermann Max im letzten Bach Magazin klargestellt –, dass die Förderung freier musikalischer Institutionen in Frankreich und den Benelux-Ländern wesentlich höher ausfällt als bei uns oder z. B. in England. Offensichtlich muss dort weniger für etablierte Institutionen wie für die Staatstheater oder Sym-

phonieorchester ausgegeben werden, so dass mehr für die freie Szene vorhanden ist.

Haben Sie sich deshalb nie fest an ein Haus gebunden?

Eine eigene Handschrift können Sie nur vorweisen, wenn Ihre Musiker auch handverlesen sind oder wenn Sie zaubern oder sich ohne Erbarnten durchsetzen können. Aber nicht, wenn Sie nur funktionieren müssen.

Gerade letzteres ist doch oft Orchesteralltag! Existieren für Frieder Bernius die großen musikalischen Leitbilder dann gar nicht? Und ist der Wunsch, ein Erbe fortzuführen bei Ihnen vielleicht deshalb gering ausgeprägt?

Das könnte sein. Ich schreibe auch nicht in meine Biographie, bei wem ich studiert habe.

Eben, ich habe es auch nie irgendwo gelesen. Ich frage Sie jetzt auch nicht danach.
(Lacht) Nun ja, das wäre trotzdem interessant, würde aber auch zu weit führen. Zunächst bin ich von der schwedischen Chorrevolution beeinflusst worden. Das war ein Ereignis ersten Ranges, Ericsons geglückter Versuch, professionelle Sänger zu einem homogenen Klang zu bringen. Wie ich schon gesagt habe, war danach das Kennenlernen der historischen Auführungspraxis ebenso prägend. Vielleicht könnte man in meinem Personalstil eine Verbindung beider Richtungen erkennen. Einige Erfahrungen haben gezeigt, dass solche Vorstellungen nicht überall hinpassen.

Hätten Sie als Thomaskantor nach Leipzig gepasst?

Sie wissen ja, dass nach der Wende einige Kollegen gefragt worden sind, sich zu bewerben, auch für den Dresdner Kreuzchor. Ich habe damals gesagt, ich glaube nicht, dass ich der Typ bin, der das kann.

Ich danke Ihnen für das Gespräch. ❖