

*Blick auf Fernsehturm Ost – Schwenk auf das  
**Radialsystem** - Anfangstitel*

O-Ton (Off):

STEPHAN MAI: Hm. Das ist ein Gesellschaftsspiel. Ich finde, das ist – und jetzt kommen wir eigentlich zu dem, was das auch so ein bisschen ausmacht. Diese Komposition, das ist – was dabei herauskommt, das ist eine himmlische Demokratie. Das von was wir Menschen träumen, jeder kann denken und eigentlich laut oder leise sagen, zu jedem Zeitpunkt, ohne auf – im negativen Sinne auf jemanden Rücksicht nehmen zu müssen, im positiven Sinne kann er immer, er ist immer präsent und wird nie jemanden stören.

XENIA LÖFFLER: Man ist nie verletzend, man sagt nichts Falsches.

STEPHAN MAI: Nein, es geht nicht.

RAPHAEL ALPERMANN: Und man wird gebraucht.

XENIA LÖFFLER: Man wird gebraucht.

STEPHAN MAI: Man wird gebraucht. Und selbst in der Pause wird man gebraucht.

*Publikum im großen Saal des Radialsystems –  
Raphael Alpermann spielt „Aus tiefer Not schrei ich  
zu dir“ am Orgelpositiv:*

STEPHAN MAI (On in der **Schlosskapelle Köpenick**): Das ist dieses AUS TIEFER NOT SCHREI ICH ZU DIR – irgendwie ein Motto – jetzt kann man sagen, der spinnt ja, meinetwegen, kann sein. Nimmt man das Hauptthema – (singt) – wunderbares Musikstück, ganz einfach es gibt viel kompliziertere Fugenthemen vom alten Bach, wo man denkt, mein Gott, recht schlicht, ja gut, er kann es, dieses Thema aber in jeder Hinsicht ausschachten. Und schon die Umkehrung, also ausschachten, im Sinne – als musikalisches Material, verwendbar gestalten, um das so zu sagen. Schon die Umkehrung des Themas macht – kann einen stutzig machen. (singt) Das ist die Umkehrung von dem, was ich vorhin gesungen habe. Und einer der ein gewisses Bewusstsein für die Musik dieser Zeit hat, beziehungsweise auch für die Kirchenmusik, bzw. auch gewisse Lieder kennt, Kirchenlieder, dem wird irgendwie auffallen, dass (singt:) AUS TIEFER NOT SCHREI ICH ZU DIR – damit eine Verwandtschaft hat. Und ich glaube einfach nicht, dass dem Vater Bach das irgendeiner Form entgangen ist, oder dass er nicht gerade zu bewusst oder irgendwie darauf zurückgegriffen hat. Und es gibt der ganzen Sache aus meiner Perspektive eine ungeheure Brisanz. Es wird hier etwas bewegt. Zu tiefst Menschliches. Egal wie man dazu steht, als Protestant, Katholik, als Gar nischt, als Moslem, als Jude, völlig wurscht. Hier wird etwas zu tiefst Menschliches bewegt. Das spürt man. Und kaum geht dieses Energiespiel los, natürlich unter denen, die guten Willens sind. Das ist so – da

wird man in dieser Arbeit hineingezogen. Und das war in dermaßen erhöhtem Maße so, dass wir es gemeinsam auch genossen haben – und ja und – es ist auch nur ein Anfang. So etwas kann man eigentlich nur immer wieder tun. Weil die Beschäftigung damit im Ensemble hat irgendwie heilende Kräfte.

*Bläserquartett der Akademie für Alte Musik spielt Contrapunctus No. 2 aus der Kunst der Fuge – großer Saal des Radialsystems.*

STEPHAN MAI (On in der **Schlosskapelle Köpenick**): Tagelang war man mit diesem Zeug beschäftigt, irgendwie weil das so nachhaltig in unseren Knochen saß. Haben wir auch die anschließenden Reisen, haben wir uns erinnert. Mensch, das war doch wirklich ein ganz eindrücklicher Abend, und das größte Gefühl ist dabei, dass man sich gar nicht mehr sicher war, ob man da eigentlich dabei war. Man war irgendwie integriert. Gewiss. Aber da gibt es keinen wirklichen Chef – und keinen letzten Mann am letzten Pult. Die Energie die strömt, weil wir kamen vorhin auch – wegen Dirigieren. Ein Dirigent hätte das genauso gut auch machen können, natürlich – aber, da gibt es eine Energiebremse. Wenn der nicht wirklich absolut energetisch ist, der Mann, sondern nur intellektuell oder irgendetwas fordert, das hat dort keinen Platz, dort wird jedes Individuum hineingezogen, und auch Distanzen, die du vorhin ansprachst, werden irgendwie energetisch überbrückt. Lustig war die Phase, des Kontrapunktes

9 in der Erarbeitung – dieses eigentlich wirklich einzigen virtuosen Stückes.

XENIA LÖFFLER: Ja.

STEPHAN MAI: Das ist schwer, das ist wirklich schwer – und da dachte man, aha, das ist schwer zusammen zu bringen. Weil spieltechnische und entfernungsmaßige Schwierigkeiten und so weiter, dachte man, gut, das ist jetzt grenzwertig. Und wir haben einen Weg gefunden.

*Akademie für Alte Musik spielt Contrapunctus No. 9 aus der Kunst der Fuge – **großer Saal des Radialsystems.***

GEORG KALLWEIT im On (im **Kleinen Saal im Radialsystem**): Alle Mann an Bord? –

*Probenausschnitt an der Suite für die Hamburger Admiralität mit etwa 25 Musikern – zum einen eine sehr schöne Musik – zum anderen eine Probe ohne Dirigenten – alle reden mit – mittendrin wird unterbrochen – egal von wem ... sehr amüsan, dem zuzuschauen.*

BERNHARD FORCK (im sog. **Kubus im Radialsystem** – das Gespräch wird bebildert mit Photographien aus der jeweiligen Zeit): Die Geschichte musst du eigentlich erzählen, wie du diese Instrumente eigentlich ...

DÖRTE WETZEL: Wir hatten durch einen Geigenbauer oder was war Peter ...

BERNHARD FORCK: Ne, Peter war Geigensammler...

DÖRTE WETZEL: Geigensammler. Hatten wir sozusagen ein Instrument. Also es gab keine Auswahl. Wir hatten das, was wir hatten. Und damit mussten wir eben glücklich werden. (Lachen) Ja, jetzt ist das alles viel einfacher. Und das wie gesagt war erst mal sehr schwierig, weil wir hatten eine ganz andere Art von Studium gehabt, mit großem Ton so und Vibrato – und plötzlich gab es diesen wie sagt man

BERNHARD FORCK: Spröde...

DÖRTE WETZEL: ... dünneren, spröderen Klang, aber irgendwie sehr viel durchsichtiger und auch weniger Vibrato. Und wir haben zusammen gewohnt und ich hab ihm einfach mal erzählt davon und habe ihn mal mitgenommen und ...

BERNHARD FORCK: Ich weiß noch genau, du hattest eine Bratsche und eine Geige. Aus der Sammlung von Peter Liersch ...

DÖRTE WETZEL: Auf der ich nicht gespielt habe...

BERNHARD FORCK: Peter Liersch ist eigentlich, hat ganz normal Musik studiert, wie wir auch und fing dann an, überall auf Dachböden, bei Haushaltsauflösungen, nach Instrumenten zu suchen. Er hat eine unglaubliche Sammlung von Instrumenten gefunden dann. Das waren nicht immer die wertvollsten Instrumente, aber was so wertvoll daran war, war, dass sie zum Teil noch im Originalzustand waren. Also Instrumente, die damals vor 200 Jahren nicht gut genug waren, um

modernisiert zu werden, sind in dem Zustand geblieben und damit hatte er einen unglaublichen Fundus von Instrumenten in diesem barocken Originalzustand. Und die stellte er uns zur Verfügung, weil das muss man eigentlich auch noch erwähnen, über Herrn Witt an der Hedwigskathedrale ein dritter Kontakt kam so, trafen sich die Leute, die solche Interessen hatten, zueinander –

DÖRTE WETZEL: Ja, aber auch freundschaftlich. Also mich hat zum Beispiel einfach der Eckehardt gefragt, das war ein Freund von Raphael, das war ganz spontan, kommst du mal zur Probe, spielst du mit. Bin hingekommen, und hab bei Akamus mitgemacht.

BERNHARD FORCK: So bin ich dann auch dazu gekommen. Und was für mich so neu war, war irgendwie ja lange – jahrelang auf unserem Instrument studiert. Und wie Stephan Mai einen Abschluss gemacht – und dann war es eigentlich wie ein Neuanfang. Ein ganz anderes Instrumentarium, ein ganz andere Sprache suchen, völlig anders proben, als wir es gewöhnt waren. Und ...

DÖRTE WETZEL: Wir hatten wenig Kammermusik auch gemacht, muss man sagen. Also ich in der Hochschule, es ging nur um große Konzerte spielen ...

BERNHARD FORCK: Solistisches Spielen, ja genau. Also ein ganz neue Welt, und auch das Proben war so anders, weil wir alle waren

irgendwie, entweder studierten wir noch oder die meisten waren im Orchester, aber wir fanden eigentlich keinen – wir konnten nicht sagen, Montag Dienstag Mittwoch wird geprobt, sondern es wurden die vier fünf verschiedenen Berliner Orchester wurden auf den ...

RAPHAEL ALPERMANN: ... kleinsten gemeinsamen Nenner ...

BERNHARD FORCK: ... genau – den kleinsten gemeinsamen Nenner haben wir Proben gemacht. Und dann waren nie alle da. Also haben wir mal die drei und mal die zwei und mal die fünf – und geprobt und wir haben so intensiv und viel geprobt, am Anfang.

DÖRTE WETZEL: Man kann sagen, dass wir eigentlich jede Stunde, die wir frei hatten, haben wir eigentlich geprobt, oder.

BERNHARD FORCK: Ich glaube ja. Wenn wir irgendwie eine gemeinsame (Stunde) gefunden haben, haben wir geprobt.

RAPHAEL ALPERMANN: Es gab einmal im Monat so eine Terminkonferenz, die dauerte einen Vormittag.

BERNHARD FORCK: Das war das schwierigste ... die Terminkonferenz.

RAPHAEL ALPERMANN: Dann führten wir dann so Listen ein, wann wer kann ... um da irgendwie gemeinsame Termine zu kriegen.

BERNHARD FORCK: Daran erinnere ich mich, das musste über mehrere Seiten eingetragen werden, weil das so kompliziert war und diese gemeinsamen Urlaube, die du da erwähnt hast, die waren eigentlich der Ausgleich für die Familien oder Kleinfamilienangehörigen dann, dass wir gesagt haben, wenn wir so viel für die Familien nicht da waren durch die Proberei, dann wollen wir einfach alle zusammen eine Woche oder 10 Tage – ich weiß nicht, wie lange war das, eine Woche wahrscheinlich, oder.

DÖRTE WETZEL: Ja ...

BERNHARD FORCK: Was unternehmen, und die Musik nicht in den Vordergrund stellen, sondern einfach das Zusammensein ...

DÖRTE WETZEL: Spazieren gehen, Theater spielen, ...

BERNHARD FORCK: Gemeinsame Wohnabende verbringen, erzählen, es war lustig, auch für die Kinder eigentlich, weil die Kinder einbezogen wurden.

RAPHAEL ALPERMANN: Das gab`s dreimal – wir waren in Lückendorf, wir waren in Storkow, und in der Lochmühle.

BERNHARD FORCK: In der sächsischen Schweiz.

RAPHAEL ALPERMANN: In der sächsischen Schweiz, ja.

DÖRTE WETZEL: Na, das Schöne daran war auch, dass es wie ein eigener Kurs war. Also ich kann

mich erinnern, dass wir damals selber uns abends was vorgespielt haben, also wir gesagt haben, also du übst jetzt mal das, und dann hat man sich abends etwas vorgespielt, das war wie so ein kleiner interner Kurs auch

*Ausschnitt aus einer Bachsuite – Fernsehen der DDR – ca. 1986 – man sieht u.a Raphael Alpermann, Dörte Wetzels, Stephan Mai, Ernst-Burghard Hilse – und den typischen Flair dieser Zeit.*

RAPHAEL ALPERMANN (Fortführung im **Kubus des Radialsystems**): Unsere erste Platte, die wir gemacht haben, die war gleich mit ganz viel Zeit einberechnet. Also wir hatten zwei Wochen für die erste Platte Zeit. Wir sind nach Dresden gefahren, haben dort in der Lukaskirche diese Aufnahme gemacht und von Montag bis Freitag und dann noch mal von Montag bis Freitag glaube ich – das war ein Großteil der Stimmerei geschuldet, die Saiten waren auch nicht so gut einfach. Die Erfahrung für die Tonmeister war auch gleich Null, mit diesem Metier – also die hatten auch sehr Respekt – und es sollte natürlich dann am Ende sauber sein, also wir hatten wirklich die Hälfte der Zeit also das, was da mehr an Zeit einberechnet war, waren unser tiefes Stimmen, Cembalostimmen, das war enorm. Wir haben das gespielt auf einer Kopie, die Martin Christian Schmidt angefertigt hat. Der war dort Restaurator in Schloss Köpenick, wo wir dieses erste Konzert gemacht haben. Und der baute dieses alte Ruckersinstrument, was dort steht, nach. (Flugzeug)

Und das war lange Zeit unser Instrument sowohl für Proben als auch für Konzerte, denn es gab ja auch nirgendwo Instrumente, auf denen man hätte Konzerte spielen können. (Ein ganz schwerer Kasten!)

DÖRTE WETZEL: Ich habe das sogar miterlebt, wie er das gebaut hat zu Hause. Auch ... Es gab doch dann ewig diese Bohnensuppe ...

BERNHARD FORCK: Es gab immer Rinderbrühe von der Familie Schmidt, weil die noch aufgebraucht werden musste.

RAPHAEL ALPERMANN: Das Gestell für das Cembalo war der Küchentisch. Man musste sich sehr behelfen in der Zeit.

*Ausschnitt aus einer Dokumentation des Fernsehens der DDR – Martin Christian Schmidt (**bei sich zu Hause**) steht vor seinem Cembalo – der Ruckers-Rekonstruktion – und sagt einen auswendig gelernten Text auf – mit welchem er das Wie und Warum dieser Rekonstruktion erläutert.*

RAPHAEL ALPERMANN (Fortsetzung **Kubus im Radialsystem**): Genauso war das mit Noten. Also wir haben – ja da liegt so ein – ich habe das gesehen. Das ist eine Kopie aus der Staats

BERNHARD FORCK: Amalienbibliothek.

RAPHAEL ALPERMANN: Von Schaffrath ein Stück. Und so wurde das damals hergestellt, die Noten. Das wurde dann abfotografiert. Und dann

musste man in den Fotoladen gehen und das entwickeln lassen.

DÖRTE WETZEL: Wie man sieht, sieht man ja eigentlich nichts ...

RAPHAEL ALPERMANN: Ja, und dann sieht man natürlich nicht so sehr viel, aber man gewöhnt sich daran (aus solchen Noten) zu spielen. Und ja, das war auch so eine Entdeckerfreude, eigentlich, in die Staatsbibliothek zu und zu gucken, was liegt da eigentlich an Sachen, die hunderte Jahre nicht gespielt wurden. Schaffrath war hier in Berlin Musiker und das haben wir dann auch – da war auch Burghard Hilse, der damals ja – schon alles organisiert hatte. Er war Flötist und im Grunde der Manager des Orchesters. Der hat da sehr viel gesessen und auch Julius Frömmel und Stephan Mai und ...

BERNHARD FORCK: Ja, wir hatten einen guten Draht zu der Bibliothek inzwischen, die uns dann auch mal die Handschriften direkt haben durchsehen lassen. Theoretisch durfte man immer nur auf den Negativen, was – das dreht man dann auf diesen Bildschirm und da wird einem ganz schwindelig, wenn man nur in diesen Negativen arbeitet. Somit konnten wir auch die Handschriften sehen, was ja schon toll ist, auch das Papier dann so ... zwischen den Händen zu haben. Nur die Phototechnik war natürlich eine Miserable. Damals, es gab ja nur dieses dicke Papier, also so heute schiebt man das irgendwie in den Kopierer und man hat druckfertige Noten – und dann wenn es manchmal gar nicht ging,

haben wir es abgeschrieben, aber die abgeschrieben Noten sahen auch nicht viel besser aus. Ehrlich gesagt.

DÖRTE WETZEL: Ach, Heike hat das sehr schön gemacht.

BERNHARD FORCK: Heike hat es sehr schön gemacht, das stimmt. (Lachen)

RAPHAEL ALPERMANN: Heike war auch dabei am Anfang des Ensembles. Sie hat lange Zeit gebratscht bei uns – sie hat dann sehr viel abgeschrieben.

DÖRTE WETZEL: Man muss auch noch dazu sagen, weil die Frage ja bestand, was uns so gereizt hat. Ich muss sagen, mir ging es so, man hatte gleichzeitig den Dienst, und hat auch da ja teilweise Barockmusik gespielt, also Händel oder Bach. Und Stephan hatte so eine Art, das irgendwie so dermaßen aus diesem Klischeedenken rauszuholen, das ist einfach, das war so neu, das hat einem plötzlich so einen Spaß gemacht, das war nicht so – also wider den Rhythmus gespielt, das war für mich ganz wichtig, oder so eine Telemann Don Quichote Suite, das wurde plötzlich lustig und witzig und oder ...

RAPHAEL ALPERMANN: Ja, ja ...

BERNHARD FORCK: Na, die Lebendigkeit ist einfach eine ganz andere. Die ganz neue eigene Sprache. Die Telemann Don Quichote Suite, das war mein erstes Hörerlebnis ...

DÖRTE WETZEL: Mein erstes Hörerlebnis ...

BERNHARD FORCK: Mein erstes Hörerlebnis mit euch – und bei dir im Wohnzimmer, wo unser Lehrer übrigens auch dabei war ...

DÖRTE WETZEL: Zu meinem Geburtstag, hatte ich ihn zum Kaffee eingeladen.

BERNHARD FORCK: Wahrscheinlich und das war so ein Erlebnis für mich zu hören – ich hatte ja – wenn man so wie du ja auch aus einem Pfarrhaus kommt, dann spielt man in der Kirche ja permanent Barockmusik, also ich habe mein Leben lang Barockmusik gemacht. Sonaten von Corelli, Händel und all sowas. Aber auf einmal habe ich kapiert, es steckt viel mehr in der Musik also ich bis jetzt, und zwar im Rhythmus – ich wusste nicht, dass so viel rhythmische Kraft in der Musik steckt, so viel Möglichkeit zu Extremen zu gehen, also Ausdrucksmöglichkeiten zu finden, und da hat mich überhaupt nicht gestört, dass es nicht mehr so voll und laut klang, wie ich bis jetzt gewöhnt war, sondern es war so lebendig klar und durchsichtig, das war für mich das erste direkte Hörerlebnis. Das kommt eigentlich von einer Schallplatte.

*Ausschnitt aus einem Konzertmitschnitt des RBB,  
Akamus spielt Don Quichote Suite von G.F.  
Telemann im Schlosstheater von Sanssoucis –  
Rosinante und Sancho Pansas Esel aus dem Jahr  
2004.*

FOLKERT UHDE (**Kleiner Konzertsaal im Konzerthaus** am Gendarmenmarkt): Also der Erfolg der Akademie ist natürlich ein langer Prozess gewesen, der sehr viele Stationen hatte. Also direkt nach der Wende war das Ensemble relativ unbekannt. Also die haben natürlich bei dem einen oder anderen Festival gespielt, auch im Westen. Die haben in Innsbruck gespielt, in Herne bei dem Festival Alter Musik vom WDR, das waren aber wirklich so punktuelle Auftritte. Dann hat's Anfang der 90er Jahre die erste Zusammenarbeit gegeben mit dem RIAS-Kammerchor zusammen mit Marcus Creed sozusagen der Etablierung auch im Westteil der Stadt, aber es war immer noch, und das darf man nicht vergessen, zu dem damaligen Zeitpunkt so, dass die meisten Musiker andere Jobs hatten. Die waren in den großen Symphonieorchestern, beim Rundfunk – auch in der Staatskapelle, hier beim Berliner Symphonieorchester im Konzerthaus. Und es gab einen sehr langsamen und auch mühsamen Prozess der Ablösung aus diesen Dienstverhältnissen. Dann – denn man muss sich immer wieder klar machen, dass nach dem Ende der DDR zunächst alle da einen gesicherten Job hatten und keiner wusste, was ist das, Marktwirtschaft, Freiberuflichkeit – und trotzdem haben dann sehr viele Kollegen nach und nach die Entscheidung gefasst, sich auf das Risiko einzulassen. Das Risiko der Freiberuflichkeit zugunsten einer größeren Freiheit, der Unabhängigkeit von Dienstverhältnissen – zum Beispiel von Dienstplänen zugunsten von mehr

Selbstbestimmung. Und das ist sicherlich auch ein Teil des Erfolges. Denn diese Gruppe ist eigentlich unglaublich stark und auch unglaublich stabil gewachsen über die Jahre. Das hat natürlich immer wieder Konflikte gegeben, das ist klar, wenn man 20 25 Jahre zusammen Musik macht, unendlich viele Proben miteinander gemacht – unendlich viel auf Reisen gewesen ist, in Zügen gesessen hat, in Flugzeugen gesessen hat, unter beengten Bedingungen, dann bleiben natürlich Spannungen nicht aus. Aber am Ende hat bis jetzt immer die Kraft gesiegt, dass das gemeinsame Musizieren, das Musik-Machen, am Ende im Vordergrund steht. Und es ist eigentlich immer so, wenn der Streit noch so groß war, wenn die auf die Bühne gegangen sind, dann wurde Musik gemacht – und dann wurde der Rest hinten an gestellt.

*Probenausschnitt unter der Leitung von Marcus Creed, der alle vier solistischen Sängerstimmen und den Chor vorsingt, während er dirigiert. Trotzdem sieht man (im Probensaal des Radialsystems), dass sich das Ensemble vollkommen anders verhält, wenn es probt – und dass die Musik sehr sehr rhythmisch ist.*

PETER MUSSBACH (vor dem **Senatssaal der Humboldt-Universität**): Ja, hier in dieser Location, würde man heute sagen, haben sie damals vor 25 Jahren das erste Mal so hier in Berlin in ihrer Formation musiziert und jetzt sind sie hier in unmittelbarer Nachbarschaft – sprich in der Staatsoper. (... *Schnibi: Schwenk auf die Staatsoper*

*von außen*) - Natürlich ist diese Situation, dass wir dann die Freunde von Akamus immer wieder bei uns begrüßen, dann auch ein Anlass für die Staatskapelle ihrer internationalen Konzerttätigkeit nachzugehen. D.h. man schlägt hier sozusagen mit einer Klappe zwei Fliegen. Wir spielen dann hier in der Staatsoper – oder dort drüben besser – Barock – und Daniel Barenboim ist mit der Staatskapelle dann in dieser Zeit international unterwegs. Das tut allen gut – und vor allen Dingen dem Publikum.

*Ausschnitt aus der Barockoper „Dido & Aeneas“ von H. Purcell – Beginn des III. Aktes – Georg Kallweit geigend mitten unter den tanzenden und singenden Akteuren auf der Bühne – Choreographie Sasha Waltz. All dies erfährt man von den Tafeln.*

PETER MUSSBACH (wieder vor dem **Senatssaal** – andere Perspektive): Naja, man hätte nicht vermutet, nicht wahr, dass – sagen wir mal vor hundert Jahren – die Barockoper diese Funktion, sage ich mal, in der Musiklandschaft einnehmen würde, wie sie das heute tut. Es hat sich einiges verändert, wie sich ja manches schneller, als wir glauben, verändert. Und ich glaube, der Kern der Sache ist das Antipsychologische der Barockoper. Sie fungiert nicht über die Geschichte des Individualen, wie das 19te Jahrhundert, sondern sie bildet den Menschen immer ab im Zusammenhang des Systems, des Kosmischen. Es gibt Götter, es gibt Menschen, es gibt Allegorien. Die Darstellungsweise sozusagen, die Repräsentanz dessen, was den einzelnen

Charakter anbelangt, ist eben nie das Ich, sondern immer eine Figuration einer bestimmten Haltung.

FOLKERT UHDE (**Kleiner Konzertsaal im Konzerthaus** am Gendarmenmarkt): Was die Barockmusik eigentlich ausmacht, das ist der Fokus auf den Affekten. Weil das ist natürlich das zentrale Element in der Barockmusiksprache. Es geht darum, den Zuhörer zu rühren. Also in seiner Seele zu treffen.

PETER MUSSBACH (**Senatssaal**): Und im Gesamtzusammenhang dessen, dass es auch wie gesagt beinahe so gilt wie ein altes Diktum des Barock, die ganze Welt ist ein Theater, so inszeniert sich hier der Mensch selbst noch mal in seiner Selbstgewissheit, dass er nicht nur allein zu entscheiden hat. Und dass er auch gebunden ist in dem, was ihn ausmacht. Und ich glaube dieses Antipsychologische, dieses Systematische sozusagen der Barockoper, die die Dinge noch mal vorführt so als Bild von der Welt, nicht wahr. Heute haben wir viele Bilder von der Welt und deswegen keine Welt mehr. Das ist glaube ich ein sehr großes Faszinosum an der Barockoper.

FRANK SCHNEIDER (**Kleiner Konzertsaal im Konzerthaus** am Gendarmenmarkt): Also man kann sich vorstellen, ohne dass es dazu vielleicht verlässliche Untersuchungen gibt, dass die Mentalität von Leuten, die sich um ein solches Ensemble gruppieren, die mit Regelmäßigkeit ein solches Repertoire auch hören wollen, sich wohl unterscheiden von dem, was wir im mainstream an

Abonnementsinteressen und Abonnementsverhalten so vorfinden. Also gelegentlich wird ja ein Konzert verwechselt mit Schlaftherapie. So was scheint mir bei der Alten Musik nicht stattzufinden, namentlich dadurch nicht, dass man ja zu einem neuen Modus von Klang gefunden hat, der ja aufregend ist. Der vibrieren lässt, der Wachheit erfordert. Insofern ist dieses gezielte Interesse, sich neben dem mainstream ein akustisches Gebiet zu erobern, ein Stück sozusagen gehobenen Selbstbewusstseins. Und ich kann mir sehr gut vorstellen, dass die Bereitschaft auch am anderen Extrem der Musikgeschichte bei der Neuen Musik, die Bereitschaft da ist, intensiver hinzuhören. Das Ensemble gibt ja so etwas vor, denn es spielt ja auch seltsamer Weise gelegentlich Neue Musik. Also da scheint etwas größere Beweglichkeit in der Zuwendung zu sein, im Hörverhalten auch zu sein, als wenn man in ein anderes normales Konzert geht. Aber das hat sicherlich keiner untersucht, aber wenn es so etwas gibt wie der Stolz auf ein Sonderinteresse, dann kann man damit sehr gut leben. Das ist ein Publikum, das man sich dann eher auch wünscht.

**FOLKERT UHDE (Kleiner Konzertsaal im Konzerthaus am Gendarmenmarkt):** Ich würde zumindest sagen, es gibt eine ganz starke Unterscheidung sowohl bei den Musikern, als auch beim Publikum zwischen Alter und Neuer Musik. Das ist ganz sicherlich. Und sehr augenfällig. Ich würde schon sagen, dass die Leute, die sich mal mit Barockmusik befassen, ein gewisses Bedürfnis nach Harmonie haben. Denn Barockmusik lebt von dem

Wechsel zwischen Spannung und Entspannung, also zwischen Dissonanz und Konsonanz. Und das mag man entweder oder man mag es nicht. Und die meisten Barockmusiker, die ich kenne, die leiden darunter, wenn sie in Neue Musik-Konzerte gehen – und es kommt einfach den ganzen Abend keine einzige Konsonanz vor. Das ist sicherlich etwas, was man ganz bestimmt sagen kann. Ich glaube, jeder hat so sein seinen eigenen Weg, und seinen eigenen Grund, warum er das anfängt zu lieben. Bei den einen, bei der Barockmusik ist es sicherlich bei den Musikern der Moment der Improvisation – die Möglichkeit zur Improvisation, das spielt eine starke Rolle.

*Ausschnitt aus der Eröffnungsmusik zur Einweihung des **Radial Systems** – Radiale Systeme 06 – gefilmt von Brigitte Kramer. Skulpturale Körper – dazwischen Publikum – und auch immer wieder Musiker – man erkennt Xenia Löffler – Dörte Wetzel u.a. – und es ist zeitgenössische Musik ...*

Jochen Sandig (**Kleiner Konzertsaal im Konzerthaus** am Gendarmenmarkt): Eins der außergewöhnlichsten Projekte war auch die Eröffnungskreation für das Radialsystem – radiale Systeme – wo ja die Musikfabrik gemeinsam mit der Akademie für Alte Musik – also ein modernes Orchester mit einem barocken Orchester aufeinander getroffen ist, und dann die Tänzer und diese skulpturale offene Bespielung auf allen Ebenen und Etagen hat natürlich auch noch mal eine andere Wirkung da entwickelt. Also wie man so eine Art

Dekonstruktion eigentlich herstellt. Und dafür waren die Akamusen auch wahnsinnig offen, also ... das sind ja Musiker, die bereit sind, buchstäblich auch körperlich alles mit zu machen, was bemerkenswert ist. Also wo auch andere Orchester durchaus mit großer Neid und Ehrfurcht beobachten und sagen, die wagen sich weit aus dem Fenster raus. Auch Dinge zu machen, die sich andere Orchester erst mal so nicht zutrauen würden. Und das zeugt nicht nur von einem großen Selbstbewusstsein, sondern auch von einer Offenheit für Experimente. Also der Widerspruch, sollte man ja meinen, läge darin, dass ein historisches Barockorchester quasi ganz traditionelle Pflege der Kultur der Tradition sozusagen ausformuliert, aber bei der Akademie für Alte Musik findet man, würde ich sagen, beides, auch eine gewisse Entspanntheit, sage ich mal.

**RAPHAEL ALPERMANN (Barocker Wappensaal des Schlosses Köpenick):** Wenn man noch ein bissl theoretisieren will, dann kann man sagen, dass im Barock ja auch also neben Text und irgendwelchen Bildern, die man gestaltete, der Tanz als außermusikalisches Moment die Musik enorm beeinflusst hat, also das ist im Grunde alles Tanzmusik. Kann man auch so sagen, ein bissl pauschal, aber – ich glaube, das macht sie auch so verwandt mit der Musik unserer Zeit, die auch sehr rhythmusbetont ist. Also wenn man junge Leute hört in einer Bahn oder was oder Fenster beim Auto auf – dumm dumm – immer ganz starke Rhythmen. Und ich glaube, dass man deswegen Bach zum Beispiel auch für Jazz wunderbar nehmen kann. Das pulsiert

einfach von sich aus und ist dadurch körperlich so wunderbar erfahrbar. Sehr stark dadurch. Das sind nicht die Melodien unbedingt. Und das war – auf Melodiesuche sind wir glaube ich während des Studiums alle irgendwie getrimmt. Das soll eine tolle Melodie sein und gut gestaltet. Und das ist nicht das vordringliche Moment in der Barockmusik für mich.

XENIA LÖFFLER: Aber vielleicht war das ja auch die Chance sozusagen dieser historischen Aufführungspraxis, bzw. dass man eben am Ende vielleicht doch das nicht so genau definieren kann, was das ist, dass man eben so einen freien Umgang haben konnte überhaupt. Und sich seine eigenen Bilder da überhaupt entwickeln konnte. Weil einem ja auch niemand sagen konnte, ne, das ist falsch.

STEPHAN MAI: Hm, ist ein neuer Raum. Das ist klar.

XENIA LÖFFLER: Falsch in dem Sinn gibt es nicht.

STEPHAN MAI: Ein Raum – und es ist ein Experimentierfeld. Und das ist es geblieben. Und alles, was nicht nach Experiment riecht, das ist irgendwo ... das ist, wie die alten Ölbilder dann. Die Skizzen waren spitze – und das Bild, naja – schöne Farben. Ne, das ist nicht gut. Aber so ein bisschen was ist dran.

RAPHAEL ALPERMANN: Es war jedenfalls eine tolle Zeit immer.

*Die Kunst der Fuge – Contrapunctus No. 18 –  
darüber schnöder Weise die Rolltitel – die letzten  
Takte – wenn der Contrapunctus über B-A-C-H  
abbricht und nurmehr die Bratschistin zu sehen ist,  
freistehend – dann Senderlogo und ©-Vermerk in  
Schwarz.*