

# Nur der richtige Ton macht die richtige Musik

---

*von Professor Dr. Neithard Bethke*

*Vorlesung – im Original in Englisch! –  
vor der Polnischen Akademie der Künste  
in Zakopane/Süd-Polen am 15. 10. 2000*

Sehr verehrte, liebe Anwesende, Musikkenner und Musikliebhaber, Musikhörer, Musiker und Musikpädagogen!

Man hat mich gebeten, Ihnen einen Vortrag über Musik zu halten. Man ist vermutlich der Meinung, dass mit der mir neu hinzugewonnenen Professorenwürde über mein bekanntes Vermögen hinaus, praktisch Musik zu machen, nun plötzlich auch eine rhetorische Fähigkeit vorhanden sein muss, nicht nur zu musizieren, sondern über Musik zu reden.

Da fällt mir immer das Beispiel ein, wie ein mittelloser Künstler hungrig in einem Gasthaus sitzt und von dem Wirt ein kostenloses Mahl erbittet, dieser dann mit einem prächtig duftenden Gansbraten vor ihn hintritt und kostenlos den hungrigen Künstler einmal riechen lässt, mehr aber auch nicht. Man kann sich also bestens vorstellen, wie so ein Gansbraten schmecken würde, oder in unserem Fall, wie eine Musik erklingen könnte, wenn man alles theoretisch abhandelt. Aber „satt“ wird man weder in jenem noch in diesem Fall. Darum erlauben Sie mir, dass ich meine Ausführungen, die Sie heute nun einmal zu ertragen haben, musikpraktisch würze(\*), denn grau ist alle Theorie, der Beweise bedarf es, und diese bin ich Ihnen in der Vergangenheit nicht schuldig geblieben und werde sie auch in Zukunft nicht schuldig bleiben.

In meinem eben erwähnten Beispiel zahlt bekanntermaßen der hungrige Künstler dem geizigen, gierigen Wirt, der sich sogar den Geruch des Gansbratens entgelten lassen wollte, mit dem Klang der Münze, die er auf den Tisch fallen lässt und dann wieder einsteckt, sie aber nicht dem Wirt gibt. Damit bin ich nun genau beim Thema meiner Vorlesung, die sich philosophischer Gedanken über die Musik widmet. Sehr viele (\* Anm.: Im Zusammenhang mit dem Symposium hatte ich auch Orgelkonzerte zu spielen) Musikausübende, die sich sträflicher Weise auch als Künstler auszugeben nicht schämen, „zahlen“ nur mit dem physikalisch bedingten vordergründigen Klang der Musik, den jedermann auch dann zwangsläufig seinem Instrument entlocken kann, wenn er nur irgendwie auf die Klaviertasten hämmert. Sie „zahlen“ aber nicht mit der metaphysischen, tiefsinnigen, vielschichtigen Musik selbst, die Unausdrückbares sagbar macht, zumal sie entweder den Unterschied zwischen beiden nicht kennen, oder sogar im Erahnen um die wahren Forderungen an einen Musiker diesen aus Bequemlichkeit, Nichtvermögen oder Zeitmangel ausweichen und diesen Zustand als ständige Lebenslüge mit sich herumtragen. Sie wissen nicht, was es mit dem „wahren Wert“ von Musik auf sich hat oder diskriminieren diesen sogar wissentlich zum „Warenwert“ – bis sie sich **just** in diesen Verstrickungen für alle offensichtlich in peinlichster Weise „verfrantzen“. – Wer Ohren hat zu hören, der höre! – Jedoch ist einzuräumen, dass auch bei einer musikalisch und geistig wertlosen Schaumschlägerei zumindest bei unerzogenen Hörern irgendein Effekt zu verzeichnen ist, wie ja auch eine Seifenblase kurz vor dem Zerplatzen doch einen gewissen, wenn auch unbeständigen Reiz ausübt.

Erlauben Sie mir, dass ich heute hier in Zakopane vor der polnischen Akademie der Künste anlässlich dieses Interpretationssymposiums meiner Freude Ausdruck gebe, nicht nur einem sehr interessierten und kunstsinnigen Publikum vortragen zu dürfen, sondern auch bedeutende Musik-Professoren von Weltrang unter uns weiß: Wir Professoren haben übrigens alle in öffentlichen Auftritten unser Können unter Beweis zu stellen, bevor es ans Unterrichten geht – (unter uns z. B: der 90-jährige Geiger Roman Totenberg aus Boston, der ein so überirdisch schönes Beethoven-Violinkonzert zelebrierte, dass sich keiner der Hörer seiner Tränen schämte; oder der geniale Pianist Paul Gulda aus Wien, der die As-Dur-Sonate von Beethoven in ihren vielen abwechslungsreichen Variationen so zauberhaft wiedergab, wie ich es noch nie erleben durfte; oder schließlich auch die Warschauer Gesangs-Professorin Jadwiga Gadulanka: Selten so überzeugend wie von ihr hörte man die Szymanowski-Lieder für Sopran und Orchester. Eine Sternstunde der Musikinterpretation! Außerdem ist mir bewusst, unter meinen Hörern ausgewählte höchstbegabte Musik-Studenten aus der ganzen Welt zu finden, (darunter ein 11-jähriger „Wunder-Geiger“ polnischer Herkunft aus Holland, der nach dem Symposium sein Debüt in der Royal Albert Hall in London mit einem schon in Zakopane ergreifend gespielten Mendelssohn-Konzert geben wird).

Warum mag das von mir gewählte Sujet womöglich dennoch alle gleichermaßen interessieren, sowohl Musiker,

«Nur der richtige Ton macht die richtige Musik»

*von Professor Dr. Neithard Bethke, Vorlesung vom 15.10.2000*

Seite 1

Pädagogen, Studenten als auch schlichte Hörer? Deswegen, weil ich – neben meiner Symposiums-Tätigkeit als Konzertorganist und als Pädagoge – auch explizit als Musikphilosophie-Professor geladen bin und ich über die grundlegenden Voraussetzungen und die geistigen Bedingungen zu sprechen habe, die m. E. notwendig einzulösen sind, wenn man einerseits überhaupt ein Musikstudium in Ernsthaftigkeit aufnehmen will, es andererseits aber die Anforderungen aufzeigt, die auch an den Hörer zu stellen sind, will er sich denn als Teil eines gebildeten und kunstsinnig erzogenen Abendlandes hinzurechnen und eine gehörte Musik nicht nur genießen, sondern auch verstehen.

Und so, meine ich, ist es für Sie von Interesse, was eine *conditio sine qua non* für einen Künstler, insbesondere der eines werdenden Künstlers sein muss – , und Sie nun damit einen Blick in die sonst verborgene Ethik eines Musikers werfen dürfen, ohne dass ich diese im gleichen Augenblick prostituiere –, wie Sie sich aber auch persönlich angesprochen fühlen dürfen, die Sie alle, so vermute ich, zumindest emsige Konzertbesucher sind. Sie werden merken, dass diese aus den philosophischen Grundlagen abgeleiteten Forderungen notwendig zu erfüllen sind, will man denn einerseits ein Künstler sein und will man andererseits einen Künstler auch verstehen. Wenn der unsichtbare Hintergrund nicht stimmt, kann auch der hörbare Vordergrund nicht stimmen. Das Ihnen nahezubringen, schenken Sie mir Ihr geneigtes Ohr.

Nahezu 45-jährige Erfahrungen als Interpret, Komponist und Musikpädagoge mögen mir erlauben, zu Ihnen mit der Kompetenz eines Mannes zu sprechen, der sich noch stets der öffentlichen Musikkritik stellt. Ich möchte über etwas reden, was auch Ihnen nicht gleichgültig sein wird, weil es zumindest Ihr Hobby, vielleicht aber auch Ihren Beruf oder auch Ihre tiefe, geheime Liebe berührt, aus der Sie Kraft fürs Leben schöpfen. Und so springe ich – diese Worte benutzend – gleich in „*medias res*“:

Wenn für einen professionellen Musiker der Beruf nicht im gleichen Moment auch Hobby ist und seine tiefe Liebe, soll er doch besser sogleich mit der Musikausübung Schluss machen und sich einen anderen Beruf suchen. Musiker zu sein, heißt nicht, einen Job zu haben (oder besser: nicht **nur**, einen Job zu haben, „denn noch nie“, so sprach es der Anthroposoph, Dichter und Musikologe Hans-Henny Jahnn schon 1952 im damaligen NWDR in einem Vortrag der Ugrino-Gemeinschaft aus, „noch nie und zu keiner Zeit ist der Künstler, oder treffender ausgedrückt: der Genius für seine Schöpfungen angemessen bezahlt worden. Er ist unbezahlbar. Und wenn nicht einzelne verständnisvolle Sponsoren und Gönner die seltenen Genies, die zu ihrem schöpferischen Schaffen eine für Außenstehende oft als Faulheit eingestufte Muße und Ruhe benötigen, immer wieder in jedem Jahrhundert finanziell getragen hätten, wären sie verzweifelt oder gar verhungert.“)

Das hohe finanzielle Risiko muss man kennen und sich bewusst machen, wenn man sich kraft seines inneren unbezähmbaren Triebes, eben seiner Berufung, ausschließlich der Kunst zuwendet. In der Bundesrepublik Deutschland können nur etwa 10-15 Komponisten ausschließlich von den Gema-Einnahmen für ihre Aufführungen leben. Hochdotierte Dirigentenstellen wie bei der Berliner Philharmonie sind die Ausnahme, aber nicht die Regel. Bis auf wenige international durch Schallplattenfirmen und Agenturen vermarktete Sänger fristen die anderen, unter ihnen sehr gute, ein finanzielles Schattendasein an Theatern oder Hochschulen. Finanzielle Verantwortung für Künstler durch Mäzene und Sponsoren ist selten. Also: Geldzuverdienen in der E-Musik darf nie die ausschließliche Begründung sein, ein Musikstudium aufzunehmen.

Doch dreht sich der „Spieß“ jetzt genau entgegengesetzt herum, wenn man die Angelegenheit nicht unter den Gesichtspunkten des Mammons, sondern der **Moral** betrachtet: Weil der Musiker seinerseits sich in seiner Funktion auch „Künstler“ nennt, ist er verantwortlich für andere Menschen, die ihn hören, oder mit denen er künstlerisch oder pädagogisch arbeitet. Warum?

Es war kein Geringerer als Yehudi Menuhin, der uns aus seiner Jugendzeit berichtet: Er hatte schon als 10-Jähriger täglich stundenlang üben müssen. Eines Tages fragte er seinen Vater: „Warum muss ich so viel üben auf meiner Geige? Ich möchte wie die anderen Kinder lieber Fußball oder Indianer spielen!“ Der Vater antwortete sehr ernst: „Wenn Du nicht übst, wirst du kein guter Musiker werden. Wenn Du kein guter Musiker wirst, kannst du kein Licht in die Herzen der Zuhörer bringen. Du bist vom Himmel höchstbegabt worden, mit der Musik zu Menschen zu sprechen. Diese würden unerleuchtet in der Finsternis verbleiben, wenn Du ihnen durch Dein Spiel nicht das himmlische Licht in die Herzen spielst!“

Nie wieder hat Menuhin in dieser Sache seinen Vater befragt. Trotz seines jugendlichen Alters hatte er in vollem Bewusstsein seine große Verantwortung für andere Menschen begriffen. Er ahnte, mit Musik mache er nicht nur sich den Menschen und Zuhörern **vertraut**, sondern jene auch mit der göttlichen Sprache der Musik, ja, er **betraue** sie mit dem, womit er selbst begabt worden war. Die Konsequenz daraus hat wohl keiner so bezwingend einfach und treffend ausgedrückt wie Antoine de Saint Exupéry in seinem „*Kleinen Prinzen*“, wenn er diesen formulieren lässt: „Was du dir **vertraut** gemacht hast, dafür bist du verantwortlich!“

Lassen Sie mich nach dieser Einleitung, die Ihnen durchaus den Ernst der Dinge, über die ich reden will, klargemacht haben müsste, nun über einzelne Aspekte des heutigen täglichen Musiklebens, über die Musikpädagogik und das Instrumentalspiel reden, bei letzterem insbesondere über das Orgelspiel, weil ich als

Instrumentalist vornehmlich Organist bin. Ohne Mühe kann man aber die Anforderungen, die an einen guten Organisten gestellt werden, auch auf andere Instrumentalisten oder auf Sänger und auf Dirigenten übertragen. Eine besondere Aufmerksamkeit möchte ich aber, damit etwas in die geheime Werkstatt eines Musikers leuchtend, auf die Grundlagen der Interpretation von Musik lenken. Jedoch sollen diese Ausführungen nicht eine Enzyklopädie der Interpretation ersetzen, sondern möchten Sie als Hörer gleichermaßen wie als Musiker ermutigen, sich noch näher, intensiver und zielgerichteter mit der Musik zu beschäftigen und mit dem Instrument, welches Sie beruflich oder auch vielleicht nur zur privaten Musikausübung gewählt haben.

Das Orgelspiel ist nur **ein einziger** Aspekt vom Musikmachen, wenn Sie mir diesen simplen, aber treffenden Ausdruck gestatten. Gerade die Musiker unter Ihnen möchte ich mit der Objektivität eines Künstlers ansprechen, der aus der Beherrschung des einen Instruments um die Standard-Forderungen auch für andere Musiker aus eigenem Erleben und eigenen Erfahrungen nur zu gut weiß. Ich werde jedoch auch meine Ansprüche an diejenigen ausdrücken, die sich selbst nurmehr als Hörer und Musikgenießer einstufen. Schon jetzt muss Ihnen durch meine nicht unabsichtlich insistierende Akzentuierung die Wichtigkeit der **Dualität Musiker – Hörer** deutlich werden.

Ob Orgelspieler, Geiger oder Sänger, die musikalischen Forderungen sind gleich. Die verschiedenen klangerzeugenden Instrumente sind nur unterschiedliche musikalische Medien, die gleiche künstlerische Sprache zu transportieren haben, neben gleichberechtigten anderen künstlerischen Sprachen wie Farbe, Dichtung, Form oder Architektur. Doch ist es für einen verständnisvollen Künstler notwendig, über die Beherrschung seines Instruments hinaus auch zwischen den unterschiedlichen künstlerischen Sprachen eine persönliche Korrespondenz herzustellen.

Von meinen Orgelschülern, die in den letzten 30 Jahren von mir nicht nur im richtigen Gebrauch des Fingersatzes, sondern gerade eben über diese Komplexität des Ganzen unterrichtet und dahingehend sensibilisiert wurden, ist zu sagen, dass eine Anzahl von ihnen, inspiriert von hervorragenden Instrumenten, die im Studium zur Verfügung standen (ich darf in diesem Zusammenhang vornehmlich meine große Rieger-Orgel im Ratzeburger Dom nennen), nun selbst gute Organisten, ja Lehrer oder sogar Professoren geworden sind, und z. B. in Perth, Baltimore, Alma Ata, St. Petersburg, Singapur, Hongkong, Sydney, Calgary oder Santiago de Chile, aber auch in Deutschland mit Erfolg amtiert und bemüht sind, meine Art des Musizierens weiterzugeben an andere Generationen. Das bestärkt mein grundsätzliches Argument, dass schon im Beginn des Studiums den Studenten die bestmöglichen Instrumente zur Verfügung gestellt werden. Wie kann jemand künstlerisch begeistert werden, wenn er ein schlechtes, verstimmtes und in jeder Weise unzulängliches Instrument zu spielen gezwungen ist? Wie kann er neugierig werden auf neue Klänge, die Erkundung fremder Akkorde, wie kann er interessiert werden, einen neuen Ton zu probieren, einen weiteren, eine Phrase, ein ganz neues Stück? Gebt den ernsthaft Studierenden die bestmöglichen Instrumente – und natürlich die bestmöglichen Lehrer, man kann Todsünden gegen diese Forderung später ganz schwer und nur mit größtem Einsatz an Zeit, Kraft und Geld wieder aufholen! Man wird mit einem hervorragenden Instrument gehörmäßig für sein ganzes Leben einen Maßstab gewinnen, weil von Anfang an das Ohr trainiert wird, gut von schlecht zu unterscheiden.

Ich selbst habe das Glück gehabt, an einer historischen Anthonius-Wilde-Orgel von 1593 in Wöhrden/Dithmarschen (Norddeutschland) groß zu werden, deren außergewöhnlich bezaubernden, warmen Klänge von meinen kleinen schmalen Fingern schon im Alter von 7 Jahren den alten Bleipfeifen entlockt wurden, und die mich für mein Leben geformt haben, eben gerade in meinem musikalischen Maßstab auf vollendete, ästhetisch anspruchsvolle Tongebung und aussagekräftige Klangfarben.

Oft werde ich gefragt, warum ich so bemerkenswerte Erfolge auch als Musikpädagoge habe. Das ist relativ leicht zu beantworten. Einmal war ich, in abgelegenen Dorf aufwachsend, über 12 Jahre lang nahezu nur Autodidakt, denn meinen ersten systematischen Klavierunterricht bekam ich erst im Alter von 21 Jahren in Hamburg bei der legendären, unvergesslichen und ganz hervorragenden Klavierpädagogin Ina Krieger, die als Schapira-Schülerin und Arthur-Schnabel-Enkelschülerin noch unter den Dirigenten Karl Muck, Wilhelm Furtwängler, Willem Mengelberg oder Eigel Kruttge als Solistin aufgetreten ist. Weil ich also mehr oder minder auf mich allein gestellt war, habe ich jeden auch nur möglichen Fehler schon einmal selbst gemacht: Darum bin ich in der Lage, aufkeimende Fehler bei anderen schon im Anfang zu erkennen und zu eliminieren. Zum anderen aber: Ich halte es für einen verantwortungsvollen Lehrer für unverzichtbar, dass er sich neben seiner vielleicht sogar hauptberuflichen pädagogischen Tätigkeit immer wieder den künstlerischen Anforderungen in öffentlichen Konzerten stellt und selbst die Ausgangslage kennt, die jeder Musiker bei öffentlichen Auftritten erlebt, als da z. B. sind: nervös zu sein, vielleicht auf schlechten Instrumenten trotzdem gute Musik machen zu müssen, unzureichende akustische Voraussetzungen im Saal vorzufinden, sich mit modernen minderwertigen Kompositionen herumquälen zu müssen, die es nicht wert sind, studiert oder öffentlich gespielt zu werden, oder aber auch: geblendet zu sein von grellen Scheinwerfern, aufreizend gestört zu werden von einer quietschenden Orgelbank, bis hin zum abgelenkt werden von einer betörend lächelnden jungen Dame in der ersten Reihe mit aufreizend schönen Beinen, die gar nicht aufzuhören scheinen.

Deswegen also kann ich Studenten viel besser und effektvoller unterrichten, weil ich um alle diese

Schwierigkeiten weiß, und deswegen ist Studenten anzuraten, sich immer nur Professoren zu suchen, die auch heute noch in ständiger öffentlicher Kritik mit ihrer musikpraktischen Ausübung stehen und nicht nur eine C-4-Professur innehaben, ihr hohes Salär einstreichen und die sich der eigentlichen persönlichen Verantwortung für ihre ihnen anvertrauten Studenten in unzumutbarem Maße entziehen.

Was macht nun einen guten Organisten, Instrumentalisten oder Sänger aus? Von einer vorausgesetzten überdurchschnittlichen Musikalität ausgehend, muss er zunächst einmal die primären anatomischen Anforderungen erfüllen für sein Instrument. So braucht ein Organist gut trainierte Finger ebenso, wie es auch ein Geiger benötigt. Ein gesundes Nervenkostüm ist unabdingbare Voraussetzung für jeden öffentlich auftretenden Musiker, alle brauchen ein fabelhaftes Gedächtnis und eine Zähigkeit, ausdauernd zu üben. Am wichtigsten aber erscheint mir: Man muss es einfach wollen, gut und unbestechlich zu üben, man muss besessen sein, Musiker zu werden. Das sind die ersten drei Forderungen : 1) Ich will, 2) ich will, 3) ich will! Und nichts anderes! Sonst wird man kein hervorragender Musiker. Es ist doch viel Verzicht und Entsagung auf andere Dinge mit so einer Entscheidung verbunden, was sich sicher Außenstehende nie so richtig klarmachen! Ob es jedoch erstrebenswert und vorbildlich ist, auf dem Altar der persönlichen Selbstfindung und künstlerischen Selbstbestätigung sogar die ganze Familie und viele Freundschaften wegen des einmal gesteckten Ziels zu opfern, bleibt fraglich. Ob so ein Preis gerechtfertigt oder zu hoch ist, kann nur der Betroffene selbst entscheiden und hat ihn ganz allein zu verantworten.

In nur scheinbarem Widerspruch dazu steht mein folgender Gedanke: Nur wenige haben später aber auch die Kraft, wenigstens ein konträres Gebiet zu erarbeiten und beständig auszuüben, weil man aus dem Gegensatz heraus befruchtend und verlebendigend seine ureigene Tätigkeit positiv beeinflusst, im Sinne etwa, wie es schon Johann Wolfgang von Goethe aussprach, der forderte: Wer für Dramatik begabt sei, solle sich um Lyrik bemühen, und umgekehrt, um die eigentliche Begabung aus dem Gegensatz zu fördern. (Ganz persönliche Anmerkung des Verfassers: Beispielsweise könnte so ein notwendiger Gegensatz für einen Musiker auch die Ausübung als Feuerwehrmann und Rettungsanwärter sein.)

Und will man unter allen Umständen nur Musiker werden, dann wird man es auch selbst dann, wenn zunächst widrige Umstände dieses erschweren. Am schließlich überwundenen Widerstand erweist sich die Lebensfähigkeit des Wunsches, Musiker zu werden. Im Bachjahr sei dieses Beispiel erlaubt, welches kein Geringerer als Richard Wagner im Jahr 1865 folgendermaßen über Bach formulierte: „Mit Mühe und seltener Willenskraft ringt er sich aus Armut und Not zu höchster Kunsthöhe empor, streut mit vollen Händen eine fast unübersehbare Fülle der herrlichsten Meisterwerke seiner Zeit hin, die ihn nicht begreifen und schätzen kann, und stirbt bedrückt von schweren Sorgen einsam und vergessen, seine Familie in Armut und Entbehrung zurücklassend.“

Ich habe jedoch viele hochbegabte Studenten, aber leider auch viele Professoren gesehen, die, anstatt zu arbeiten und zu üben und sich den hohen geistigen Anforderungen täglich neu zu stellen, sich der Verpflichtung entzogen, die aus einer Begabung erwächst, und deswegen schließlich lieber auf das bequemere Gebiet der Organisation, der Verwaltung, dem Management oder ausschließlicher – und darum m. E. zu einseitiger – Pädagogik ausgewichen sind, auch viel zu viel Nutzloses nebenher gemacht haben, was sie vom Eigentlichen abgelenkt hat. Aber solange sie den Anspruch nicht aufgegeben haben, sich als „Künstler“ zu bezeichnen, wurde dann ihre Tätigkeit zur Lebenslüge und zur offensichtlichen Peinlichkeit, wenn sie durchschaut – oder sagen wir besser einmal „durchhört“ – waren!

Damals war ich einer der ersten – es war im Jahr 1992 –, der sich unbeliebt machte in der deutschen Musikhochschulwelt, als ich in von Fachzeitschriften verbreiteten Artikeln den Missstand in Deutschland wagt aufzuzeigen, dass mit unserem derzeitigen pädagogischen System an den Hochschulen es in der Regel unmöglich ist, die Höchstbegabungen entsprechend weiterzubilden und zu fördern. Viel zu viele im Lehrplan enthaltene Nebenfächer, aufgezwungene zweite oder dritte Pflichtinstrumente rauben einem Studierenden die Zeit und die Kraft, sich auf das eigentliche Hauptinstrument so zu konzentrieren, dass man den internationalen Forderungen in der vordersten Reihe nachkommen könnte. Wenn man keine Zeit hat oder sich keine Zeit nimmt zum Üben, hat man als Musiker schon verloren. Betrachten Sie das Täglich-Üben-Müssen eines Musikers wie als einen auf einer abwärtslaufenden Rolltreppe befindlichen Menschen, (Anna Enquist bringt dieses treffende Beispiel in ihrem Roman: „Die Erbschaft des Herrn de Leon“): Nur schon, um wenigstens auf gleicher Höhe zu bleiben, muss er ständig weitergehen; will er sogar nicht nur „Schritthalten“, sondern „nach oben kommen“, muss er mit noch mehr Kraftanstrengung und in ständiger Bemühung ohne Unterlass seinem sich selbst gesetzten Ziel entgegenstreben.

Soweit aus der Sicht des Studierenden und des auftretenden Künstlers. Es gibt aber noch eine zweite Facette, die wir ansprechen müssen, nämlich den betreuenden Musikpädagogen. Statt normal acht Stunden wie beispielsweise am Staatlichen Musikonservatorium in Moskau müssen festangestellte Professoren hier bei uns in Deutschland in der Regel achtzehn Stunden pro Woche unterrichten, und können so jeden Studenten nur wesentlich sporadischer in seiner künstlerischen Entwicklung begleiten; und zum eigenen öffentlichen Musizieren – welches man aus finanziellen Gründen sowieso nicht mehr nötig hat im Gegensatz zu den im Ausland tätigen Professoren – bleibt wenig oder keine Zeit und Kraft. Das Fazit ist klar erkennbar: Es zeigt sich im Vergleich, dass

selbst die nach kritischer Auswahl an der Lübecker Musikhochschule bei dem alljährlichen mit künstlerischen Ausnahmeleistungen aufwartenden Studenten im vorbildlich organisierten Possehl-Wettbewerb (vergleichbare Wettbewerbe gibt es auch an anderen deutschen Hochschulen) unter dem Niveau liegen, welches gerade hier in Zakopane gleich von 30-40 Studenten (darunter nur 2 Deutsche!) aus aller Welt ohne jede Einschränkung erbracht wird.

Wir haben auch am Ratzeburger Dom lebende Beispiele von hervorragenden Studenten im Vergleich zwischen den osteuropäischen Musikhochschulen und denen aus Deutschland sehen und hören können. Der Abstand der deutschen Interpreten hinkte zu oft mit peinlichem Abstand hinter den Osteuropäern hinterher. Das muss uns hellhörig machen und nach den Gründen fragen lassen, die sicherlich nicht in den unterschiedlichen Begabungen, sondern den unterschiedlichen Ausbildungen liegen.

Ich bringe Ihnen einen kurzen Vergleich zwischen osteuropäischen und deutschen Musikausbildungen und deren Strukturen. In Polen oder Russland beispielsweise (diese beiden Länder kenne ich seit 1975 genau, lange vor Perestroika und Glasnost) begleitet schon von der ersten Grundschulklasse an ein täglicher nachmittäglicher Musikunterricht den normalen Schulunterricht, selbstverständlich nur für die, welche Musik machen wollen. Jedes Jahr erfolgt mindestens ein Examen. Das geht weiter bis zur letzten Gymnasialklasse. Hat man diese fundamentale und umfassende musikalische Ausbildung bestanden, die progressiv von Klasse zu Klasse immer anspruchsvoller wird, dann kommt man auf ein Musikkonservatorium oder eine Musikhochschule. Aber sämtliche Nebenfächer sind in diesem Zeitpunkt schon abgetan. In der Regel bis zu dreimal pro Woche bekommt man jetzt je eine Stunde Hauptfachunterricht und muss sich obligatorisch weiterbilden in einer umfassenden Kenntnis von einer Fremdsprache, Philosophie, verwandten anderen Künsten und Rhetorik, um nicht einer ungebildeten Einseitigkeit zu verfallen, die dem künstlerischen Niveau abträglich wäre. Öffentliches Auftreten wird früh Pflicht, auch die Nerven werden also rechtzeitig trainiert.

In England und den alten Ländern des britischen Commonwealth besteht seit langem ein vergleichbares sogenanntes Grade-System, eingeführt einst von der maßstabsetzenden Royal Academy of Music in London. Von Grade 1 - 10 wird innerhalb von 10 Jahren – ganz egal, in welchem Alter man anfängt – eine hervorragende kontinuierliche Musikausbildung angeboten und garantiert, die neben der normalen Schule oder – bei Erwachsenen – neben der Berufsausübung einhergeht. Zu den einmal im Jahr stattfindenden Grade-Abschlussprüfungen – bei denen in allen Ländern die gleichen vorgeschriebenen Stücke zu spielen und vergleichbare Leistungen zu erbringen sind – reisen die hochqualifizierten Prüfer aus England durch die halbe englischsprachige Welt. Meine persönlichen Bemühungen, nachdem ich dieses effektvolle System in Hongkong, Singapur, Australien und Kanada auf Konzertreisen und bei der Übernahme von Gastprofessuren eingehend kennengelernt hatte, dieses in Deutschland sukzessive einzuführen – ich war einer der von der Royal-Academy-London dafür eingesetzten Deutschland-Beauftragten – scheiterte nach einigen Jahren ehrlichen Bemühens hauptsächlich daran, dass man bei uns in einer aus künstlerischer Sicht ungesunden Mischung von Ignoranz und Arroganz eher bemüht ist, am falschen Platz „sozial“ oder besser „sozialistisch“ denkend, das Mittelmaß zu fördern und möglichst viele Kinder, also die Masse mit Musik in Kontakt zu bringen. Das ist ja auch an sich nicht zu schmähen, jedoch darf das nicht wie bei uns auf Kosten einer elitären musikalischen Spitzenförderung gehen, die in den Leistungsanforderungen sich nicht nach den schlechtesten oder meinetwegen auch mittleren Begabungen richtet, sondern das Beste fordert und das Beste will. Das allerdings kostet Aufwand, Geld und ist aus bürokratischer Sicht einfach unbequem. Und wo wuchert die selbstgefällige Bürokratie bis hin zur Selbstbefriedigung mehr als in Deutschland?

In Deutschland kann man in seinen Jugendjahren beispielsweise fast ausschließlich in einer Kreis- oder Stadtmusikschule einen von keiner Instanz kontrollierten Musikunterricht aufnehmen, und diesen oft nur in Gruppen erhalten, weil das Geld für ausreichend viele Lehrer nicht zur Verfügung gestellt wird. Oder, wenn das Geld reicht, kann man in Eigeninitiative irgendwo Privatunterricht nehmen. Dieser wird dann einseitig meist nur auf dem Hauptinstrument absolviert, alles andere bleibt links liegen, obwohl, wie es meine Überzeugung und meine Erfahrung ist, gerade die hochqualifizierte Musikausbildung die umfassendste und vielseitigste künstlerische und geistige Ausbildung einfordert. Keine andere der Künste ist dermaßen hochsensibel, anspruchsvoll und gleichzeitig umfassend, wie die Musik. Da weder die Lehrer noch die Schüler, wie schon erwähnt, von einer kompetenten Instanz überprüft werden, ist bei uns im Ganzen das künstlerische Ergebnis – von einigen die Regel bestätigenden Ausnahmen abgesehen – im internationalen Vergleich zu oft eher deprimierend.

So nimmt es nicht Wunder, wenn immer wieder später berühmt gewordene Musiker in Deutschland ihr entscheidendes Können nicht dem Unterricht an Musikhochschulen verdanken, sondern zeit- und geldraubender Eigeninitiative. Ich sagte ja eingangs und hier verifiziere ich die Behauptung, dass man trotz erschwerner Umstände trotzdem Musiker wird, wenn man es nur von Herzen will! So wurde, um nur wenige, willkürlich herausgegriffene Beispiele zu nennen, z. B. der Sänger Dietrich Fischer-Dieskau aus der Berliner Musikhochschule wegen schlechter Leistungen hinausgeworfen, das gleiche Los teilte der Komponist Györgi Ligeti in Budapest. Der Dirigent Furtwängler lernte vor allem bei Arthur Nikisch (dessen Nachfolger er später wurde), aber nicht an der Hochschule sein Handwerk, der Pianist (sic!) Walter Kraft hatte nur 2-3 offizielle Orgelstunden, bevor er Marienorganist in Lübeck wurde, alles andere eignete er sich selber an; und – mit Verlaub

– auch ich habe vor allem in außerakademischen privaten Studien bei Igor Markevitch in der Schweiz und Spanien, bei Pierre Cochereau und Marie Claire Alain in Paris, bei Ina Krieger und Gernot Klussmann in Hamburg, bei Kurt Thomas in Detmold/Frankfurt u. a. mein für ein international standhaltendes Auftreten notwendiges musikalisches Rüstzeug erworben.

Das mir bekannte osteuropäische Ausbildungssystem, welches quasi ein den geistigen Horizont des Studierenden weitendes studium generale obligatorisch mit einbezieht, zumindest aber das von anderen Künsten wie Malerei, Dichtung und Architektur, versuche ich seit 33 Jahren, wenn auch nur für jeweils 2-3 Wochen im Jahr, in der Ratzeburger Sommerakademie zumindest ansatzweise durchzusetzen. Völlig verblüfft wegen der ungewohnten Forderungen geben viele deutsche Studenten, die oft nicht einmal die Texte zu den Choralbearbeitungen von Bach wissen und trotzdem den Inhalt musikalisch wiedergeben wollen, nach ein paar Tagen auf, andere werden jedoch höchstmotiviert und finden sich im späteren Hochschulbetrieb gar nicht mehr zurecht, ja, kommen dann einzeln immer wieder zum Privatunterricht zurück. Ausbildungsakademien wie seit 5 Jahren hier in Zakopane (ein Freund und musikalischer Mitstreiter von mir leitet dieses Institut mit vorbildlichem Erfolg) oder seit 33 Jahren in Ratzeburg geben dadurch natürlich durch hochqualifizierte Professoren an die Studenten wertvollste Impulse, welche notwendig sind, die richtige Richtung als Musiker einzuschlagen. Dennoch ersetzen sie nicht ein verantwortungsvolles Überdenken der bisherigen Ausbildungsstrukturen insbesondere in Deutschland, „wollen wir denn nicht in Zukunft“, ich zitiere den ehemaligen Rektor Professor Wilhelm Maler von der Hamburger Musikhochschule, der nach einer Inspektionsfahrt nach Russland, wo er vor Jahren schon das russische Musikausbildungssystem begutachten konnte, sich drastisch ausdrückte: „...wollen wir denn nicht in Zukunft im allerletzten Güterwagen der Musikentwicklung und der Musikpädagogik sitzen!“ Meines Erachtens sitzen wir da schon längere Zeit, die erfolgreichen und lobenswerte Früchte tragenden Bemühungen einiger, meine grundsätzliche Einschätzung teilende und eng befreundete grandiose Professoren ausgenommen (von ihnen seien stellvertretend auch für andere genannt: Bertold Hummel (Würzburg), Hermann Rauhe (Hamburg), Christiane Edinger (Lübeck), Edgar Krapp (München), Ludwig Müller-Gronau (Detmold), Hermann Voß (Stuttgart) oder Thomas Quasthoff, Detmold).

Ganz sicher, die Anforderungen an die Studenten heute sind enorm gestiegen. Was meine Generation noch als Abschlussexamen absolvierte, wird, insbesondere durch den Konkurrenzdruck nach Deutschland drängender ausländischer Musikstudenten, heute schon zur Aufnahmeprüfung verlangt. Wer von den Organisten konnte um das Jahr 1900 beispielsweise die berühmte Toccata d-moll von Bach auf der Orgel spielen – (ohne Fuge, versteht sich)? Ganz wenige, und diese galten als Orgelgötter. Wer konnte in den zwanziger Jahren des gerade beendeten Jahrhunderts das e-moll-Klavierkonzert von Chopin bewältigen? Vielleicht 50 in der ganzen Welt. Jüngst wurde es allein von 140 nur aus Europa stammenden Wettbewerbsteilnehmern bei einem Klavierwettbewerb in Japan anstandslos angeboten. Eine wunderbare Entwicklung.

Wirklich? Ich möchte genauer sagen: Eine wunderbare Entwicklung der Spieltechnik der Musiker! Aber hat demgegenüber auch die notwendige geistige Entwicklung mitgehalten, sind die musikphilosophischen Forderungen überhaupt bedacht in Studium und Lehrtätigkeit, die unabdingbar sind, aus einem Virtuosen auch einen Künstler zu machen? Mein Lehrer Walter Kraft sagte einmal im Streitgespräch: „Natürlich bin ich auch ein Virtuose. Aber was bedeutet das? Das ist doch die technische Voraussetzung, wo der Musiker erst anfängt, musikalisch zu arbeiten!“

Übersieht man, dass ein großes Maß menschlicher und musikalischer Erfahrungen notwendig ist, um zu einem aussagefähigen Interpreten zu wachsen? Wo bleibt zwar nicht die „Menge der himmlischen Heerscharen“, aber die Menge der von der Kritik voreilig und leichtfertig als Genies apostrophierten 18-22-jährigen jungen Virtuosen, wenn sie dreißig Jahre alt geworden sind? Nur ganz wenige bleiben nach und lösen das Versprechen ein, welches ihre Begabung einst zu geben schien! Hat man vielleicht vergessen, dass nur ein vom Schicksal gekerbter Mensch auch einen anderen Menschen kerben, ihn anrühren kann? Und dieses auch nur dann, wenn er geistig fähig ist, seine menschlichen Erfahrungen in eine musikalische Sprache und Aussage zu transformieren?

Bis zum Ende des zweiten Weltkrieges konnte man beobachten, dass das Hauptaugenmerk der in der Ausbildung befindlichen Musiker des 20. Jahrhunderts hauptsächlich auf technische Virtuosität bedacht war. Daraus resultieren auch noch heute dann insbesondere bei Wettbewerben und bei Prüfungen groteske Situationen. Die große Pianistin Martha Argerich drohte bei einem Chopin-Wettbewerb in Warschau aus der Jury zurückzutreten, wenn ein hervorragend musikalisch spielender Bewerber nicht auf den ersten Platz gerückt würde, der zwar nicht so schnell und nicht so virtuos wie andere Mitbewerber gespielt hatte, aber dafür bezwingend musikalisch.

Doch nach welchen Kriterien will man diese musikalisch-sensiblen Kategorien begutachten, wenn man sie selbst kaum gelernt hat und sie deswegen einfach auf das Gebiet der subjektiven Emotion verlagert, obwohl sie in Wahrheit objektiv höchste geistige Intelligenz und ungeheure innere Kraft verlangen?

Wie lange hat man verzichtet, auch die Schönheit der musikalischen Linie, der durchleuchteten

«Nur der richtige Ton macht die richtige Musik»

von Professor Dr. Neithard Bethke, Vorlesung vom 15.10.2000

Seite 6

kontrapunktischen Feinheiten, der überzeugenden ästhetischen Forderungen Genüge zu tun, geschweige denn, den detaillierten Artikulationen seine Hauptaufmerksamkeit zu widmen! All dieses waren unverstandene musikalische Mysterien für die Studenten und Wettbewerbsaspiranten, weil sie in den seltensten Fällen auch in den Hochschulen gelehrt wurden, da die Professoren selbst diesen gehobenen Ansprüchen gar nicht genügen konnten, sie oft gar nicht wussten, wovon man sprach. Viel ungefährlicher und einfacher war es doch für sie, Schwierigkeitsgrad, saubere Intonation, Fehlerlosigkeit oder schnelles Spieltempo zu testieren, als sich auf das gefährliche, weil möglicherweise auch den Prüfer oder Lehrer als unmusikalisch entlarvende Gebiet der musikalischen Inponderabilien zu begeben! Meine Schüler begrüßen sich schon oft mit meinem Ausspruch, den ich ihnen immer wieder vorhalte, wenn sie anfangen, ausschließlich rasant, aber ohne Ausdruck zu spielen: „Tempo ist das Mittel des kleinen Mannes!“ Nur ganz wenige erlesene Künstler haben stets die maßstabsetzenden anspruchsvollen Traditionen großer Musiker weitergetragen und sind uns heute noch die einzigen musikalischen Autoritäten, die Respekt erheischen.

In seinem Buch „Von der wahren Art, das Klavier zu spielen“ sagt Carl Philipp Emanuel Bach: „Klavierspieler, die nurmehr ihr Hauptaugenmerk auf die technische Bravour verlegen, sind im Vornherein disqualifiziert. Sie werden nie zu einem Künstler heranreifen! Weil sie nichts **auszusagen** haben!“

Dieses letzte Verb möchte ich als Angelpunkt zu einem neu zu behandelnden Aspekt verwenden. **Aussage, d. h., man spricht, um etwas zu sagen.** Mein Lehrer Walter Kraft, langjähriger Organist an St. Marien in Lübeck, lehrte seine Schüler das sogenannte „sprechende Spiel“. Er benutzte gerade diesen Ausdruck mit großer Vorliebe. Viele Poeten und Philosophen haben nicht ohne Grund in literarisch-rhetorischen Theorien die enge Verbindung von Musik und Sprache aufgezeigt. Und damit komme ich zur zweiten hier heute angesprochenen **Dualität: Musik – Sprache.**

Eduard Hanslick hat diesen Standpunkt strikt abgelehnt, dass hier eine Beziehung bestände. Er, der gefürchtete Wiener Kritiker des 19. Jahrhunderts sagte, dass, wenn diese Abhängigkeit zur Sprache bestände, die Musik zerstört sein würde. Das habe ich hier nun sehr verkürzt wiedergegeben, aber wir wollen sehen, ob er Recht haben kann.

Der Instrumentalist, der nur virtuos spielt, und nichts aussagt, kann nur auf eine momentane Bewunderung ob seiner artistischen Fähigkeiten seitens des Publikums hoffen. Überzeugende musikalische Interpretation jedoch bedarf einer verständnisvollen Projektion auf den Zuhörer, die diesen ergreift, umkrepelt, erschüttert, erfreut, tröstet oder stärkt. Man muss – und ich weiß, wovon ich rede – gerade als Instrumentalist, der um ein „sprechendes Spiel“ bemüht ist, intensiv lernen, quasi Konsonanten und Vokale auf seinem Instrument auszudrücken, wie es ein Sänger ja durch die Benutzung der unterlegten Sprache auch macht, ein Sprecher sowieso, dann erst kann man auch mitteilen. Bei jeder ersten Orchesterprobe zu einem Werk, an dem später Vokalsolisten oder Chöre mitwirken, habe ich mit diesem Phänomen zu kämpfen, dass Instrumentalisten, die sich nie mit Vokalmusik hinreichend beschäftigt oder sie selbst betrieben haben, zunächst unfähig sind zu einem exakten Zusammenspiel mit Sängern, weil sie die Existenz von jenen den Fluss stauenden Konsonanten beim Sänger ebenso wenig beachten wie die notwendigen Tonströmungen von Vokalen. Man bewundert in dieser Hinsicht einen so genialen Begleiter wie Gerald Moore, der in die Sänger, die er zu begleiten hatte, förmlich „hineingekrochen“ und geistig und musikalisch immer zusammen mit ihnen war.

Jeder von Ihnen versteht das, wenn ich Ihnen am Beispiel des Wortes „Ofen“ bedeute, dass dieses nicht zwei gleichwertige Silben sind, sondern eine gewichtigere Hauptsilbe und eine schwächer zu gewichtende Nebensilbe. So sind auch zwei graphisch gleiche Noten gleichen Zeitwertes nie gleichwertig, wenn sie denn etwas aussagen sollen, sondern sind in den dem Sprechen verwandten „Plus-Minus“-Betonungen musikalisch wiederzugeben. Gleichfalls merken Sie beim aufmerksamen Sprechen, dass durch den Konsonanten f eine geringfügige Stauungs-Verzögerung der zweiten Silbe verursacht wird. Musizieren nun ein Sänger und ein Geiger zusammen diese beiden angenommenen Noten, und der Geiger interpretiert den Text nicht mit, sind beide schnell und spätestens bei der zweiten Silbe auseinander, wenn sie es nicht schon waren, als der lange Vokal o auch von dem Geiger eine winzig längere Tonströmung verlangt hatte. Dazu kommen dann noch evtl. übergreifende andere zu beachtende Einflüsse, die sich beispielsweise aus dem Bogenstrich bei den Streichern, dem Ansatz bei den Bläsern, dem Fingersatz bei den Tasteninstrumentenspielern, oder auch aus gewissen übergeordneten Akkordkonstellationen, einer Sprachakzentuierung oder einer spezifischen Instrumentenverwendung bzw. Registrierung bei der Orgel ableiten lassen.

Die Erfassung dieses musikalischen Vorgangs ist erlernbar und hat nichts mit Genie zu tun. Nichts aber ist so dummdreist, wie ein unreflektiertes gleichmäßiges Abspielen oder Absingen von Noten ohne Sinn und Verständnis und in einem tödlichen ewigen Legato (letzteres gerade beim an sich schon – durch die Konstruktion des Instruments bedingt – gefährlich schnell zum Statischen hin degradierenden Orgelspiel), ohne Artikulation, ohne Phrasierung, während diese doch jeder Sprecher, geschweige denn ein Sänger aufs Natürlichste macht.

In meiner pädagogischen Tätigkeit als Orgellehrer habe ich mir hauptsächlich zur Aufgabe gemacht, und dies in einer mich innerlich verpflichtenden Weiterführung dessen, was Walter Kraft mich gerade für die alte Orgelmusik

lehre, das aussagefähige, das „sprechende“ Orgelspiel insbesondere bei der Interpretation der Bachschen Kompositionen wieder lebendig zu machen, wie es in der Zeit vor 1800 ganz selbstverständlich war. Und dieses tue ich ausdrücklich, ohne mich in das zur Zeit opportune Fahrwasser derer zu begeben, die an Hand von alten Dekreten und Lehrbüchern eine sogenannte „historische Spielweise“ verfolgen und zu einer „neuen“ Schule machen, die ihrerseits wieder so unlebendig ist und, die alten Regeln zum Selbstzweck erhebend, ein Spiel postulieren, das in ein anderes Extrem verfällt und darum ebenso absurd erscheint.

Es ist klar herauszustellen, dass um das Jahr 1800 herum ein Paradigmenwechsel im Spiel nicht nur der Tasteninstrumente um sich greift. Es entsteht das „moderne“ Klavierspiel im heutigen Sinne, und das ist kein Zufall, denn der Prozess, in dessen Verlauf das ältere Klavierspiel verschwindet, ist Teil der Entwicklung einer neuen Ästhetik der gesamten Instrumentalmusik, welche die rhetorische Tradition des früheren Vortragsstils vergessen hat. Das wichtigste Indiz ist in dieser Hinsicht das des absoluten Legato-Spiels, welches auf allen Instrumenten als optimales Ziel angestrebt wird und zu dem ich in meinen Jugendjahren auch noch erzogen, ja, förmlich „geprägelt“ wurde, weil ich mich, ohne um die Zusammenhänge zu wissen, innerlich gegen diese Art des mir als unsinnig erscheinenden, unlebendigen Musizierens sträubte.

Der überragenden Gestalt eines Ludwig van Beethoven kommt in diesem Zusammenhang eine Schlüsselstellung zu. Sein Schüler Carl Czerny schreibt über Beethovens Klavierspiel: „Beethoven machte mich vorzüglich auf das Legato aufmerksam, das er selber in einer so unübertrefflichen Art in seiner Macht hatte, und das zu jener Zeit alle anderen Pianisten auf dem Fortepiano für unausführbar hielten, indem damals (noch vor Mozarts Zeit) das gehakte und kurz abgestoßene Spiel Mode war.“

Der allgemein herrschende Fortschrittsgedanke der späten Aufklärungszeit ließ das frühere Klavierspiel der Bach- oder Händelzeit als ein unvollkommenes Stadium der Spielentwicklung erscheinen, dies nicht etwa, was die Kompositionen Händels, Bachs, ja selbst noch Mozarts betraf, sondern allein deren Spielweise. Man war jedoch überzeugt, mit der neuen Spielweise des ungehemmten Legatos ebenfalls den alten Meistern mehr gerecht zu werden. Wieder möchte ich hier Carl Czerny zitieren, der diese Auffassung ganz deutlich vertritt: „Das, was wir jetzt Vortrag und Ausdruck nennen, war den Alten (zu Händels und Bachs Lebzeiten) unbekannt, erstens, weil die damaligen Tasteninstrumente (Orgel und Flügel) dazu gar nicht geeignet waren, und zweitens, weil ihre Fingersetzung noch sehr mangelhaft war. Der so wichtige Gebrauch des Daumens beim Untersetzen und Überschlagen der Finger war noch nicht entdeckt... demnach konnte damals beim Vortrage der Fugen etc. von keinem Forte, Piano oder Legato in schneller Bewegung die Rede sein. Aber es wäre lächerlich, wenn wir jetzt das Bessere, was die Alten entbehren mussten, aus übertriebener Pietät freiwillig entbehren wollten, und wenn wir daher glauben, die Fugen ebenso steif und monoton vortragen zu müssen, als es damals notwendiger Weise der Fall sein musste, wo unser jetziges Klavierspiel noch ganz unbekannt war...“

Stutzig wurde ich schon in jungen Jahren, als ich fast wie zufällig über die aufschlussreichen Vorworte von Friedrich Konrad Griepenkerl in seiner neunbändigen praktischen Gesamtausgabe der Orgelwerke Bachs stolperte, die zwar Mitte des 19. Jahrhunderts herausgegeben wurde, aber noch bis heute den meisten Orgelstudenten dienlich ist. Dort wurden über Bachs eigene „Spielweise“ mich sehr erregende Ausführungen Griepenkerls abgedruckt, die mich gerade deswegen so ansprachen, weil meine ersten aus der Tradition des 19. Jahrhunderts erwachsenen Orgellehrer immer nur das Legatospiel an der Orgel verfolgten, ich jedoch nicht einzusehen vermochte, dass allein beim Orgelspiel diese jede musikalische Sprachkontur verhindernde Spielweise angestrebt sein sollte, wo doch jedes andere Instrument im Orchester lebendig artikulieren durfte, nach Interpretationsgesetzen, die ich noch nicht erkannte, aber innerlich fühlte und die mich musikalisch überzeugten.

Während die führenden Interpreten schon um 1800 die „rechte Art des Vortrags Bachscher Werke“ nicht mehr praktizieren konnten, und sie bei ihrem Bachspiel, wie es Griepenkerl an den Inhaber des Peters-Verlages in Leipzig in einem Brief treffend ausdrückte, „in ihrem Vortrage von der Wahrheit weit entfernt“ waren, konnten sowohl Griepenkerl als auch sein Lehrer, der spätere Göttinger Universitätsprofessor Nikolaus Forkel für sich beanspruchen, als letzte wichtige Vertreter der musikalischen Rhetorik und direkte Repräsentanten der ursprünglichen Bachschen Schule zu gelten und das Wissen um die geheimen Dinge eines lebendigen „declamatorischen“ Spiels bis an deren Wurzel zurückverfolgen zu können. Griepenkerl selbst listet in einem ausführlichen Brief vom 24. April 1842 an seinen Leipziger Verleger diese Phänomene auf: „Bach selbst, seine Söhne und Forkel trugen die fraglichen Meisterwerke mit einer so großen Feinheit, mit einer so tiefgreifenden Declamation vor, dass sie wie mehrstimmige Gesänge erklangen, die von einzelnen großen Künstlern gesungen wurden. Alle Mittel des guten Gesangs waren dabei in Anwendung gebracht, kein Cécúcar, kein Portamento fehlte und es wurde sogar, wenn ich es so sagen darf, an den rechten Stellen, nämlich wo der Satz zu Ende ist, geatmet... Davon haben die neueren Virtuosen auf dem Pianoforte keinen Begriff, denn sie können auf ihrem Instrumente nicht singen, und bachische Stücke wollen mit aller Kunst gesungen sein...“.

Schlüsselbegriff ist in diesem Schreiben über das rechte Bachsche Spiel die „Deklamation“, die uns die Verbindung zur musikalischen Rhetorik herstellt.

Um im Bachjahr noch einmal auch in diesem Zusammenhang auf diesen Komponisten zu sprechen zu kommen: Der schon weiter oben eingeführte Dietrich Fischer-Dieskau mahnte im Jahre 1984: „Kein Interpret sollte übersehen, was uns Bachs musikalische Sprache so lebendig erhielt: Er unterwarf alles Kompositionstechnische rhetorischen Grundsätzen und gab seiner Musik konkrete Sprache.“

Für uns als Interpreten geht es nun darum, wie der rhetorische Gehalt der Kompositionen – und insbesondere der bei Bachs Musik – durch die Interpretation in der Spielweise zu verdeutlichen ist. Mein an anderer Stelle dieser Vorlesung herausgestellter Imperativ der musikalischen Interpretation, der des „Singen-Müssens“ auch auf einem Instrument, kommt auch hier in Griepenkerls Satz zum Ausdruck: „...bachische Stücke wollen mit aller Kunst gesungen werden ...“ Singen impliziert den Vortrag eines Textes. In diesem Zusammenhang fällt natürlich die Doktrin von dem berühmten Theoretiker des 18. Jahrhunderts, Johann Mattheson, in seiner im Jahre 1722 verfassten „Critica Musica“ auf fruchtbarsten Boden eines sich um die Interpretation Mühenden, denn er formuliert: „Aber/ ob gleich bey Instrumental-Sachen keine eigentlichen Worte zu finden sind; so muss dennoch eine Expression/ eine gewisse Ausdrückung/ ein vernünftiger Inhalt/ auch in den freyesten und ungebundensten Konzerten stecken/ so/ dass sie immer etwas sagen/ und auch Worte sprechen.“

Nimmt man das für seine Zeit maßstabsetzende Riemann-Musiklexikon zu Hand, erstaunt man vor dem Hintergrunde, als sich um 1800 die neue Instrumentalmusik von der rhetorischen Tradition loslöste, nicht mehr über den Vermerk: „Seit der beginnenden Klassik kann die Frage nach dem Verhältnis von Sprache und Musik auf die Gattungen Oper und Lied eingeschränkt werden.“

Welches Missverständnis der alten Musik und welche Fehlentwicklung ihrer musikalischen Interpretation scheint hier festgeschrieben zu sein!

In Bezug gerade auf die Bachmusik-Interpretation war wohl Nikolaus Forkel damals der einzige, der von einer stilsicheren Interpretation noch wusste, der dann auch mit Recht in seiner Bach-Biographie (1788) Johann Sebastian Bach „als den größten musikalischen Declamator, den es je gegeben hat“ apostrophieren konnte.

Die spätestens seit Mitte des 19. Jahrhunderts zu beobachtende Steigerung des Tempos bei der Interpretation von Musikwerken, bei der die Brillanz der Wiedergabe offenbar als ästhetisches Moment an sich bewertet wurde, und das leider bis heute hin, lässt keinen Zweifel darüber aufkommen, dass sie einer an der Rhetorik orientierten Interpretation im Weg steht. „Sprechendes Spiel“ ist – mit Verlaub gesprochen – in einem „Affenzahn“ nicht möglich! Die musikalische Sprachverständlichkeit ist es, die das Tempo zu bestimmen hat, will man denn etwas sagen, was auch beim Zuhörer ankommt.

Das Wichtigste, was ein Sprecher, ein Sänger und ein Musikausübender am Instrument gemeinsam haben, ist, dass sie den Hörer als Notwendigkeit ansprechen und ihre Sprache ihn auch erreicht. Musik ohne Zuhörer, was gibt das für einen beschränkten Sinn? Ob der Zuhörer sie letztendlich versteht, ist dann auch eine Frage der Bildung des Zuhörers. Ein einleuchtendes Beispiel: Ein hochgelehrter physikalischer Vortrag mit Formeln und Zahlen ist sicher den meisten von Ihnen auch nicht sofort verständlich, obwohl sie an sich bekannte Buchstaben, Zahlen und Worte hören, die der Redende benutzt, aber den Sinn erkennen Sie als Uneingeweihter nicht. Das ist nicht anders bei der Musik. „Musik ist nur dann wirklich lebendig“, bedeutet uns Aaron Copland, „wenn auch der Zuhörer lebendig, das heißt verständnisinnig ist... Er muss fähig sein zu erkennen, was genau der Interpret tut mit der ihm anvertrauten Komposition, und zwar im selben Moment, wo er sie wiedergibt.“

Dazu gehört eine Ausbildung und Entwicklung für den Hörer genauso, wie sie auf anderer anspruchsvollerer Ebene der Musiker durchlaufen muss. Warum schalten denn die meisten Zuhörer ihr sogenanntes Musikverständnis ab, wenn die vorgetragenen Werke die Zeit von Brahms überschreiten, und Musik von Reger, Schönberg, Hindemith, Messiaen, Hartmann, Penderecki oder Bethke geboten wird? Weil einerseits die Gewöhnung, andererseits aber auch die Hinführung fehlt. Darüber hinaus mangelt es an der Beschäftigung mit dieser Musik, die man nur als Genussmittel verputzen will, die dafür aber nicht gemeint und ihre Intention eine andere ist, nämlich in künstlerischer Sprache etwas Wesentliches zeitgemäß auszusagen! An sich wäre das ein normaler Entwicklungs- und Erziehungsvorgang gewesen; im Umgangssprache sprechen wir ja heute auch nicht mehr in der Sprache von Luther. Aber in der Kunst, nicht nur in der Musik, hinkt das „allgemeine Volksempfinden“ stets hinterher. Statt dieses aber einfühlsam und liebevoll zu erziehen, hat man dann z. B. im Dritten Reich dieses ungebildete, geist- und niveaulose „gesunde Volksempfinden“ zum Maßstab alleinig geduldeter und geförderter sogenannter „Kunstpflege“ gemacht. Ein sträflicher, ja, ein für die Kunst tödlicher Irrsinn! Vielmehr muss diese uns vielleicht ungewohnte Musik vom Interpreten mit Verständnis und Liebe dem Hörer gegenüber dargebracht werden.

Also können wir bislang jetzt folgendes Fazit festhalten: Der Interpreten Kenntnis um diese genannten geheimen Dinge, eine sensible Interpretation, verbunden mit einer intelligenten und liebevollen Projektion auf die Zuhörer ist erste Ingredienz einer musikalischen Wiedergabe.

Benjamin Britten war dem Hörer gegenüber ähnlich kompromisslos, wenn er verlangte: „Musik erfordert genauso

viel Anstrengung vom Hörer wie von den anderen beiden Seiten des Triangels, des heiligen Triangels von Komponisten, Interpreten und Zuhörer.“

Nachdem damit die Wichtigkeit eines wohlgezogenen Zuhörers aufgelistet wurde, verlieren wir noch einige Gedanken über die Integrität von Musiker und seinem Instrument. Vielleicht erinnern Sie sich, dass Yehudi Menuhin, den ich schon am Anfang meiner Vorlesung erwähnte, zuerst das Klavierspielen lernte. Er fühlte sich äußerst unwohl mit diesem Instrument. Erst, als er zur Geige wechselte, wurde er in der bekannten außergewöhnlichen Weise erfolgreich. Es ist absolut wichtig, dass jeder Musikbessene sein richtiges Instrument findet und ein körperliches und geistiges Wohlbefinden zu diesem entwickelt.

Die Frage jedoch, welches Instrument einer lernen sollte, oder ob einer Sänger oder womöglich sogar Dirigent werden sollte, ist nicht so vordergründig, wie man annehmen möchte, denn sie kann nur beantwortet werden, wenn es dem Fragesteller klar ist, dass Musik weiter nichts ist als ein Medium, mit dem er mit anderen Menschen kommuniziert, was er auf andere Weise nicht könnte. Das gewählte Instrument, mit dem der Musiker sich dieses Mediums bedienen will, muss dem Interpreten im wahrsten Sinne des Wortes „auf den Leib geschrieben sein“. In diesem Kontext bewundern wir die treffenden Worte des französischen Dichters Victor Hugo, der so klar und unmissverständlich offenbart, warum wir Musiker werden und warum überhaupt Musiker auf der Welt sein müssen: Er formuliert:

„Die Musik drückt das aus, was man nicht mit Worten aussagen kann, und worüber zu schweigen unmöglich ist!“

Implizit ist ebenfalls in diesen Worten enthalten, dass der Musiker etwas „sagt“, und Eduard Hanslick scheint längst mit seinem negierenden Ausspruch über die Verbindung von Sprache und Musik ad absurdum geführt zu sein.

Nun ist die dichteste Verbindung von musikalischer Interpretation zum Sprecher oder zur Sprache die des Sängers, dessen Instrument in ihm selbst verkörpert ist. Der Sänger kann wörtlich gesagt vom Herzen aus interpretieren mit all den spontanen expressiven Möglichkeiten, die das impliziert. Während andere Musiker, also etwa alle Instrumentalisten, solche Techniken wie Artikulation oder Phrasierung richtig lernen müssen, studiert der Sänger dieses mühelos als Hilfe zum musikalischen Verständnis, denn für die Phrasierung sind die Forderungen des Atmens ganz praktisch gegeben, und der Wortsinn sagt ihm, was er zu tun hat bei der Artikulation des einzelnen Wortes und der richtigen Verwendung von Konsonanten und Vokalen.

Instrumentalmusiker, wollen sie dann musiksprachlich verstanden werden, haben zu lernen, wie sie auf ihrem Instrument – man höre und staune – quasi Konsonanten und Vokale produzieren können, wie sie atmen und Phrasierung und Artikulation dadurch deutlich machen. Und dieses ist lern- und lehrbar und mehr eine Sache eines objektiven Verständnisses als der einer instinktiven Eingebung. Das heißt noch nicht, dass der Beruf eines Sängers a priori leichter zu lernen ist als der eines Instrumentalisten, weil er sozusagen ein eingebautes Instrument hat, während der Instrumentalist es zur Hand und an den Körper nehmen oder sich daransetzen muss. –

Weil nun die menschliche Stimme die natürlichste Form musikalischen Ausdrucks beherbergt, ist allen Instrumentalisten anzuraten, die Art ihrer musikalischen Ausführung nach jener der menschlichen Stimme auszurichten. Ich lehre alle meine Schüler das Singen und Sprechen auf dem Instrument; jede Note, die selbst beim oft so statischen Orgelspiel, nicht quasi gesungen ist, ist wertlos. Schwierige instrumentale Phrasen werden einem plötzlich klar, wenn sie einmal gesungen werden.

„Musikalische Musikausübung ist eine Unterhaltung des Spielers (oder Sängers) mit seinem Publikum, oder, genauer ausgedrückt: die des Spielers mit seinem Instrument und dem Publikum“ akzentuiert der englische Konzertorganist Peter Hurford, mit dem mich eine jahrzehntelange Freundschaft und ein inniges, übereinstimmendes künstlerisches Verständnis verbindet. Und er fährt fort: „Ein Teil dieser **Dualität Spieler plus sein Instrument** ohne die andere ist nichts, aber zusammen werden Spieler und Instrument dann ein interpretatorisches Medium“.

Nun sind einige Instrumente, um diese Forderung, sozusagen „gesungen“ zu spielen, leichter zu bedienen als andere. Der Holzbläser zum Beispiel kommt dem Sänger am nächsten, weil auch er atmen, phrasieren muss. Ein Organist aber, der das von Natur aus statischste aller Instrumente spielt, muss erheblich mehr leisten, um all die naturgemäß und durch die Konstruktion einer Orgel bedingten unmusikalischen Aspekte zu eliminieren und die zu kurz kommenden musikalischen Nuancen zu erzwingen. Auch das ist erlernbar, wenn man wirklich will, aber es erfordert weit mehr Einsatz und eine hervorragendere musikalische Erziehung als bei jedem anderen Instrument. Weil so viele Organisten aber zu früh aufhalten, sich um eine sprechende und ausdrucksstarke Wiedergabe zu bemühen, sich vielmehr nur auf das Abspielen der Noten, die gezogene Registrierung und den elektrischen Blasebalg verlassen, verleiden sie auch willigen Zuhörern auf die Dauer dieses Instrument. Die Probe kann man sehr schnell zum Exempel machen: An einem Klavier versagen solche Organisten sofort aufs

«Nur der richtige Ton macht die richtige Musik»

von Professor Dr. Neithard Bethke, Vorlesung vom 15.10.2000

Seite

Klänglichste: Kein Motor mehr, der für sie atmet, keine fertige Registrierung mehr, die Klangfarben hervorbringt, kein nivellierter, durch den sogenannten Druckpunkt der Orgeltaste verursachter Anschlag mehr, sondern die Fallgrube, je nach Anschlagsstärke auch dynamisch variiertes Tongebungen, die meisterhaft erzogene Finger voraussetzen. Nicht ohne Grund muss in der traditionellen französischen Orgelschule ein Kandidat für dieses Fach zunächst einmal ein ausgewachsenes Klavierexamen ablegen, um zum Studium der „Königin der Instrumente“ überhaupt zugelassen zu werden.

Der Sinn einer musikalischen Erziehung ist zunächst einmal, den Studenten richtiges und unbestechliches Hören zu lehren, damit er Wichtiges von Unbedeutendem zu unterscheiden lernt. Wenn er aber fähig ist, die wesentlichen Dinge zu hören, wird er bald auch fähig sein, wesentlich zu spielen, oder lassen Sie mich es noch kompromissloser ausdrücken: existentiell zu spielen. Im Englischen wird dieses ein Wortspiel, welches im Sprachklang nicht nur die semantische Nachbarschaft noch deutlicher macht: *essentiell* and *existantiel*. Zum Beispiel: Eine Tonleiter zu spielen und das sogar ohne Fehler, mag wichtig sein, aber es ist nicht das Wichtigste. Eine Tonleiter ohne musikalischen Sinn und Verstand zu spielen, ist sinnlos zu üben, sinnlos auch, dem Hörer vorzutragen.

Jedoch wie wundervoll klingt die einfache C-Dur-Tonleiter zu Beginn der C-Dur-Solosuite für Violoncello von Johann Sebastian Bach, – dessen 250. Todestag wir im Jahr 2000 allerorten völlig überflüssigerweise begehen, ist er doch der lebendigste aller Komponisten, – wie wundervoll also erklingt die C-Dur-Tonleiter, wenn Pablo Casals sich ihrer annimmt. Vom ersten Ton an glaubt man an das unvergänglich Ewige, was übrigens nicht irgendwo im Himmel oder im Universum zu suchen ist, sondern im Herzen eines jeden Menschen schlummert und nur darauf wartet, von richtigen Künstlern angerührt und geweckt zu werden.

Um an dieser Stelle noch einmal kurz auf den „unsterblichen“ Bach zu kommen: Frederic Chopin urteilt über ihn im Jahr 1842: „Bach altert nie... Die Struktur seiner Werke gleicht den vollkommen gezeichneten geometrischen Figuren, in denen alles an seinem Platz und keine Linie zu viel ist.“

Es gibt sie nun, diese großen Interpreten, die jede musikalisch-geometrische Figur an ihren Platz setzen und jede melodische Linie überzeugend nachzeichnen: Wer jemals Edwin Fischer oder Dinu Lipatti am Klavier, Wilhelm Furtwängler oder Igor Markevitch am Dirigentenpult, Walter Kraft oder Pierre Cochereau an der Orgel, die Sängerinnen Kirsten Flagstad oder Helen Donath, aber auch – um gar nicht so weit gehen zu müssen – die am Beginn dieser Vorlesung genannten großen Professoren-Künstler unseres diesjährigen Symposiums in Zakopane erlebt hat, musste sich – zum „richtigen Glauben“ bekehrt – sagen: „Ich muss mein Leben ändern!“ Es ist kein Geheimnis, dass man manchem Musiker heute sagen muss: „Du musst Dein Musizieren ändern, Deine Vorstellung – oder Du musst besser Deinen Beruf wechseln! Denn Musik ist für Dich hörbar keine existentielle Notwendigkeit!“

Diese Sensibilität im Studenten zu wecken, seine hohe Verantwortung der Kunst und dem Hörer gegenüber immer wieder klarzumachen, seine Leidenschaft für die Kunst stets erneut anzufeuern, sollte vornehmliche Aufgabe der Musikpädagogik sein, die aber leider oft allzu schnell mit kurzlebigen, rein technischen Erfolgen zu früh zufrieden ist. Wer nicht fähig ist, die Sensibilität für wie von einer Urgewalt geformte Klänge in Geist und Sinn bei einem Studenten zu wecken, dürfte kein Musikpädagoge sein. Und wer als Musikausübender das Gleiche nicht bei dem wohlgezogenen Hörer schafft oder zumindest mit aller Kraft anstrebt, hat ebenfalls seinen Beruf verfehlt. Denn nur diese Fähigkeit meint: Künstler zu sein.

Ich bin glücklich, viele von Ihnen zu denen zählen zu können, die nicht gleichgültig und verwandelt aus meinen Konzerten gegangen sind, sondern getröstet, geläutert, gestärkt, bekehrt. Und glauben Sie mir, dass diese Art des Musizierens reife Frucht intensivster Lebensfreude- und Bejahung, aber auch schmerzlicher, tiefschürfend leidvoller Erfahrungen ist und vielleicht auch sein muss, wenn es zu einer solchen Reife kommen soll.

Und noch einmal: Man kann das lernen, aber auch lehren! Die Professoren und Lehrer unter Ihnen haben zu lehren, dass der Student sich auf seinem Instrument selbst ausdrücken kann mit seinen spezifischen Eigenarten, Anlagen und Begabungen; der Student seinerseits muss eine eigene Individualität entwickeln, und nicht – Lehrer, CD's oder Schallplatten kopierend – andere nachahmen. Zu Anfang zwar eine Hilfe, ist dies als Endziel aber unwahr, und der Hörer merkt es, mehr oder minder unbewusst. Das ist nun eine lebenslange Arbeit an einem selbst, aber sie gibt einem Musikerleben einen heiligen Sinn.

Verspüren wir etwas davon, wenn wir – um mit Ihrem Einverständnis einmal aus meiner eigenen ganz nahe erst zurückliegenden Konzertpraxis zu schöpfen – die „Hohe Messe H-Moll“ von Bach, seine „Johannes- Passion“ oder Händels „Messias“, Webers „Freischütz“-Messe oder sein Klarinettenkonzert, Bachs E-Dur-Violinkonzert oder seinen „Actus tragicus“ in letzter Zeit im Ratzeburger Dom hörten, in dem ich meine heimatliche Wirkungsstätte habe? Ich denke, zusammen mit den hervorragenden Solisten und Ensembles kann man kaum nachdrücklicher und eindringlicher musizieren, wie es auch die Fachpresse hervorhob. Dafür habe ich 58 Jahre voller musikalischer Erfahrungen, voller Freud und Leid und unendlich vieler Arbeit gebraucht, aber ich weiß jetzt

«Nur der richtige Ton macht die richtige Musik»

von Professor Dr. Neithard Bethke, Vorlesung vom 15.10.2000

Seite

auch, wie man es macht. Und unbeirrt gehe ich weiter meinen Weg. Denn ich bin noch längst nicht am Ende. Schmerzlich mag der Verlust von langjährigen Freunden und Wegbegleitern einzuschätzen sein, die diesen Weg nicht mitvollziehen können oder wollen, weil die Forderungen, derart immens hohe Musikansprüche zu erfüllen, nicht selten fast die Grenzen des menschlich Zumutbaren streifen, und der verletzende Vorwurf, Egozentriker zu sein, in Unkenntnis der inneren Zusammenhänge nicht selten gegen einen Künstler erhoben werden dürften. Aber anders geht es nicht. Ein ausübender Künstler ist im Augenblick des Musizierens ebenso wie ein Komponist im Schaffensdrang letztendlich allein. Das hält nicht jeder aus, manchmal der Musiker nicht, ein anderes Mal seine Umgebung nicht. Letztlich ist es auch hier so, wie ebenfalls auf anderen Gebieten allen menschlichen Lebens, dass es nur der Glaube, die Hoffnung und insbesondere die Liebe ist, die alles verbindet, zusammenhält, fördert und aus reinsten, tiefer Seele versteht.

Ich komme zum Schluss meiner Ausführungen, die Sie alle, meine lieben Zuhörer, hoffentlich genauso wenig unberührt gelassen haben, als wenn sie in einem meiner Konzerte gesessen haben, oder – noch effizienter – wenn Sie eine meiner Kompositionen hören konnten, die alle durch das Sieb oben aufgelisteter Forderungen und Anschauungen und Überzeugungen gefiltert wurden und den musikalischen Extrakt einer umfassenden Lebensphilosophie darstellen, mit einer Botschaft von einem Menschen zu anderen Menschen. Die spezifische Interpretation eines Musikwerkes allerdings kann nur im Privatunterricht dem Studenten vermittelt werden, das würde hier auch den Rahmen sprengen, jedoch wollte ich die fundamentalen Bedingungen aufzeigen, welche die Basis sind, ein ausgezeichnete Interpret von Musik zu werden, und vielleicht zollen Sie den großen Musikern doch etwas mehr Respekt, wenn Sie in die ersten Geheimnisse und die heiligen Hallen der Musikphilosophie ebenso eingeweiht worden sind wie weiland der Zauberflöten-Tamino in die Geheimnisse einer ehrenwerten Bruderschaft, die heute nicht zwangsläufig Rotarier oder Lions-Club heißen muss.

Zwar macht nur der richtige Ton die richtige Musik. Doch hoffe ich, Sie haben die Philosophie der Musikinterpretation verstanden, die niemals begrenzt sein kann, nur den richtigen Ton zur richtigen Zeit zu spielen. Man muss als guter Musiker eine Ausbildung in allen Künsten haben: Sie können als Musiker nicht ein Streichquartett von Debussy spielen und nichts von Impressionismus wissen. Sie müssen die grundlegenden Gedanken von Schopenhauer und Nietzsche ebenso kennen wie das altgermanische Heldenepos, um die Musikdramatik Wagners zu verstehen. Wer der sachlichen Bauhaus-Architektur der zwanziger Jahre des vorigen Jahrhunderts Verständnis entgegenbringt, wird es leichter haben mit der gerechten Einschätzung der unromantischen Musik Paul Hindemiths. Wer sich die in scheinbar zusammenhanglosen Wortketten aufgelösten späten Gedichte Ingeborg Bachmanns vor Augen hält, wird müheloser eine Korrespondenz zu atonalen Klanggebilden Schönbergs oder Weberns herzustellen wissen. Die Beispiele lassen sich fortführen. Lobenswert ist in dieser Hinsicht die Herausgabe einer neueren Buchreihe über Komponisten, deren Titel immer heißen wie „Beethoven und seine Zeit“, „Chopin und seine Zeit“ usw. und also die politische, soziale und künstlerische Umwelt mit einbezieht. Diese Forderungen des Wissenmüssens gehen an Sie als Zuhörer genauso wie an Sie, die Sie der musikalischen Exekutive zuzurechnen sind. Mein ehemaliger Musikwissenschaftsprofessor Friedhelm Krummacher in Kiel spricht von der Musik als einer ausgesprochen europäischen Kultur. Zeigen wir Europäer uns ihrer würdig!

Ich möchte schließen mit einem ganz praktischen und heute in Norddeutschland noch frisch erinnerlichen Beispiel aus dem Ratzeburger Dommusikleben des Jahres 2000. Innerhalb der gemeinsam mit dem Schleswig-Holstein-Musikfestival durchgeführten Veranstaltungen trat bei uns die berühmte englische Sopranistin Emma Kirkby auf, die u. a. die virtuose Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen“ von Bach darbrachte. Die Musikkritik schrieb – und sie meinte, damit ein Lob auszusprechen: „Sie sang so klar und rein wie ein 14-jähriger Junge vor dem Stimmbruch!“

Ich frage Sie – und so schrieb ich der Zeitung, die diesen Unsinn druckte: Kann das Sinn eines Musikerlebens sein, am Ende seiner Karriere so zu interpretieren wie am Anfang? Ist es nicht notwendig, dass alle Lebenserfahrungen, die man gemacht hat, die guten ebenso wie die schlechten, dass also das persönliche Schicksal, das fatum, notwendiges Teil der musikalischen Interpretation wird? Kann eine 55-jährige Frau genauso singen dürfen wie ein blutjunger unerfahrener Sängerknabe? Nach meiner Überzeugung macht gerade das einen guten Interpreten aus, der fähig ist, ohne Hilfe eines verbal interpretierenden Vorwortes im Programmbuch oder erklärenden Klappentextes auf der Schallplattenhülle in ausschließlich musikalischer Sprache dem Hörer klarzumachen, was für ein Mensch hier die Musik von Beethoven, Brahms oder Hindemith transmittiert. Denn nur er, der Interpret, und keiner sonst, macht Musik lebendig, die Partitur alleine lebt nicht. Das unterscheidet die Musik von anderen Künsten, die auch existent ist, wenn das Bild fertig gemalt ist, die Skulptur ihren Platz gefunden hat und das Gedicht gereimt wurde.

Das heißt aber für mich persönlich ganz deutlich auch – und ich stehe da in Diskrepanz zur Mehrheit der Kollegen und ich weiß mich deswegen auch angreifbar, kaum, dass ich es nur laut sage: „Keiner kann als Musiker besser sein, als er auch als Mensch ist.“ Die ethischen und moralischen Anforderungen und Anspannungen an einen Künstler, wie ich ihn heute in meiner Vorlesung skizzierend fordere, sind hoch, enorm hoch, fast unmenschlich hoch, denn er soll ja auch die Verbindung zwischen den himmlischen Gnadengaben und den irdischen nach

«Nur der richtige Ton macht die richtige Musik»

von Professor Dr. Neithard Bethke, Vorlesung vom 15.10.2000

Seite

Gottes Ebenbild geschaffenen Geschöpfen herstellen und diese Spannung beständig aushalten! Sind doch gerade die Musik und das verstehende Lächeln letzte Relikte aus dem uns leider verlorengegangenen Paradies: Ohne beides aber könnten wir das Leben auf der Erde nicht aushalten. Jedoch: welch wunderbarer Beruf ist es, in diesem Sinne Musiker sein zu dürfen und sich lebenslang von einer beglückenden Interpretation zur nächsten fortzuentwickeln! Verständnissvoll begegnet man vor diesem Hintergrund dem Titel eines Buches, welches ein renommiertes Mitglied des berühmten Wiener Philharmonischen Orchesters vor Jahren schrieb: „... und dafür wird man noch bezahlt!“

Und am Schluss nun – und mit dem vorher Gesagten eng verbunden: Das macht die Akzeptanz einer musikalischen Individualität und Persönlichkeit aus, dass man dem Interpreten und dem Künstler glauben kann – bedingungslos! Vor einigen Jahren sang der durch Contergan-Einfluss körperlich schwerste behinderte Sänger Thomas Quasthoff bei uns im Ratzeburger Dom den Basspart in einer „Messias“-Aufführung. Keinem, der damals in der Nähe stand und der das zwischen den Notenzeilen Stehende vernommen hatte, ist jemals vergesslich, mit welcher gläubigen Inbrunst dieser körperlich behinderte Sänger das Rezitativ vor der großen Trompetenarie interpretierte: „Vernehmt, ich künd’ ein Geheimnis an: Wir entschlafen nicht alle, doch werden wir alle verwandelt, und das plötzlich in des Augenblickes Wehen beim Schall der Posaune.“ Die feste, ehrliche Glaubenszuversicht wurde von ihm hörbar mitgeteilt, einmal unbehindert zu sein. Ein Schauer transluzenter Wahrheit durchlief den Dom. Dieser inzwischen weltberühmte Sänger Quasthoff, mit dem mich seit dem ersten Takt unserer allerersten gemeinsamen Probe eine musikalische und menschliche Seelenverwandtschaft verbindet, formulierte selbst einmal so: „Je ehrlicher man Musik macht, desto mehr teilt sich das dem Publikum mit.“ Sein Biograph Jürgen Otten ergänzte über Quasthoff: „Thomas Quasthoff begreift seinen Beruf, bei aller Professionalität in der Ausübung, nicht nur als Profession, für ihn hat Singen auch immer etwas mit Lust zu tun. Lust an der Musik. Lust an dem jeden Abend neu unternommenen Versuch, den Hörer während eines Konzertes oder dem Anhören einer seiner Aufnahmen zu verändern, ihn – um mit Stendhal zu reden – „zu den Engeln zu schicken“. Welch anrührendes Bild!

Nehmen Sie dieses Letzte aus dem heutigen Abend als verpflichtendes Vermächtnis mit nach Hause: Nur die Wahrheit gegenüber sich selbst und der Musik gegenüber, die wir als Musikausübende dem Hörer offerieren, entscheidet schlussendlich, ob man ein verantwortungsvoller und überzeugender Interpret ist, der es wert ist, sich nicht nur Musikant, sondern Musiker, – ja, **Künstler** zu nennen.

Und um den Kreis zu schließen, der mit Bach anfing und mit Bach wieder aufhören soll: **Einem** Künstler können wir bedingungslos alle glauben, sogar wir Musiker. Mauricio Kagel brachte es im Jahre 1985 auf den Punkt: „... Es mag sein, dass nicht alle Musiker an Gott glauben, an Bach jedoch alle!“

Ich danke Ihnen und hoffe, dass Sie mir nicht übelnehmen, dass ich Sie eben auch in mein Innerstes habe schauen lassen.