

Ja, dich hab ich geliebt

Bachkantaten: Quasthoff im Dialog mit Röschmann

Wenn es doch immer so wäre, wenn doch alle Fragen nach dem Paradies mit solcher Unerschütterlichkeit beantwortet werden könnten wie in Johann Sebastian Bachs Kantaten und Oratorien. „Mein teurer Heiland, laß dich fragen“, heißt es in einer Bass-Arie gegen Ende der Kantate-Passion, „bin ich vom Sterben frei gemacht? Mitten in dies bange Nachfragen hinein setzt Bach den Choral „Jesu, der du warst tot, leibest nun ohn' Sünde“. Und in der Kantatensuite hatte viel Bekümmerns' BWV 21 ist ein solches Zwiesgespräch bereits mit reichlich irdischer Bedeutung aufgeladen, den Hang des Pietismus zur Innerlichkeit deutlich offenbart: „Nein, ich nein, du habest mich“, so zerfleischt sich der Sopran, der die Seele verkörpert, die mit ihrem Erlöser hadert; und: „Ja, ach ja, ich liebe dich“, antwortet ihr der Bass.

Dorothea Röschmann und Thomas Quasthoff haben nun gemeinsam mit dem Berliner Barock Solisten unter ihrem Konzertmeister Rainer Kussmaul drei der sogenannten Dialogkantaten aufgenommen. Seltene sind in dem Bach das *Zwie*, ja Streitsgespräch zwischen Seele und Jesus vertont und auf diese Weise geschieht mit Glaubenszweifeln und Glaubenssicherheit zu jonglieren weiß – weil jedes im Diskurs zu synchronisieren vielleicht nur in der Musik gelingt, weil erst die beharrliche Präsenz von Frage und Antwort Berührung im Glauben schaffen kann oder weil auf diesem Umweg auch die Hirtensitten der Opernkomposition Einzug halten konnte in die gottesdienstliche Musik. Ob die Weimarer Zuhörer von 1714 sofort gewahrten, was für eine Kosmosarbeit ihnen mit dem persöhnlichen Kateschismus tritt auf die Glaubensbahn' BWV 152 präsentiert wurde?

Es ist dies nicht zufällig eines der schönsten Stücke auch dieser Aufnahme geworden, so köstlich gelungen, dass man es trinken möchte. „Wie soll ich dich, Liebster der Seelen, umfassen?“, singt Röschmann, und Quasthoff antwortet: „Du musst dich verlegen und alles verlassen. Röschmanns Sopran, je höher, desto herrlicher, außerdem transparent wie ein Aquarell, mischt sich gerade eben nicht mit dem soliden geerdeten Bariton Quasthoffs, sondern er tritt vor ihm nur umso stärker hervor, ist immer neuer Schattierungen. Und reißt manchmal nur an, geht nie bis zum Ausbreiten, ganz so wie die schmiegsamen Berliner Barock Solisten, die fiedelstielig stark und weich mit Vorsicht fast, nicht nur bei den Stücken, die sie ganz für sich allein haben wie die sanft tönende „Sinfonia“ zu BWV 49, sondern auch bei einer Nummer wie der zart tanzenden Sopranarie „Ich ende bekümmert mein irdisches Leben“ aus der Kantate BWV 57, von der Solovoline mit Eleganz und Unaufgeregtheit begleitet.

Doch spielen sich die Musiker auch schon zu Anfang dieser seltenen Kantate, in der ersten Bass-Arie, nicht auf. Zu den Worten „Selig ist der Mann, der die Anfechtung duldet“ kriecht es aus dem Piano im kontinentalen Crescendo herauf. Thomas Quasthoff singt das dreifache „Selig“ so zurückhaltend, seine Stimme ist so instrumentell geführt und den Streichern eingepasst, dass man seinen Einsatz fast überhören könnte. Aber alles was der Sopran gersten ihm nicht ganz überzeugend, sei es, wie sie ein wenig verwickelt komponiert sind, wie das leicht aus der Form geratene Rezitativ „Der Heiland ist gesenkt aus BWV 152 oder die nur sparsam begleitete, aber mit statlichen Melodieranken versehene Arie „Ich geh und suche mein Verlangen“ aus der gleichnamigen Kantate BWV 49, oder weil sie, wie schon die Rezitative aus BWV 57, einfach doch etwas zu hoch liegen für Quasthoffs Bassbariton. Vollendet hingegen führt sie ihm die pointierte Kraft der Arie „Ja, ja, ich kann die Feinde schlagen“ aus derselben Kantate.

Der Gegensatz zwischen der klaren Verständlichkeit von Quasthoffs Gesang einerseits, dem Leuchtdiodenhaften der Röschmannschen Sopranstimme andererseits tritt im opulent flankierten Schlussduett der Kantate BWV 49 besonders deutlich hervor: Sie übernimmt mit großem Ton den Choral „Wie bin ich doch so herzlich froh“, Quasthoff dagegen ein BWV 57, stellt die Versicherung Jesu: „Dich hab ich und je geliebt.“ Jedoch bereitete gerade dieses wunderliche Vertauschen der Parameter, die Zuweisung nämlich der auffällig-prachtvollen Belcanto-Stimme zum überausbescheidenen Choral, des nunmehr ganz hell, kaum eingefärbt wirkenden Baritons zu den neu komponierten Phrasenschüben, beim Zuhören die allgegenwärtigen Freude. CHRISTIAN FRIEWINKEL, Johann Sebastian Bach, Dialogkantaten Kantate BWV 57, BWV 152, BWV 49, Dorothea Röschmann, Thomas Quasthoff, Mitglieder des RIAS Kammerchor, Berliner Barock Solisten, Rainer Kussmaul, Deutsche Grammophon 4591-18 (Universal)

Luftige Töne aus der Hängematte

Man könnte ihm einen Wehrdienstverweigerer des Pop nennen: Kevin Ayers, einst ein Star der psychedelischen Musik, hat nach fünfzehn Jahren Pause mit einem großen Alterswerk die Kurve gekehrt.

Nur aus alten alternder Musik-Veteranen ist nichts Besonderes. Man kennt das unvorstellbare Pflichtübungen, solide Nachrechnungen, Bob-Dylan-Platten. Aber ein neues, seligmachendes Album einer Legende, die dem ganzen altherren Musikgeschäft eigentlich längst von der Schippe gesprungen war, kommt nicht alle Tage vor. Und das ausgerechnet der ewige Pop-Fahnenflüchtige Kevin Ayers noch einmal in die Niederungen des hysterischen Musikbetriebs zurückkehrt, das erstaut mich so sehr.

Zurückkehr war es überhaupt? Das ist es ja gerade: von überall Aus dem südfranzösischen Béziers beispielsweise, wo er sich in der Hängematte des Rockstar-Ruhestands eigentlich schon gemächlich gemacht hatte. Zurück auch aus der Nische der vergessenen Spätsechziger- und Frühsechziger-Kultfiguren, denen von haschischumnebelten Liebhabern gestriger Rockmusik ungetragen immer ungläublicher ebenso gestrige Wahnsinnsatzen angeschiedet werden. Vor allem aber zurück aus der Depression, die ihn lange Jahre so fest im Griff hatte, dass er keine Musik mehr machen konnte. Es grenzt tatsächlich an ein Wunder, dass Ayers, inzwischen dreizehnzig, nach gut fünfzehn Jahren Album-Abstinenz überhaupt noch einmal die Kurve gekehrt hat. Dass er der Welt auch noch ein spätes, weises Meisterwerk mitgebracht hat, ist sehr freundlich von ihm.

Im Verschwinden was Ayers schon immer gut: Der Brute ist der große Verdunkelung der Popgeschichte. Ein Aushilfsleiter und Dienstverweigerer, der sich, wann immer es mit seiner Karriere ernst wurde, aus Tournee- und Promotion-Pflichten stahl und in die Sonne flüchtete, wo er sich gut gehen ließ. Und ermet wurde es sich seine Singstimme wie dickflüssigen Sirup klingen lässt. „Die Leute fragen immer, warum ich vor dem Erfolg geflüchtet bin. Dabei hatte ich genau so viel Erfolg, wie ich gerade brauchte. Ich konnte immer ausdrücken, was ich fühlte, das bedeutet, dass ich nie in der Lage war, über hinausgesetzt, brauche ich nicht. Davor bin ich geflüchtet.“

Es ist genau diese Leichtigkeit, die auch seine beste Musik auszeichnet. Als junger hübscher Drop-out gründete Ayers mit Robert Wyatt, John Cale und Ian Matthews die 1966 die Prog-Rock-Band Soft Machine, neben Syd Barretts Pink Floyd die wichtigste britische Band jener Ära. Bald schon wurde es ihm bei Soft Machine zu akademisch. Ayers, der auch Lehramtler immer schon geliebt. Was ich weiß habe ich mir selbst beigebracht. Ich war damals sehr jung, und ich wusste zum Glück, dass ich gezielt Risiken eingehen musste, solange ich jung war. Ab einem gewissen Alter geht das nicht mehr. Ich wusste, dass ich Songs schreiben konnte, also esse ich sie und nahm meine erste Solo-Platte auf. Sie hat mir damals alles bedeutet.“

Diese Platte, das exzentrische Wunderwerk „Joy Of A Toy“ von 1969, muss wohl das Schönste geblieben werden, was die britische Pop-Musik je gesehen hat. Er hat es vorgebracht hat: naive, großgünstige Pop-Songs über Mädchen auf Schaukeln, seltsame Zugfahrten und eine gewisse Eleganz, die von einem Kuchen gegessen wird. Kevin Ayers' Musik war der beinahe kindliche Gegenwart zur allen grassierenden Prog- und Psych-Exzessen; er gab der psychedelischen Musik die Kindlichkeit zu-



Arbeit am Mythos: In den späten Sechzigern war Kevin Ayers Mitglied der Art-Rock-Band Soft Machine, später sorgte er mit Solo-Projekten für Furore. Der 1944 geborene britische Musiker meldet sich nun ganz unerwartet noch einmal zurück.

rück, die ihr verlorengegangene was, nachdem Syd Barretts endgültig die Augen nach innen gedreht hatte. Statt ambitionierter die Flügel zu spreizen, vorfertierte er die karibischen Mond und pflegte den schrulligen Brauch, auf möglichst vielen seiner Platten das Wort „Banana“ unterzubringen. „Mir soll es sehr recht sein“, sagt Ayers, „wenn man mit mir eher etwas Positives verbindet, das gefällt mir. Gerade weil es zuletzt bei mir ganz anders aussieht...“

So erschien in den frühen Siebziger Jahren auf Album voll beispiellos Leichtfüßigkeit, Rotwein-Oden und Haken-artig Rausch, welcher ein musikalisches Abbild der Songs über Schein und Sein – und Bananen. Ayers' Plattenfirmen aber wollen aus dem gutaussehenden Schwermöcher be-rechtigt erweisen einen Star machen. Meistens gelang es Ayers, einfach auszubüßen. Er brach Tourneen ab oder war einfach unzufindlich. Ab Mitte der Siebziger aber begann er nachzugehen. „Ich habe damals auf zu viele Leute gehört, entsprechend schlecht sind meine Platten ab Mitte der Siebziger dann auch geworden“, sagt er mit gerade so viel Bedauern, dass man ihm keine Gleichgültigkeit untereinander kann.

In den Achtzigern ging er dann in Spanien verloren, später verschlug es ihn

nach Montlieux, einem Dorf im Südwesten Frankreichs. Die Platten wurden immer seltsamer (und nicht eben besser). Eine letzte erschien 1992, dann war nichts mehr zu hören. „Ich war schwer depressiv und habe lange Jahre Psychopharmaka eingenommen“, sagt Ayers und guckt kurz unglücklich, er wissen, ob er mit dieser Information zu ungeschickt umgeht. „Ich konnte an nichts Angenehmes mehr denken – weder an Sex noch an Musik. Aber es musste etwas passieren, sonst hätte ich mich gleich beerdigen lassen können.“

Und es passierte etwas: es neues Album. Geburtsalter dieser Platte war der amerikanische Künstler Tim Shepard, der Ayers auf einer Kunstausstellung kennenlernte und Freundschaft mit ihm schloß. Erst Jahre später fand er der Dritte heraus, dass der kunstintensive Hippie mal ein Popstar gewesen war, Ayers hielt es typischerweise für nicht weiter verwähnenswert. Als Ayers seinen Freund vor zwei Jahren ein paar neue Songs vorspielte, organisierte er kurzum die Aufnahme der neuen Platte und trommelte unzählige musizierende Ayers-Fans (von „Bonnie and Clyde“ über „Architecture in Helsinki bis zu Roky Matarazzo's Phil Manzanares) als Backing Band zusammen. Das Ergebnis, „The Unfairground“ betitelt, ist ergo-

lungige, gelassene Platte über das Alter. Das Hängematten-Gegenstück zu Dylan's „Time Out Of Mind“.

Gleichzeitig nebenauslich und un-glaublich prägnant klingen diese Stücke, wie mit den Füßen im Sand und den Gelenken bei der Liebsten gespielt. „What do you do when it's all behind you?“, croont er im Eröffnungssong zu muntere Mariachi-Gebälde. Führt er sich wohl mit seinem Alter? Ayers lacht: „Ich muss wohl. Künstlerische Arbeit hilft, auch wenn der Körper dich langsam im Stich lässt. Bei Antwortt das die Frage?“

Binnen Brandy und viele Anekdoten später beantwortet Ayers die Frage indirekt noch einmal anders: „Weißt du, ich komme aus einem tiefen Loch, ich war so gut wie tot. Die Depression und all die furchterlichen armenigen Live-Shows der Neuzugler waren die Hölle. Zum Glück habe ich einen enormen Überlebensgeist, eine positive Seite, die stärker ist als alle Mäternis. Ich war noch nicht bereit zu sterben, und ich wollte der Welt noch einmal zeigen, was in mir steckt.“ Zum wahrscheinlich ersten Mal in seinem Leben hat Kevin Ayers seine ambivalenten Seite entdeckt. Sie hat ihm das Leben gerettet. ERIC FPEL, Kevin Ayers, The Unfairground, Tullio Records 130 (Abe)

Seltam, im Nebel zu wabern

Reppen und Feuerwerk: Experimenteller Rock von Fog

„Manche Leute mögen seltsame Geräusche, manche Leute mögen Popongs, manche Leute mögen beides, diese Leute sind wir.“ Man ist versucht, den Satz unkommentiert stehen zu lassen. Denn manche Leute mögen unbedrucktes Papier, manche Leute mögen Musik, wir mögen beides. Nun könnten die Leser uns endlich mal alleine lassen, denn wir hören gerade „Ditherer“, das neue Album von Fog, und da man kluge Leser wie unsere nie überraschen kann, nicht einmal mehr mit leisen Papier. Aber alles was der Liedling lang, das das einführende, nicht uncharmant und ganz und gar nachvollziehbare Zitat von ebener Band stammt, deren neues Album wir gerade hören, stets hoffend dabei, die Musik möge wie von selbst auf Papier überprägen, um uns all das Beschreibemüssen endlich mal zu ersparen.

Und? Wie Sie hören, hören Sie nix. Sie hören nicht die tiefen, dunklen Pfegeppische, in welche die musikalische Opernere „We Will Have Vanished“ hinein-tritt, sich späterhin immer mal selber ab-

tripp stappend und umwälzend, hören nicht das hypnotische, unabänderliche Drumstick-Geläcker, um das sich das zweite Stück „Infantile Age pt.3“ herum-rindeln; hören keinesfalls, es sei denn, wir schreiben uns in einen sprachmelodischen Rausch, welcher ein musikalisches Abbild der CD in ihre Wahrnehmung plazierte, auch keine ironische, wie „I have been wronged“, Nummer drei, die Beatles in ihrer werkartig abhebende Spiralarbeit verwickelt, und so weiter und so fort. Kurz: Nie und nimmer hören Sie, au-ßer wenn Sie diese Platte ohne unsere Erlaubnis bereits vorzeitig gekauft haben sollten, keinesfalls hören Sie also: wie ein solcher wie der oben zitierte Satz nicht nur ganz und gar peppig und ein-leuchtend klingt, sondern über beide Strecken auch noch, durch eine Wand wie Fog, beglaubigt werden kann; Amerika-ner, viertes Album, Chefnamen: Andrew Broder. Um das auch noch gesagt zu haben. Manche Leute mögen ja sogar Informationen.

KLAS UNGERER, Fog, Ditherer, Lex Records 049 (Rough Trade)

Mikrokosmische Momente

Vulkane haben Zeit: Sphärische Klänge von Murcof

Unter dem Projekttamen Murcof schuf der aus Mexiko stammende Fernando Corona Werke, die sich klar vom Rest der elektronischen Musik abhoben. Denn für die Themen seiner Stücke verwendete er stets akustische Instrumente. Eine Inspiration, die auf das Jahr 2001 zurückgeht, als er sich zur Komposition des wirklichen, in „Corpo Celeste“ mit barocken Orgelklängen, die Melodieführung asiatisch angehaucht. Der Gemus von „Cosmos“ braucht Zeit und Aufmerksamkeit. Nur so können die komplexen Schichtungen wirken, aus denen selten ein einzelnes Instrument heraus-tritt – und dann für den Augenblick eines schamanischen Aufsteigens oder eines verersonnen Klingens. Es dominiert langsame Steigerungen und eine stille Monumentalität. Ohne weiteres können wir uns vorstellen, wie „Cosmos“ die geschehen scharfen Bilder eines den Weltraum durchziehenden Fliegenden Auges unter-mal – einfach schöne und unbekanntes Weiter. OLIVER ILAN SCHULZ, Murcof, Cosmos, The Leaf Label B&Y 59 (Hausmusik)

Clicks und Cuts sind übrig geblieben. Die Elektronik dient allein dazu, die Möglich-keiten der akustischen Instrumente auszu-weiten. Streicher, Blasinstrumente und Chöre werden montiert zu vielschichtig changierenden Flächen, die sich großem Umfang ausbreiten, bis hin zu einer Vulkanausbruch, in „Corpo Celeste“ mit barocken Orgelklängen, die Melodieführung asiatisch angehaucht. Der Gemus von „Cosmos“ braucht Zeit und Aufmerksamkeit. Nur so können die komplexen Schichtungen wirken, aus denen selten ein einzelnes Instrument heraus-tritt – und dann für den Augenblick eines schamanischen Aufsteigens oder eines verersonnen Klingens. Es dominiert langsame Steigerungen und eine stille Monumentalität. Ohne weiteres können wir uns vorstellen, wie „Cosmos“ die geschehen scharfen Bilder eines den Weltraum durchziehenden Fliegenden Auges unter-mal – einfach schöne und unbekanntes Weiter. OLIVER ILAN SCHULZ, Murcof, Cosmos, The Leaf Label B&Y 59 (Hausmusik)

Wagner wortlos

Schneller geht es ohne Texte

Der Bewunderer und Widersacher Mor-zano, Antonio Salieri, hat im Titel sei-ner Einakter „Prima la musica, poi le parole“ der Musik den Vorrang gege-ben – danach erst können die Worte. Zeitgenosse Wolfgang Rihm sagt es so: Das Wort transzendiert zur Musik, nicht umgekehrt. Anders aber als beim Film, wo die Drehbuchseiten auch noch während des Drehs geschrieben werden können (so geschehen etwa bei „Casablanca“), erwies sich beim Opernkomponieren seit je ein zuvor verfasstes Libretto als praktisch. Das Wort, auch wenn es der Wurfartort der Musik zu sein scheint, ist so ganz überflüssig nicht. Trotzdem sind seit der Romantik Lieder ohne Worte ein musikalische Genre für sich gewor-den, ja, zu einer Mode, die offenbar nie wieder unmodern wird. Mische Ma-isky verwandelte Schubert- und Brahms-Lieder in reine Colokantilen, noch weiter geht Joshua Bell mit seinem Al-bum „Voice of the Violin“ (Sony/BMG 8287687210), indem er wuchtbedröte Opernarrien so ining-klinglich be-lobt, dass sich Russalks Lied an den Mond in einen Höhepunkt schlechten Geschmacks verwandelt. Dagegen ge-winnt Richard Wagner, der sich selbst eher als Dichter denn als Komponist aufusste, als wortloser Instrumental-komponist womöglich noch hinzu. Jüngst legten Rafael Frühbeck de Bur-gos und die Dresdner Philharmonie ein Album mit Wagner ohne Worte“ vor: lauter Trauermärsche, aber ohne Siegfried (Genau 87095, im Vertrieb von Codea). Vorräter dafür war der Organist und Dirigent Leopold Stok-owski, dessen Wagner-Bearbeitungen höchst bildkräftig dirigiert werden von José Serebrier in den „Symphonic Syn-theses“ von „Tristan“, „Parsifal“ und „Ring“, was man sowohl als „Sympho-nische Synthesen“ wie als „Syntheti-sche Symphonien“ übersetzen kann (Naos 8.57093).

Dank Stokowski wurde das Ent-Wor-ten von Vokalmusik erst so richtig po-pulär gemacht in den Vereinigten Staa-ten, wo Erich Kunzel mit den Cincin-nati Pops „Puccini Without Words“ und „Verdi Without Words“ zu Verkauf-schlagern gemacht hat und wo eines der erfolgreichsten Alben der Firma Telarc Wagners „The Ring Without Words“ mit Lorin Mazzel und den Berli-ner Philharmonikern wurde: Siegfried schon im „Rheingold“ tot, Brünnhilde verstromt sich kamin die Finger, Sie-gmund/Sigfride brauchen nicht erst verständlich-inzuchtig miteinander zu verschmelzen, und in stümiger Sympho-nik wallen die Wälsungen dem Untergang entgegen, noch dazu reduziert von gut fünfzig Minuten. Nebenbei: Welch ein Gewinn an Lebenszeit! Mehr Maße fürs Gelfen oder fürs TV, oder man könnte auch mal wieder was mit den Kindern unter-nehmen. THOMAS RÖHNCKER

Ein Seraphin mit Trauerand

Teresa Stich-Randall singt

Bei einer Rundfunkübertragung der Ufführung von Virgil Thomson's „The Mother of us all“ im Jahr 1947 hörte Ar-turo Toscanini eine zwanzigjährige Stu-dentin der Columbia University: Teresa Stich-Randall besaß einen Sopran von seraphischer Schönheit – eine reine, klar-timbrierte, schlanke und doch kräfti-gste Flötenstimme, oft fast ohne Vibra-to geführt. Seltam maniert es Auf-bleiben oder Verbleiben der Vokale: Es wirkt wie ein Singen mit Trauerand, mit gleich-samter Einförmigkeit. Sie konnte die silbrigen Kantilen der So-phie, etwa in der „Rosenkavalier“-Hin-spielung unter Herbert von Karajan, so still wie stinnlich verströmen – aber auch mühelos in die Tiefe von Ariadnes „Totenreich“ sinken.

Jetzt, wenige Monate nach ihrem Tod am 17. Juli dieses Jahres, sind elf ihrer schönsten Aufnahmen von der Stimme der Sopranistin, die die Stich-Randall zwischen 1953 und 1959 für den ORF produziert hatte, wieder verfügbar: darunter eine stillstän-dig unorthodoxe Wiedergabe von Violetta's „Brama“ und eine plan-tastisch bravouröse Darbietung von Konstanze „Marta“-Arie. Stich-Ran-dalla Technik ist, wie die Cabaletta zu Norma „Casta diva“ zeigt, eigenarti-g: Zwar bleibt die Stimme beweglich, sie schwingt rasch ein, aber viele Lauffas-sen werden gleichsam separiert – nach Art des *désaccé* – ausgeführt oder durch blitzschnelle Aspirationen ver-bunden. OLIVER ILAN SCHULZ, Teresa Stich-Randall, Arien, Wiener Rundfunk-Orchester, Diverse Dirigenten, Orfeo 755 071