

Goldberg-Passion

Ein Gespräch von Stefan Amzoll mit dem Komponisten
Friedrich Schenker

Werke

Am 9. November 1999 wurde Friedrich Schenkers Goldberg-Passion für Soli, Chor, Kinderchor und groß besetztes Orchester im neuen Gewandhaus zu Leipzig uraufgeführt; das Libretto von Karl Mickel (Mitarbeit: Regina Goldmann) umfaßt neben dem Rozenek-Bericht Dichtungen des Autors sowie Texte von Johann Christian Günther, Thomas Dekker, Matthias Claudius, Josef von Eichendorf, Gottfried Benn und aus der Bibel. Die Ausführenden waren das Sinfonieorchester, der Chor und Kinderchor des MDR sowie die Solisten Maacha Deubner (Sopran), Anna Maria Dur (Alt), Stefan Brandt (Countertenor/Bariton), Matteo Demonti (Baß), Leitung: Johannes Kalitzke. Das großdimensionierte Werk verleiht der Passions-thematik eine zutiefst politische und damit gegenwärtige Dimension. Wir veröffentlichen einen Auszug aus zwei umfangreichen Gesprächen, die Stefan Amzoll mit dem Komponisten am 12. April und 13. Mai 1999 geführt hat.

St.A. Die Goldberg-Passion könnte, sagten Sie einmal, einen Beitrag zur Holocaustmahnmal-Debatte leisten, die ja noch nicht zu Ende ist. Gilt das noch?

F.S. Ursprünglich sollte das nicht so sein. Aber durch den Stoff der Goldberg-Passion ist es wohl ein Beitrag dazu geworden. Und Karl Mickel sagt deutlich: Das ist unser Holocaustdenkmal. Das Werk widmet sich im großen dem zu Ende gehenden Jahrhundert. Es vermag, zusammenfassende Reflexionen zu geben an der Schwelle zum nächsten Jahrtausend. Da ist die »Evangelisten-Story« der Passion, welche mit der Flucht von zwei Juden aus einem KZ-Außenlager (Rehmsdorf) von Buchenwald nach Argentinien zu tun hat. Insofern ist die Holocaustproblematik integriert. [...]

St.A. Eine Passion zu schreiben, passiert heute eher selten. Es muß gewichtige Gründe dafür geben, tut man das.

F.S. Ein Grund war die Fluchtgeschichte, der Uranlaß aber waren die Bachschen Goldberg-Variationen. Als ich das Werk hörte (von Glenn Gould gespielt), beschloß ich, damit etwas Eigenes anzufangen, vielleicht eine Instrumentation, vielleicht Variationen oder Collagen. Und

50 sofort wurde mir klar, daß da menschliche

Stimmen erklingen müssen. So kam mir die Vision einer Passion. Es fehlten nur die Worte.

St.A. Die Passion als Musikgattung ist christlichen Ursprungs. Sie aber sind Atheist. Trotzdem sind Gehalte der Bibel für Sie immer wichtig gewesen. Sind sie Pflichtmaterial im gegebenen Fall, um nichts geringeres als menschheitliche Antworten – welch verrufenes Wort – wenigstens zu versuchen?

F.S. Christliche Mythologie umgibt einen mehr, als man glaubt. Mag man noch so sehr Atheist sein, sie kreist uns ein. Ich bin der Meinung, daß man sich darin auskennen muß und damit umgehen kann, weil man mit ihr sowieso lebt. Das hat nichts mit dem Gegensatz von Atheismus und Religion zu tun. Das ist – im guten Sinne – auch einfach ein Atavismus. Der gekreuzigte Jesus, diese Leidensgestalt, ist für ein Kind, das nie etwas davon gehört hat, ein Schrecknis, ein furchtbares Symbol, wie es für andere ein »trostspendendes« Glaubenssymbol ist. Auch die Bachschen Passionen haben eine weit über das Religiöse hinausgehende Wirkung. Und wir können das Christliche in unserer Kultur nicht negieren, auch nicht als Materialisten. Meine Passion sollte keine rein ekklesiastische Aktion sein, sondern es gab vor der Komposition die Vorstellung, eine multireligiöse, multiweltanschauliche Passion zu versuchen, in dem das atheistische Weltbild seinen Rang hat.

St.A. Woher kommt die Story?

F.S. Ein glücklicher Zufall. Regina Goldmann, die an einer Forschungsarbeit über »weiße Flecken« der Historie um 1945 in einer mittelerzgebirgischen Region schreibt, bekam den Fluchtbericht der Gebrüder Miguel und Jonas Rozenek von einem Chronisten, der schon in der DDR – damals unbeachtet – Nachforschungen über das Buchenwald-KZ-Außenlager Remsdorf betrieben hat. Lothar Czošek, so heißt der Historiker, ist auf die Namen der beiden erfolgreich Geflohenen gestoßen und hat Miguel Rozenek gebeten, den Verlauf der Flucht aufzuschreiben. So entstand der Rozenek-Bericht. [...]

Dieser Bericht ist in einem merkwürdigen Deutsch verfaßt, er erinnert fast an jiddische Sprachwendungen; es sind sprachliche Unbeholfenheiten eines Ausländers. Der Text hat so fast einen eigenen Reiz. Czošek hat den Bericht bearbeitet, hat ihn in ein normales Deutsch gebracht. Karl Mickel lag der Urtext vor; natürlich mußte er daraus einen Extrakt ziehen.

St.A. Das ist das Grundgerüst des Evangelisten-Berichtes. Er kennt – merkwürdig – keinen tragischen Ausgang.

F.S. Nein. Die Flüchtlinge sind gerettet worden. Aber der Weg bis zum glücklichen Ende ist ein Leidensweg mit den abenteuerlichsten Wendungen.[...]

St.A. Zur Text-Musik-Relation. Der Text besteht aus heterogenen Teilen, spinnt aber durch den Bericht einen thematischen Faden. Musikalisch ist die Bachmotivik Bindemittel, aber auch andere Elemente. Welche kompositorischen Folgerungen zogen Sie aus dieser Relation?

F.S. Es gibt zwei Strategien. Die eine ist die Verwendung von Spuren des Bachschen Materials; die zweite, daß sich um die Handlung metaphorisch große Gedichte, in Musik gesetzt, ranken. Die Geschichte: Schreckensarbeit im KZ; Verladen in offene Waggons; Abspringen vom Zug; Sich-Verstecken im Wald; Entdeckung durch Arno Bach, der sich als Retter erweist; die erste warme Mahlzeit; Liebesbeziehung zu einer Witwe im Holzschuppen des Retters; Befreiung durch die Rote Armee. Dieses Chronik der Flucht steht zwischen Dichtungen und Texten deutscher Dichter wie Johann Christian Günther, Matthias Claudius, Gottfried Benn und Karl Mickel. Schließlich Texte aus der Bibel: Hohes Lied, Hiob, Matthäus.

St.A. Wie haben Sie die beiden Strategien zusammengezwungen?

F.S. Das war das Abenteuer, die Freude des Arbeitens, des Experimentierens. Und das ist dann auch das Neue, wenn die Sache glückt. Neu heißt hier, es sind keine neuen Mittelchen erfunden worden, sondern die neuen Beziehungen der Mittel haben ein neues Werk ermöglicht. Und die neuen Beziehungen sind nicht nur Beziehungen musikalischer Art, sondern auch die der Worte, die der Verse. Den Text fasse ich als musikalisches Material auf.

St.A. Polyphonie, Kontrapunkt, schlechthin Bach-Beziehungen sind ja auch in früheren Stücken von Ihnen erheblich. Hier, in diesem Stück, zeigt sich indes eine absolute Konzentration auf polyphone Vorgänge alter und moderner Art.

Eine extreme Vielstimmigkeit im gesamten Apparat ist mehrmals erkennbar. Oktavkontrapunktik, eine gedrängte Chromatik, eine raffinierte Tonsymbolik und konstruktive Zitattechnik. War polyphone Arbeit, die ja in

der gegenwärtigen Kompositionsszene nicht unbedingt als eine Zentralkategorie aufgefaßt wird, tatsächlich entscheidend?

F.S. Mich hat die Frage immer gereizt, nun besonders, da ich mir die Canons der *Goldberg-Variationen* genau angeschaut habe: Kann ich daraus kompositorisch für mich Brauchbares ziehen? Ich sehe verschiedene Momente, wo das geht. Erstens sehe ich eine neue Bewertung von Fugati. Zweitens sehe ich eine neue Bewertung von Intervall-Spiegelungen, die bei der Passion natürlich in Zusammenhang stehen mit den Texten. Mittels dodekaphonischer Techniken wird Bach im doppelten Maße chromatisiert. Drittens sehe ich ein Moment in der Harmonik. Wo durch Bachs Kontrapunkt-Rücksichtslosigkeiten oft ganz »gegenwärtige« Harmonien entstehen, können durch nicht minder polyphone Rücksichtslosigkeiten meinerseits fast – im alten Sinne – konsonante Zusammenklänge entstehen. Eine gewisse Euphonik. Viertens sehe ich – parallel zum vorigen – für mich das Problem Konsonanz – Dissonanz neu beleuchtet. Und fünftens ergab sich aus der Beschäftigung mit dem Bachschen Satz ein für mich neues, eigenartiges *Espressivo*. [...] Bei Palestrina gibt es den Zwang, schulmäßig aus der Dissonanz herauszukommen, sie aufzulösen, um in die Konsonanz zu gelangen. Bach indes löst sie viel später auf, als ob er die Auflösung vergäße; das erklärt die starken expressiven Dissonanzen in der Vertikale. Sicher, einige werden sagen: Das alte Zeug ist doch tot. Ich glaube, daß ich hier einige neue Sachen gefunden habe.

St.A. Zum Titel. Goldberg, die historische Figur, die das Stück bei Bach bestellt hat, besitzt geschichtlich wenig Bedeutung. Warum haben Sie trotzdem gerade seinen Namen genommen?

F.S. In vielen Titeln von Kunstwerken steckt ein Geheimnis. Ein zahlungskräftiger Mann namens Goldberg hat bei J. S. B. dieses Variationswerk bestellt; Kunststücke auf dem Klavier, so die Legende, sollten ihn in den Schlaf wiegen. Ich fürchte, wenn er sensibel genug war, wird er über diesen Variationen nicht zum Schlaf gefunden haben. Ich denke, daß die Passion auch genug innere Unruhe bei den Hörern auslösen wird. Da die Goldberg-Variationen einen gewichtigen Materialanteil einbringen, gibt es für mich das Recht zu diesem Titel. [...]

Und dabei geht es nicht um die Reaktion auf ein Ereignis der Gegenwart. Die Passion umfaßt, wie gesagt, den Umgang mit dem gesamten Jahrhundert, das ja nicht das erfreulichste der Menschheitsgeschichte war. ■

Sätze

- 1 Sarabande - Motette
- 2 Bericht
- 3 Chor
- 4 Bericht
- 5 Trost
- 6 Bericht
- 7 Accompagnato
- 8 Madrigal
- 9 Bericht
- 10 Rezitativ und Arietta
- 11 Bericht
- 12 Deutscher Wald - Collage
- 13 Bericht
- 14 Arioso
- 15 Bericht
- 16 Duettino
- 17 Bericht
- 18 Accompagnato
- 19 Motette
- 20 Bericht
- 21 Accompagnato
- 22 Antiphon
- 23 Bericht
- 24 Hohes Lied
- 25 Bericht
- 26 Sinfonia
- 27 Bericht
- 28 Madrigal