

Porträt

Gerhart Darmstadt im Gespräch mit Hans Bäßler

Transkription des Gesprächs am 10. September 2019

Gerhart Darmstadt

Ich bin Gerhart Darmstadt, im Studio für Alte Musik an dieser Hochschule in Hamburg Dozent für Historische Aufführungspraxis, Barockvioloncello, Kammermusik und Barockorchester. Mit dem Barockorchester unserer Hochschule realisierten wir ein Projekt, das in ein Konzert am 3. Juli 2019 im Spiegelsaal des Museums für Gewerbe mündete. Dort haben wir Konzerte von Georg Philipp Telemann, Antonio Vivaldi, Giovanni Battista Pergolesi und Wolfgang Amadé Mozart gespielt, und für diesen Film wählten wir das Vivaldi-Konzert in c-Moll für Blockflöte, Streicher und Basso Continuo aus. Mein Anliegen mit den Studierenden ist – ganz allgemein formuliert –, sie wegzubringen von zu vielen technischen Parametern und ihnen zugleich einen Weg zu einem neuen Musikzugang aufzuzeigen.

Hans Bäßler

Ich bin Hans Bäßler, Seniorprofessor an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg. Ich leite dieses Projekt der Hamburg Open Online University. Die Zielsetzung dessen, was wir mit diesem Einblick in ein quellengestütztes Arbeiten erreichen wollen, besteht darin, zu zeigen, dass man nicht einfach nur Musik „machen“ kann, ohne zugleich darüber zu reflektieren, worin die Inhalte der Musik bestehen, und wie sich diese Inhalte musikalisch-technisch ausdrücken.

Und jetzt kommen wir zur ersten Staffel sozusagen ~~der~~ mit ersten Fragen: Du, Gerhart, kannst vielleicht einmal beschreiben, wie Du überhaupt zur Alten Musik gekommen bist? Normalerweise nimmt man beispielsweise Cellounterricht; und wenn man gut ist auf dem Cello oder auf einem anderen Instrument, dann entwickelt sich die Idee, an einer Hochschule zu studieren. Das Ziel ist dann wahrscheinlich, dass man als Orchestermusiker:in in einem der großen Kulturorchester in Deutschland arbeiten wird. Wie war das bei dir?

GD

Genau das war auch mein Ziel, als ich an der Folkwang-Schule in Essen bei Mirko Dorner studierte. Es war mein Ziel, Orchestermusiker zu werden. Gleichzeitig machte ich sehr viel Alte Musik, ich begleitete die Blockflötist:innen, spielte gleichzeitig aber auch sehr viel Neue Musik, und ich belegte sogar Live-Elektronik, was ich damals sehr faszinierend fand. Es gab viele Uraufführungen. Und ich bewegte mich zweigleisig: Einerseits galt ich als der „Spinner“, der Neue Musik macht, und dann als einer, der immer Alte Musik spielt. Dazwischen habe ich mein normales Programm gearbeitet. Am Ende meines Studiums merkte ich: Das Orchester ist nicht mein Weg, ich möchte nicht so fremd dominiert werden und dort sitzen und gleichzeitig eine eigene musikalische Aussage haben, die jedoch niemanden interessiert, denn ich muss das ausführen, was mir jemand anderes sagt, auch wenn ich das gar nicht richtig oder schön finde. Ich dachte, dabei gehe ich kaputt.

HB

Da gibt es ja eine schöne Parallele zu Nikolaus Harnoncourt, der bei den Wiener Symphonikern war und irgendwann gesagt hat, er hielte es nicht mehr aus, fremdbestimmt zu sein. Ist das eigentlich für Musiker:innen quasi ein berufliches Todesurteil, wenn man sagt, ich will nicht fremdbestimmt sein?

GD

Nicht unbedingt. Es gibt ja viele Musiker:innen, die sehr gerne im Orchester spielen. Ich finde das auch toll, eine Symphonie zu spielen; und wenn man besonders gute Dirigent:innen hat, ist das ein wahres Glück. Es gibt aber auch im Alltag viele Dinge, bei denen man gar nicht dahintersteht, oder auch in dem Moment das gar nicht realisieren kann, was man soll – seelisch, oder technisch, oder aus welchen Gründen auch immer. Man muss immer funktionieren, man soll immer stillhalten und hat nichts zu sagen. Das ist eigentlich ein Unding, weil man auch nicht immer in ein direktes Gespräch dazu kommen kann. Das ist natürlich bei jedem Orchester anders, aber da liegen jedenfalls für mich die Gefahren. – Nikolaus Harnoncourt hielt das dann irgendwann nicht mehr aus, beispielsweise die g-Moll-Sinfonie Mozarts einfach als so eine schöne Kaffeemusik zu spielen oder bei der Bachschen Matthäus-Passion mit Karl Richter Dinge machen zu sollen, von denen er einfach nur noch sinngemäß sagte: „Das geht nicht, ich verrate mich selber, wenn ich so spiele.“

HB

Und hast Du selbst eine Krise erlebt?

GD

Ich war ja in meinem ganzen Leben in keinem Berufsorchester.

HB

Aber am Ende des Studiums?

GD

Nein. Ich hätte so weitermachen können wie geplant, aber ich hatte einen ganz eigenen Wunsch. Ich wollte wirklich andere, neue Klänge suchen. – Als ich Anner Bylsma hörte, war ich ganz außer mir! Das war eines der berückendsten Erlebnisse meines Lebens: Einen Menschen zu erleben, der so musikalisch spielt, der mit seinem Instrument unglaublich interessant spricht, dem man magisch an seinem Bogen und an seinem Klang hängt, obwohl er noch mit zwei anderen Musikern spielte, die auch die besten ihres Faches waren – Frans Brüggen war ja nicht zu toppen, das war einfach ein unglaublicher Blockflötist, ebenso Gustav Leonhardt am Cembalo, und zu sehen, wie jemand wie Anner Bylsma Continuo spielt. Ich dachte, ich sei ein guter Continuo-Spieler. Doch das war ja eine vollkommen andere Welt, die ich noch suchte und brauchte.

HB

Und was geschah daraufhin?

GD

Daraufhin habe ich überlegt, wo ich studieren kann, und ich habe mich für Nikolaus Harnoncourt entschieden, weil er eigentlich der interessanteste Impulsator war. Was mich sehr für ihn eingenommen hat, war sein Satz auf einem vorherigen Kurs: „Wenn Du etwas lernen willst, musst Du ‘warum’ fragen.“ Kurz vorher war ich bei August Wenzinger, und als ich: „Warum“ fragte, sagte er: „Wollen Sie etwas lernen oder nicht?“ Und das war bei Harnoncourt so etwas wie ein Befreiungsschlag.

HB

Kannst Du denn ganz kurz noch einmal sagen, in welchem Zeitraum Deines Lebens das gewesen ist?

GD

Ich habe in Essen von 1971 bis 1977 studiert, 1978 bin ich zu Harnoncourt nach Salzburg gegangen und ein paar Jahre dort geblieben. Das war kein regelrechtes Studium. Er lehrte anfangs drei Tage in der Woche. Und wir Studierenden hatten sehr viel Zeit, so haben wir sehr viel für uns geforscht und gesucht. Und als ich das Gefühl hatte, ich wusste meistens, was er jetzt sagen würde, dann bin ich gegangen. Das war so ungefähr 1982.

HB

Und dann bist Du nach Hamburg gekommen.

GD

Genau!

HB

Und was passierte dann?

GD

Ich habe mich in meine Frau Evi Pfefferle verliebt, die damals in Hamburg studierte. Mir war es egal, wo ich war, ich bin sowieso viel herumgereist als Musiker, und dann bin ich in Hamburg geblieben – bis heute.

HB

Und Du hast in Hamburg ein Barockorchester gegründet.

GD

Ja 1983, das habe ich neun Jahre lang geleitet. Für mich war es ein wunderbarer Weg, ganz vieles auszuprobieren und Musik in einem großen Zusammenhang zu gestalten. Wir arbeiteten jede Woche und gaben sehr viele Konzerte. Es war für uns alle eine wunderbare Erfahrung. Nach neun Jahren merkte ich jedoch, ich schaffe es zeitlich und kräftemäßig nicht, ein ganzes Orchester zu managen, alles einzurichten und alles zu proben. Ich wäre sonst vor die Hunde gegangen oder könnte auf Dauer nicht mehr selber Solist sein. Wir haben uns ganz freundlich getrennt und sind heute noch freundschaftlich verbunden.

HB

Nun entwickeltest Du ja zunächst Deine Studien auf der Basis der Musik des Violoncellos. Konnte man das dann auf das Orchester übertragen? Die klangliche Vorstellung eines intimen Instruments wie dem Violoncello einerseits und einem größeren Orchester andererseits ist ja doch beachtlich.

GD

Das Gute ist, wenn man Violoncello spielt, dass man immer unten im Bass sitzt und sowieso die Aufgabe hat, die ganze Musik über sich wahrzunehmen und in Beziehung zu setzen. Und gerade bei Nikolaus Harnoncourt habe ich auch gelernt, wie man ein Orchester von unten her gestaltet, und auf welche Weise man in einer Partitur unten andere Funktionen hat als oben. Das war sehr spannend, und dafür brauchte ich eine sehr gute Konzertmeisterin: Gesine Hildebrandt. Wir leiteten dann wirklich im Team, ohne Dirigenten! Sie führte die Oberstimmen, ich vom Bass aus, und obwohl wir bewusst sehr verschieden spielten, versuchten wir in dieser Weise alle Stimmen zu synchronisieren. Das waren sehr spannende Erfahrungen.

HB

Was heißt in diesem „von unten her aufgebaut“?

GD

Schon die Komponist:innen haben in der Regel, wenn sie ein Stück schrieben – nehmen wir Bach – zunächst einen Bass geschrieben, dann wurde der unter Umständen mit den Schülern so beziffert, wie die ideale Harmonie ist, und dann entwickelte man darüber eine entsprechende Musik. Wir haben beispielsweise die G-Dur Geigensonate von Bach (BWV 1021), die es in einer anderen Version auch als Triosonate für Flöte und Geige in G-Dur (BWV 1038) gibt, größtenteils mit demselben Bass, auf dem ganz andere Oberstimmen sind. – Das Denken von unten ist ganz hierarchisch. Das ist es auch, was dann später den Klang betrifft, dass man die Vorstellung einer Pyramide hat; unten ist die Basis – das schreibt Bach sogar in seiner Generalbassschule, dass „Bass“ von „Basis“ kommt, was ja auch stimmt – und in diesem Fundament, das auch als ein geistiges Fundament verstanden werden kann, ist die ganze Musik enthalten. Wenn man von der Musik lediglich den Bass mit Ziffern spielen würde, wäre eine vollständige Musik vorhanden; man bräuchte kein Orchester. Das Orchester bildet aber ganz andere Facetten von so vielen verschiedenen Regionen und Persönlichkeiten übereinander ab, dass man der Musik dadurch eine ganz andere Aussage verleihen kann, als wenn man alles in ein System packt.

HB

Du lehrtest ja ab den späten 80er-Jahren an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg als Dozent für Alte Musik. Ist das eigentlich ein schwieriger Sprung gewesen vom aktiven, direkten, unmittelbaren Arbeiten einerseits hin zu einem eher dozierenden auf der anderen Seite?

GD

Ich war ja anfangs nur drei Stunden ein Dozent, das hat mein äußeres Leben nicht groß tangiert. Es war für mich eine wunderbare Forschungsreise. Ich musste jetzt alles auf den Punkt bringen, und ich fing an, systematisch die ganzen musikalischen Phänomene zu untersuchen. Ich sah mit Entsetzen, dass die Musikwissenschaft auf unserem Gebiet überhaupt keine Grundlagen bietet.

HB

Hat sich diese Situation verbessert?

GD

Nicht wirklich. Auch in der riesigen *MGG*² finden wir zu all unseren Fragen keine Artikel, die uns weiterbringen. Die Leute sind schon glücklich, wenn sie wissen, dass eine Fermate die Note um die Hälfte ihres Wertes verlängert. Aber dass eine Fermate auch kürzer sein könnte, und welche verschiedenen Funktionen eine Fermate hat, das ist historisch überhaupt nicht aufgearbeitet. Und das gilt für alle musikalischen Parameter. Wenn man dann noch bedenkt – was ich auch erst im Laufe der Jahre merkte –, dass alle musikalischen Gegebenheiten, die man vorfand, im 19. Jahrhundert in das krasse Gegenteil umgeswitcht worden sind, dann sind heute sehr viele Fragen zu beantworten, warum wir immer noch so sind, wie wir sind. Warum wir nicht in eine Diskussion mit dem Gegenteil treten und daraus etwas entwickeln, das uns eine andere Zukunft beschert als die, die heute stattfindet?

HB

Eine letzte Frage von mir: Wie ist eigentlich das lehrend-kollegiale Verhältnis im Rahmen der Arbeit in der Hochschule? Auf der einen Seite haben wir Dozenten, die sich neben der Soloausbildung an der Perspektive orientieren, gute Orchestermusiker auszubilden und an den entsprechenden Stellen arbeiten, die dann einstudiert werden für die Probespiele. Und dann auf der anderen Seite Dein Arbeiten, das zumindest nicht die technischen Fragen in den Vordergrund stellt, sondern im Wesentlichen die inhaltlichen Probleme zu lösen versucht. Reibt sich das in einer Hochschule oder ist das ein Punkt, der zu neuer Lebendigkeit führt?

GD

Das reibt sich teilweise sehr, weil die Hochschule wirklich die Aufgabe hat, die Musikindustrie zu beliefern, auf einem technischen Niveau, das gigantisch ist, und die Studierenden in ganz kurzer Zeit wirklich zu Langstreckenläufer:innen zu machen, was wiederum eine unglaubliche Anforderung ist. Da bleibt oft gar keine Zeit, subtil in die Musik hineinzuschauen. Und es bleibt auch keine Zeit, den Studierenden in ihrem eigenen Entwicklungstempo gerecht zu werden. Sie müssen einfach funktionieren, wenn nicht, dann sind sie draußen.

HB

Kannst Du den Blick noch einmal zurückwenden — und zwar in die 70er-Jahre, in Deine Studienzeit — und dann die heutige Hochschulpraxis damit vergleichen? Hat sich da etwas verändert im Hinblick auf den Umgang mit den Quellen, besonders aber im Hinblick auf das Ausführen dessen, was man als quellengestütztes Musizieren benennen könnte?

GD

Dadurch, dass es inzwischen so viele Menschen gibt, die das Metier der Alten Musik verfolgt haben, ist viel mehr Wissen vorhanden. Man kann auch fast alles digital herunterladen. Wir mussten uns früher alle Quellen über Mikrofiche besorgen, und zwar sehr mühsam. Heute steht alles zur Verfügung, es wird aber — so glaube ich wenigstens — nicht mehr gelesen als damals. Wenn man sich etwas mühsam besorgt, nimmt man es vielleicht stärker auf, als wenn es einfach vorliegt, und man kann es haben, aber man benutzt es nicht. – Was in unserem Studium anders war: Wir hatten viel mehr Zeit, wir konnten viel ruhiger studieren, der Druck war längst nicht

so hoch. Auch das Niveau der Aufnahmeprüfungen war viel geringer, vielleicht auch das der Abschlüsse. Da hat sich unglaublich viel getan, was teilweise sehr positiv, zum Teil aber auch bedenklich ist.

HB

In unserem nächsten Beitrag werden wir dann darauf zu sprechen kommen, was eigentlich konkret quellengestütztes Musizieren bedeutet, wie man mit Quellen umgeht. Herzlichen Dank erst einmal für diesen ersten Teil unseres Gesprächs.

Transkription: Nora Ebneith