



Raphaël Pichon

(Foto: Ensemble Pygmalion/Piergab)

# Geduldige Explosionen

Seine erste Begegnung mit der Musik Johann Sebastian Bachs im Knabenchor von Versailles war für Raphaël Pichon ›un choc immense‹. Heute ist er selbst derjenige, der die scheinbar festgefügte Welt der Bach-Interpretationen schockt. Aber als Spezialist zu gelten, behagt ihm wenig, und genauso hadert er mit dem Begriff Authentizität. Kleinliche Besetzungsarithmetik ist seine Sache nicht, doch im historischen Klang zu musizieren eine Selbstverständlichkeit, auch wenn es die Anschaffung neuer ›alter‹ Instrumente kostet samt Umstellung auf einen höheren Stimmton wie im Falle des Deutschen Requiems von Brahms. Es war nur einer von vielen Höhepunkten der spektakulären Saison mit Pichon und Pygmalion als ›ensemble in residence‹ in der Philharmonie Essen. Eine Folge von drei Bach-Programmen unter dem Motto ›La vie du Christ‹ bildete den Schwerpunkt der siebenteiligen Konzertreihe. Am 23. April wird sie zu Ende gehen mit einem reinen Chorprogramm von Ockeghem bis Schönberg, elegant verknüpft, wie bei Pichon üblich, durch einen roten Faden oder ›Fil d'Ariane‹. Auch er selbst folgt augenscheinlich einem solchen Ariadnefaden und vertraut unbeirrt dem Weg, mögen die Ziele im Einzelnen auch noch unklar sein. Mehr chorsinfonisches Repertoire, mehr Spätromantik oder 20. Jahrhundert? Auf Fragen wie diese antwortet Pichon als Sänger, der er ja auch ist, mit einem gesungenen Bach-Zitat: Geduld, Geduld ... Worauf man sich aber verlassen kann, gleich ob es in Richtung Schütz oder Strawinsky geht, sind stunde Interpretationen und der Erkenntnischoc: Ensembles wie Pygmalion gibt es derzeit in Deutschland nicht. Ist in Frankreich alles besser?

## Im Gespräch: Raphaël Pichon

Die Fragen stellte Johannes Jansen

2006 im Alter von nur 21 Jahren haben Sie das Ensemble Pygmalion gegründet und damit den Weg der historischen oder, wie man heute sagt, historisch informierten Aufführungspraxis eingeschlagen. Was machte Sie so sicher, dass es der richtige Weg war? Für mich war es die ganz natürliche Fortsetzung dessen, was ich vorher gemacht hatte, schon seit meiner Zeit im Knabenchor in Versailles. Der Chorleiter und Kapellmeister dort war mit historischen Instrumenten vertraut und griff auf sie zurück, wenn wir Bachs Kantaten oder Passionen aufführten. Es ist die große Chance unserer Generation, dass wir praktisch mit der Muttermilch die Überzeugung eingesogen haben, dass zur Musik die jeweils ihr gemäße Klangfarbe, Sprache und Grammatik gehört. Darum kamen zu meiner Klavierausbildung auch Orgel und Cembalo hinzu und zur Violine die Barockvioline. Selbstverständlich haben wir mit dem Chor

auch Musik des 20. Jahrhunderts aufgeführt, und mein späterer Schwerpunkt als Sänger lag tatsächlich auf der Neuen Musik. Ich habe an vielen Uraufführungen mitgewirkt. Diese breitere Perspektive betrachte ich als einen weiteren Vorteil unserer Generation.

Mit Pygmalion änderte sich der Schwerpunkt wieder ...

Am Anfang ging es uns vor allem darum, mit Komponisten wie Johann Sebastian Bach und Jean-Philippe Rameau besonders vertraut zu werden, um Repertoire-Grundlagen zu schaffen, nicht aber im Sinne eines chronologischen Vorgehens. Das Deutsche Requiem von Johannes Brahms ist ein Resultat dieser kontinuierlichen und nun schon 15 Jahre andauernden Auseinandersetzung mit einem Repertoire, das von Praetorius und Schütz über Buxtehude, Bruhns und Bach bis zu Mendelssohn reicht – ganz unterschiedliche

Werke, die dennoch aus einer gemeinsamen Quelle schöpfen.

Auf der Textebene stellen sich zwischen Brahms und Schütz manche Gemeinsamkeiten her. Allerdings war Brahms kein besonders gläubiger Protestant ...

Für mich ist es ein Kennzeichen besonderen Genies, auch dem Glaubenszweifel Ausdruck verleihen zu können. Bei Bach finden wir es zum Beispiel in der h-Moll-Messe bei ›Et expecto resurrectionem mortuorum‹. Da lässt er meiner Ansicht nach die eigenen Zweifel anklingen, vor dem Einsatz der Pauken und Trompeten. Das spüren wir auch bei Brahms. Im Requiem op. 45 und im Begräbnisgesang op. 13 ist es jetzt natürlich eine besondere Herausforderung, zum ersten Mal mit Instrumenten in der höheren Stimmung von 438 Hertz spielen – Wiener Instrumenten, wenn wir speziell von den Bläsern reden. Einige haben wir eigens angeschafft oder

sogar anfertigen lassen. Damit schlagen wir ein neues Kapitel auf, und natürlich träume ich davon, noch mehr Brahms zu machen, ebenso Schubert und Schumann; aber auch mit Mendelssohn werden wir uns demnächst viel beschäftigen.

*Liegt es an der Sprache oder vielmehr am lutherisch-protestantischen Hintergrund von Bachs Musik, dass sie in Frankreich lange Zeit vergleichsweise wenig gespielt wurde, besonders seine Kantaten?*

Mich persönlich berührt dieser menschliche, eher subjektive Zug der lutherischen Musik mehr als die katholische Musik und deren Glaubenssicht. Aber was Sie über Bach in Frankreich sagen, stimmt. Doch das ändert sich zusehends, weil sich auch Bachs Bild geändert hat. Früher sah man in ihm den Giganten und gelehrten Schöpfer mustergültiger Kompositionen, die man für den Unterricht herangezogen hat. Noch die Kantaten-Produktionen der siebziger Jahre von Gustav Leonhardt und Nikolaus Harnoncourt, später auch von Philippe Herreweghe hatten etwas von dieser Distanz. Mit John Eliot Gardiner kam der hochentwickelte Sinn für das Dramatische und damit auch eine theatralische Dimension hinzu, die enorm wichtig ist. Denn obwohl sich Bach an die protestantische Gemeinde richtet, spricht er doch zu jedermann, und je unbefangener wir sind, desto mehr erschließt sich dieser universelle Charakter seiner Musik. Sogar Laienhörer haben Bach für sich entdeckt und führen vermehrt seine Passionen auf. Bach beginnt die französische Musikkultur zu durchdringen, mag seine Faszination auch noch nicht ganz so stark sein, wie sie es zum Beispiel seit langem schon in Japan ist.

*Sie haben Gardiner angesprochen, der Sie als Ensemblegründer, aber auch in seiner Art zu musizieren sicherlich beeinflusst hat. Gibt es noch andere Musiker-Vorbilder?*

Natürlich, sehr viele sogar. Der für mich wichtigste – und ich bedaure sehr, ihn nie getroffen zu haben – war Nikolaus Harnoncourt, doch vielleicht mehr durch die Philosophie seines Musizierens, seine geistige Haltung und Humanität, als durch die konkreten Resultate. Wie er glaube ich, dass klassische Musik für unsere Gesellschaft lebenswichtig ist, aber auch dass es verlässliche und vertrauensvolle Beziehungen braucht, damit im Konzert etwas Gefährliches und Unerwartetes geschehen kann. Nur so springt die Botschaft eines Werks dem Publikum förmlich ins Gesicht. Eine solche Explosion herbeizuführen, gelingt nur aus der Sicherheit und Stabilität eines Ensembles heraus, wie es beim Concentus Musicus Wien der Fall war.

*Wir reden über Risikobereitschaft im Bewusstsein der Gefahr, dass Dinge auch mal schiefgehen können. Die Gründung Ihres Ensembles Pygmalion verdankt sich letztlich ja einer nicht zustande gekommenen Studentenaufführung des gleichnamigen Balletts von Jean-Philippe Rameau. Damit wollten Sie sich offenbar nicht abfinden ...*

Der mythische Bildhauer Pygmalion arbeitete Tag und Nacht daran, die perfekte Skulptur einer jungen Frau zu erschaffen, ein Objekt seiner Phantasie. Das heißt, es geht um handwerkliche Arbeit und Hingabe an sämtliche Details, aus denen sich ein Werk zusammensetzt. Aphrodite war so berührt davon, dass sie beschloss, die Skulptur zum Leben zu erwecken. Das ist meine Vorstellung von Musik.

*Die operative Basis Ihres Ensembles ist die Oper von Bordeaux. Bedeutet das auch, Sie werden von der Oper finanziert?*

Nein. Wir haben in Frankreich seit den 1980er Jahren das System, dass freie Ensembles insbesondere im Bereich der Alten und der Neuen Musik dort, wo feste Einrichtungen wie Konzert- und Opernhäuser bestehen, mit diesen kooperieren, um zusätzliche Angebote zu ermöglichen. Praktisch sieht das so aus, dass wir unsere Programme in Bordeaux erarbeiten und sie dort zuerst vorstellen, bevor wir es an anderen Orten tun. Unser Hauptanliegen sind neue Wege der Musikvermittlung, um ein Publikum zu erreichen, das mit klassischer Musik sonst kaum Berührung hat. Seit drei Jahren gehen wir mit Kammermusikprojekten an Schulen und Universitäten und versuchen, immer tiefer in diese Bereiche hineinzuwirken und Brücken in alle Richtungen zu bauen. Dazu gehören auch Hilfsorganisationen für Obdachlose. Die Unterstützung dafür bekommen wir von der Region Nouvelle-Aquitaine.

*Gab es keinerlei Kooperation mit Marc Minkowski, der ja bis Ende der vergangenen Saison noch Direktor der Oper von Bordeaux war?*

Nein, so gut wie nicht. Aber wir schätzen und respektieren uns, und natürlich gab und gibt es auch Kontakte zwischen den Ensembles und ihren Mitgliedern.

*Wer sind neben den öffentlichen Geldgebern Ihre wichtigsten Unterstützer und wem, wenn Sie einmal zurückblicken, verdanken Sie selbst am meisten?*

Eine der wichtigsten Personen, die mir geholfen und die mich weitergebracht haben, ist zweifellos Daniel Troman, unser Manager von Anfang an. Was die staatlichen Geldgeber betrifft, glaube ich, sind wir die letzte Generation, die noch öffentliche Starthilfe und Förderung bekommen hat. Die Zeiten haben

sich sehr geändert seit den 1980er und 90er Jahren mit Ensemblegründungen wie Les Arts Florissants, Les Talens Lyriques und Le Poème Harmonique. Bei Pygmalion müssen an die Stelle staatlicher Förderung zunehmend Fundraising und Sponsoring treten, also gewissermaßen das angelsächsische Modell. Zu unseren Unterstützern gehören eine Bank, eine Privatstiftung sowie Unternehmen aus der Wein- und der Technologiebranche. Ensembles wie Les Arts Florissants und Les Musiciens du Louvre bekommen staatliche Zuschüsse in Höhe von 35 bis 40 Prozent ihres Gesamtetats. Bei uns sind es nur 18 Prozent. Damit dürfen wir uns noch glücklich schätzen, und ich bin es auch. Sorgen manche ich mir weniger um uns als um die nächste und übernächste Generation.

*Die Schallplattenindustrie spielt gar keine Rolle mehr?*

Wir haben unsere Aufnahmen schon von Anfang an selbst finanziert, und betrachtet man nur die Kosten, ist es eigentlich ein Verlustgeschäft.

*Aber man hat nicht den Eindruck, dass Sie an der Besetzung sparen. Um noch einmal auf Bach zurückkommen: Ist Ihnen sein ›Entwurf einer wohlbestallten Kirchen Music‹ eine Richtschnur in Besetzungsfragen?*

Ich gehe von meinen eigenen Erfahrungen aus und bleibe bei der Linie, die ich schon im Knabenchor kennengelernt habe. Ich scheitere mich nicht um Authentizität, wenn Sie so wollen, so sehr ich auch davon überzeugt bin, dass wir so viel wie nur irgend möglich über den historischen Kontext wissen und daraus lernen sollten. Dennoch bleibt es dabei, dass ich einen chorischen und keinen solistischen Ansatz verfolge. Aber wenn Sie Werke wie ›Christ lag in Todesbanden‹ oder den Actus tragicus aufführen, ist es natürlich etwas anderes als die späten Leipziger Kantaten oder die h-Moll-Messe. Das unterscheidet sich von Fall zu Fall, aber es fließt alles ein, was wir an Informationen haben, zum Beispiel auch über die Bündelung der Kräfte von Nikolai- und Thomaskirche mit drei- bis vierfacher Instrumental- und bis zu achtfacher Chorbesetzung. Ich denke, das Verhältnis sollte ungefähr ausgeglichen sein. Bei der Instrumentalbesetzung ist mir Farbigkeit besonders wichtig, gern auch mit großer Orgel. Wir überlegen sogar, uns ein eigenes Orgelpositiv bauen zu lassen, ein großes, wohlgemerkt! Die Wahl der Orgel, aber auch des Cembalos kann den Gesamtklang total verändern, und erst eine richtige ›deutsche‹ Prinzipalstimme verleiht ihm auch die Dichte, die es braucht.