

Scheppernde Schotten

Die Band Mogwai sucht neue Instrumentalmusik

Mit instrumentaler Musik verbinden sich einige der schauerlichsten Momente im Pop. Vom immer weiter sich ausdehnenden Gitarrensolo des Schweine-rocks über den Popanz des Art-Rock-Endlosgegniedels bis hin zu den musikalischen Selbsterfahrungsrips von Oldfield, Jarre oder Clayderman kam selten bis nie etwas Gutes vom Versinken ins Instrument. Durch den Schock des Instrumentalrops hat man als Interessierter begriffen, dass, was den Pop seit je in die Platttheit zu schubsen droht, doch auch seine Rettung ist, seine Anbindung an die Welt: ein Gesang nämlich, ein Text, eine Aussage, in der einigermaßen zwingend das Statement eines menschlichen Geistes stecken müsste. Kein Wunder, dachte man lange, dass Instrumentalmusik jenseits des Tanzbaren ihren Rückzug angetreten hatte und sich allenfalls im Esoterikregal des Drogeriemarktes wiederfindet.

Als ihre Zeit gekommen war, haben die Schotten von Mogwai eben darin ihre Chance erkannt. Zwar haben auch sie hin und wieder menschliche Lautäußerungen eingestreut in ihre Klanglandschaften, dann gerne auf Japanisch oder so. Doch war das Instrumental ihr Ding, und im ewigen Kommen und Gehen der Musikmoden bot es ihnen Mitte der neunziger Jahre eine gute Möglichkeit, mal wieder eine Revolution anzuzetteln: Damals konnte man toll verstören, indem man einen Abend lang nicht zum Gesangsmikrofon griff, nur wallend und scheppernd vor sich hin musizierte. Im Extremfall taten Mogwai das auch schon mal mit dem Rücken zum Publikum, mit derselben plakativen Überzeugung, die sie auf T-Shirts drucken ließen, um, nicht ganz unberechtigt, die Kollegen von „Blur“ als wirklich schlechte Band zu dissen („Blur: Are Shite“).

Es gab also doch etwas Zupackendes, Klares an den scheppernden Schotten, und das zu wissen tat gut. Neu hinterfragt werden aber mussten Mogwai, seit sie mit Elektronik zu experimentieren begannen, seit ihre Musik sich zu einer Ambient-Sanfttheit hin entwickelte, wie sie es nun auf dem ironisch „Rave Tapes“ genannten achten Album vorexerzieren. Da waren sie dann wieder, die drei Probleme des Rezensenten: Was will eine Musik, die dediziert ohne Botschaft daherkommt? Wo fängt sie an, zur puren Wellness zu werden? Und, gar: Sollte es ab einem bestimmten Alter vielleicht normal sein, diesen Moment der Entspannung zu suchen in einer Welt, die einem immer bekloppter vorkommt?

Mogwai sind stiller, besinnlicher geworden, schmerzärmer, versöhnter. Aber soll man das nun sein in diesem Heute? Will man der Band wohl, so kann man behaupten, dass sie die Melancholie, die in vieler Popmusik schlummert, extrahiert, verfeinert und erfrischend aufbereitet hat, extra für uns, für Menschen, deren verkorkste Jugend durch Michael Ende und Pink Floyd so richtig endgültig ruiniert wurde, und die sich aber heute, alles überlebt habend, davor hüten würden, die Weltschmerzplatten jener Tage jemals wieder zu hören, derweil die alten Sehnsüchte irgendwo da drinnen immer noch lugern. Will man Mogwai übel, so spürt man ihren instrumentalen Seelenreisen und einigen ihrer Interviewzitate mit leichtem Stirnrundeln nach. Etwa kann Bandleader Stuart Braithwaite sich euphorisch über die Harmonium-Improvisationen des Esoterikers Georges Gurdjieff auslassen, in denen „etwas Unsagbares“ wohne. Da mag man ihm einerseits ja recht geben: Ja, in der Musik sollte eigentlich immer etwas Unsagbares wohnen, sonst wäre sie ja keine.

Was aber ist Mogwai dann doch zuzugehalten? Ihren „Rave Tapes“ wohnt ein Widerstreben inne, in der Musik das Hymnisch-Erlösende in seiner vollumfänglichen Plumpeheit zu suchen. Auf ihrer wie stets verführerischen Tauchkapsel hinterfragt sich die Band immer auch wieder wachen Geistes. „Remurdered“ wälzt ein bewusst simples Stück Melodischeschrott um und um, betrachtet es von allen Seiten, um zu sehen, wie Musik als solche funktioniert – später dann frisst sich ein refrainähnliches Element in den Song, das dem Crack-Intro eines Achtziger-Jahre-Computerspiels entstammen könnte. „Deesh“, das ekstatischste Stück der Platte, wird immerhin noch von einem merkwürdig stotterigen Rhythmus gebremst. Und das betörende Abschlussstück „The Lord Is Out Of Control“ wird merkwürdig unausgearbeitet gelassen, als hielte man es für unlauter, hier das pure, öde Gold aus dem Erzbrocken zu schmelzen. Mogwai haben den Anstand, die schöne Lüge, derweil sie sie vorbringen, selber nicht so wirklich zu glauben. Möglicherweise ist es das, was diese Band dann doch hörbar macht, ohne dass es dabei allzu großer Scham bedürfte. KLAUS UNGERER



Mogwai:
Rave Tapes.

Rock Action Records
5051083076807
(Rough Trade)



Er bringt den Raum zum Reden: Der Dirigent René Jacobs.

Foto Josep Molina

Verwunderung im Schwalbennest

Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach liegt in mehr als vierzig Aufnahmen vor. Fragt sich: Wer braucht diese neue Lesart von René Jacobs? Antwort: Jeder! Denn er erzählt uns etwas Unerhörtes.

Erstaunlich weite Landschaften der sogenannten Alten Musik sind bis heute immer noch *terra incognita*. Die Musiker schnüren ihr Marschgepäck zusammen, ihre Instrumente, ihr Wissen, ihre Überzeugungen. Und begeben sich gruppenweise auf Expedition, mit ungewissem Ausgang. Immer wieder stoßen sie dabei auf total unbekannte, geniale Barockopern, die wiederentdeckt und ausgegraben werden müssen, auch auf Kantaten, Sonaten, Concerti. Etliche Pioniergruppen sind freilich irgendwann unterwegs stecken geblieben, bei einem der Biwaks der letzten sechzig Jahre – denn so alt, das muss man sich immer wieder klarmachen, ist die Alte-Musik-Bewegung mindestens, setzt man als Stunde null den Tag an, als Karajans junger, zorniger Cellist Nikolaus Harnoncourt beschloss, dem musikalischen Juste Milieu zum Trotz ein eigenes Ensemble zu gründen, darin nur noch in tiefer Stimmung, auf Darmsaiten, mit Naturhörnern und Barockbögen gespielt werden sollte: den *Concentus Musicus Wien*.

Zu den Steckengebliebenen, die sich ihrerseits irgendwann wiederfanden in einem neuen Juste Milieu, ihr Standardrepertoire, „ihren“ Bach oder Händel oder Telemann pflegend, korrekt mit Betonung auf der Eins gespielt und mit den üblichen, klangrednerisch-rhetorischen Floskeln, gehören, zum Beispiel, das Ensemble La Petite Bande und sein Begründer, der famose Gambist Sigiswald Kuijken, der demnächst seinen siebzigsten Geburtstag feiern wird. Aber auch viele andere, dann und wann, und in schwacher Stunde sogar Papst Harnoncourt selbst. Zu denjenigen, denen das nie passieren könnte, einfach, weil sie frühzeitig gegen Wiederholung immunisiert wurden, rechnet Kuijkens Weggefährte aus den Sechzigern: René Jacobs.

Jacobs sucht, seit er Musik macht, nach dem Neuen im Alten. Was immer er anpackt, verändert sich. Dabei geht auch er in letzter Zeit nicht mehr so oft auf Expedition ins Unbekannte, Jacobs grast neuerdings lieber in den bevölkerten Gefilden der Höhenkammliteratur, widmet sich Mozarts Meister-Opern, Bachs Passionen. Um dann aber in diesem schein-

bar Vertrauen doch wieder etwas Neues zu entdecken.

Zuletzt dirigierte Jacobs am Theater an der Wien, von Kritik und Publikum unisono bejubelt, Mozarts „Idomeneo“. 2010 hatte er am gleichen Ort eine übersprudelnd sinnliche „Finta Giardiniera“ herausgebracht, mit verrückten symphonischen Farben in einer erweiterten Bläserfassung, die sich ein unbekannter Mozart-Bearbeiter aus Prag, in verehrungsvoller Fortschreibung Mozarts, fünf Jahre nach dessen Tod hatte einfallen lassen. Als sorgfältig im Studio nachproduzierte Platteneinspielung kam diese Novität im letzten Sommer heraus, mit dem Freiburger Barockorchester und etlichen der jacobischen Lieblingsänger, darunter Michael Nagy, Sunhae Im und Marie-Claude Chappuis (harmonia mundi HMC 902126.28). Letztere beiden gehören auch zum Cast der jetzt von Jacobs vorgelegten Neueinspielung der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach.

Wie viele Tonkonserven von diesem Wunderwerk gibt es bereits? Achtundvierzig sind zur Zeit lieferbar. Und sind nicht viele gute, sogar maßstäbliche Aufnahmen darunter, etwa der Meilenstein, den Nikolaus Harnoncourt 1970 setzte, als Erster, der Bachs Passionen puristisch mit Originalinstrumenten aufführte, in Kenntnis der rhetorischen Klangrede? Und ist denn also diese opulent besetzte Neueinspielung von René Jacobs unbedingt nötig?

Die Antwort lautet: ja. Man glaubt es nicht, bevor man es nicht gehört und erlebt hat: Auch in diesem Fall ist es René Jacobs wiederum gelungen, etwas Neues zu entdecken und erstmals hörbar zu machen. Er führt die „Passio D.N.J.C. Secundum Matthaum“ BWV 244 von Johann Sebastian als Raummusik vor, so, wie sie komponiert wurde, und interpretiert sie

als ein dramatisches Gedicht, mit verteilten Rollen.

Schon seit den Zeiten Felix Mendelssohns ist der besondere Reiz, den die Doppelchörigkeit der Matthäus-Passion aufwirft, hinlänglich bekannt. Gerade dies warf zugleich auch Probleme auf. Mindestens in Stereo muss man das Werk hören können, und nicht zuletzt, um der Überwältigungsästhetik des massiv daherkommenden Eingangschors zu entgegen, haben sich in jüngster Zeit einige Dirigenten, etwa Joshua Rifkin, darauf verlegt, selbst die Chöre solistisch zu besetzen. Nun aber fand der Musikwissenschaftler Konrad Küster heraus, dass die Doppelchörigkeit von Bach konzipiert worden war für die Raumkonstellation, die sich am Uraufführungsort, der Thomaskirche zu Leipzig, bis 1740 anbot. Bis zu diesem Zeitpunkt existierte nämlich eine zweite Orgel, hoch oben auf der „Schwalbennest“-Empore, über dem Eingang zum Kirchenraum. Erst, als diese Orgel abgebaut worden war, im Jahr 1742, für eine Wiederaufführung des Werkes, schrieb Bach die Continuo-Besetzung für den zweiten Chor der Matthäus-Passion um, von Orgel auf Cembalo.

Daraus lässt sich schließen: Auch Chor II stand bei besagter zweiter Orgel im „Schwalbennest“. Das bedeutet erstens, dass Chor II kleiner besetzt war, als Chor I, und es bedeutet zweitens, dass bei der Uraufführung der Matthäus-Passion das gesamte Kirchenschiff, achtundzwanzig Meter lang, zwischen Chor I und Chor II gelegen haben muss, die Hörergemeinde von vorn und hinten einschließend. Auch die Chöre jeweils zugeordneten Solisten agierten weit voneinander entfernt. Bach unternahm also mit der Matthäus-Passion ein von der Architektur inspiriertes musikalisches Experiment, vergleichbar dem der Mehrchörigkeit, zu dem die Markusdom-Emporen die venezianischen Komponisten inspiriert hatten. An welcher Orgel aber saß Bach? Wie konnte eine Aufführung des Werkes unter diesen extremen Bedingungen, ohne Sichtkontakt, mit vermutlich heftigen Hall- und Schallverzögerungen überhaupt funktionieren? Man müsste es einfach mal ausprobieren!

René Jacobs hatte allerdings, um die bachsche Raummusik zu simulieren, für seine Aufnahme in den Berliner Teldec Studios die heutige Technik zur Seite, insbesondere den peniblen Aufnahmeleiter Martin Sauer. Jacobs steht in einem Gestrüpp von Mikrofonen, umringt von den Musikern, er dirigiert mitunter von einem Schlag auf den anderen in entgegengesetzter Richtung, wie der Film „Rediscovering The Saint Matthew Passion“, der der Edition als DVD beiliegt, dokumentiert. Sarah Blum führt darin den komplexen Proben- und Aufnahmeprozess eindrücklich vor. Chor II (und Solisten II) treten auch nicht in üblicher Stereophonie, als rechter oder linker Partner von Chor I (und Solisten II) in Erscheinung, vielmehr entrückt, entfernt, leicht verhallt.

Entsprechend elaboriert sollte nun freilich auch die Abspielstation sein. Hört man diese neue räumliche Matthäus-Passion unterwegs im Auto oder mit Kopfhörern oder gar in der Küche auf einem uralten Gettoblast, dann kann sie flach und matschig klingen.

Noch viel interessanter ist allerdings, was Küster aus der bachschen Raummusik für die Faktur und Aussage der Matthäus-Passion geschlussfolgert hat. Er stellt fest: Chor I und die Solisten I auf der großen Orgelempore befassen sich narrativ mit dem Passionsgeschehen: Sie erzählen die Evangelisten-Geschichte. Chor II und die Solisten II auf der kleinen Orgelempore vis à vis betrachten das aus der Distanz, von weitem, sie reflektieren es, stellen es in Frage, sie wundern sich. Küster schreibt: „Nähe oder Ferne zum Geschehen äußerte sich also in Relation zum Textvortrag des Evangeliums: Im Unterschied zwischen dem Musizieren von hinten (Hauptempore) und von vorn (Schwalbennest).“ Das ist ähnlich einer Interaktion auf dem Theater, nur, dass das Publikum nicht stumm bleibt und seinen inneren Monolog für sich behält, sondern aktiv dem Drama und seinen Darstellern entgegenargumentiert. Was ganz entschieden der Musizierweise von René Jacobs entgegenkommt, der sich seit je begeistert hat für dramatisch-sinnliche Erzählweisen, mit flexiblen Tempi, starken Farben und einer wechselhaften, ausdrucksorientierten Dynamik.

Jacobs ist ein Musiker, der seine Intentionen so präzise und zugleich lustvoll, so witzig, offen und ehrlich vermitteln kann, dass man, wenn man ihm live zuhört, einen Geistesblitz nach dem anderen miterlebt. In den Gesprächen mit Silke Leopold, die kürzlich als Buch herauskamen, findet sich dieser besondere Esprit wunderbar eingefangen. Dieses Buch ist zugleich eine Fundgrube, aus der viel zu lernen ist, nicht nur über Jacobs, seinen Werdegang und seine Lebensarbeit, sondern auch über unseren eignen Umgang mit der Musik der Vergangenheit.

Bei all dem Licht, dies sei der Vollständigkeit halber noch bemerkt, gibt es bei der jacobischen Neuaufnahme der Matthäus-Passion auch ein paar Schattenseiten. Nicht alle seine Lieblingsänger sind in der Intonation so sattelfest und im Ausdruck so präsent wie der junge, helle Bass Johannes Weisser, der die Partie des Christus singt, oder wie Werner Güra, der herrliche, inbrünstige Tenor-Evangelist. Zumal von Bernarda Fink, der die „Erbarme Dich“-Arie anvertraut ist, und auch von der Altistin Marie-Claude Chappuis wünschte man sich etwas weniger Gefühl, dafür mehr Klarheit. Doch der in drei Parteien aufgeteilte RIAS Kammerchor, der auch Solisten stellt, ist unübertrefflich. Die doppelchörig aufgestellte Akademie für Alte Musik steht ihm darin nicht nach. Und die Kinder vom Staats- und Domchor Berlin, einstudiert von Kai-Uwe Jirka? Eine Wonne. ELEONORE BÜNING

AUCH DAS NOCH

Von Ulrich Olshausen

Diese Musik fängt einen mit dem ersten Ton ein und lässt nicht mehr los. Perlende Läufe, Anschlagkultur, Klavierkunst auf dem höchsten Niveau. **Christof Sänger** spielt Jazz-Evergreens oder, besser gesagt, Pop-Hits der ersten Jahrhunderthälfte von George Gershwin, Richard Rodgers, Ray Noble und all den anderen, die so ausführlich von Jazzmusikern adaptiert wurden, dass man sie fast schon im Original für den Jazz reklamiert – also etwa „Nice Work If You Can Get It“, „Tea For Two“ oder „My Funny Valentine“. Er spielt sie mit untrüglichen Sinn für motorisch-sinnliche Unterhaltung in den reichhaltigen harmonischen Verschränkungen und hypervirtuos verzierten Ketten. Die „Geburt“ der Themen aus zunächst amorph erscheinendem Präludiermaterial, die konzentrierten Entwicklungs- und Paraphrasenphantasien, die Verbindung von Stride-Piano-Techniken der zwanziger Jahre und spätromantischer Harmonik, die Auflösung einer fast etüdenhaften Besessenheit in warmen Schönklang, die fließende Vereinigung vom Charakter eines Nachtclub-Entertainments nach Art von Fats Waller mit der konzertanten Geste der großen E-Klassiker – nein, so spielt heute sonst niemand anderes Klavier. Zwei Stücke von Chopin sind übrigens auch dabei. Die Themen werden nah am Original angespielt und dann intelligent „normal“ als Improvisationsgrundlage verwendet. Die CD mit ihren siebzehn Stücken heißt „**Willow Weep For Me**“ (Rough Trade/Laika).

* * *

Dem stets experimentierfreudigen irischen Wahlschweizer **Christy Doran** ist für seine neueste Produktion ein toller Fischzug geglückt – wenn so despektierlich mal eine Sängerin bezeichnet werden darf. Sie heißt Sarah Buechi, ist Schweizerin mit indischen Interessen und Unterrichtserfahrung bei einer der großen Avantgarde-Musen des Gesangs, Lauren Newton. Was diese Hexenstimme an Scats, Sprungkaskaden und Klangexperimenten, aber auch liebhaft Anrührendem aus der Kehle bekommt und wie das auf dem Album „**Mesmerized**“ (Challenge) in die Gesamtkonzeption der mit etlichen Computer-Phantasien um sich greifenden Band integriert wird, ist atemberaubend schön, vor allem auch deshalb, weil diese Sinfonie aus Schrei, Kantilene und Sprache gar nicht vergagt wirkt, sondern erzmusikalisch (Intonation!) durchdrungen ist. Die akustisch nicht immer leicht zu verstehenden Texte kann man im Beilagenheftchen mitlesen, muss man aber nicht; die Musik erzählt schon allein genug.

Wasserfeste Schminke

Sheryl Crow präsentiert sich im Country-Gewand

Sie war mit Lance Armstrong, Eric Clapton und Owen Wilson liiert, sie hat einen Song für einen James-Bond-Film gesungen („Tomorrow Never Dies“) und ist die einzige Künstlerin, die in Bahrain einen Nummer-1-Hit erzielen konnte („The First Cut Is The Deepest“). Und doch steht all das im Schatten des einzigartigen Erfolgs ihres Debüt-Alboms: Von „Tuesday Night Music Club“ konnte Sheryl Crow nicht nur acht Millionen Kopien verkaufen, sondern das Album, mit dem vor zwanzig Jahren ihre Karriere begann, enthält mit „All I Wanna Do“, „Strong Enough“, „Leaving Las Vegas“ und „Run, Baby, Run“ immer noch die vier stärksten Songs, die sie je gemacht hat. Dass sie diesen Geniestreich später allein für sich reklamiert hat, haben ihr damalige Mitsstreiter wie der Produzent Bill Bottrell und der Bandleader Kevin Gilbert – der Ko-Autor von „Leaving Las Vegas“ starb 1996 an autoerotischer Asphyxiation – nie verziehen.

Seitdem hat Sheryl Crow sich unzählige Male neu erfunden, hat Soul- und Weihnachtsplatten aufgenommen. Jetzt ist sie nach Nashville gezogen und hat mit „Feels Like Home“ das übliche Truegeblüde zur Country-Metropole abgelegt. Patentierte Klänge wie die genretypische Steel Guitar prägen klassische Country-Songs wie „Callin’ Me When I’m Lonely“, auf Brandy Clarks „Homecoming Queen“ ist gar eine Fiedel zu hören. Alle anderen Lieder hat Sheryl Crow mit Hilfe versierter Songwriter wie Chris Stapleton oder Chris DuBois selbst verfasst. Das klingt oft ein bisschen wie „Komponieren nach Zahlen“, wenn Crow in „Crazy Ain’t Original“ das normale Leben feiert oder im Auftakt-Lied „Shotgun“ abrockt. Es gelangen ihr aber auch zwei Balladen wenn nicht für die Ewigkeit, dann zumindest für heute: das mit originellen Sprachbildern aufwartende „Waterproof Mascara“ und das alle vorsichtigen Formeln fahren lassende „We Oughta Be Drinkin’ Prost!“ ROLF THOMAS



Sheryl Crow:
Feels Like Home.
Warner 9362424331