

Interview mit Doris Orsan zum Album „Ciaccona“

von Harald Wittig in „IZ-Virtuos“ 1/21

Dr. Doris Orsan studierte Violine am Mozarteum in Salzburg und als Stipendiatin des DAAD - Deutscher Akademischer Austauschdienst an der Juilliard School of Music in New York. Ihr Konzert- und Meisterklassendiplom absolvierte sie mit Auszeichnung. Sie wurde mit dem Würdigungspreis für Kultur des Österreichischen Staates ausgezeichnet, verschiedene zeitgenössische Komponisten schrieben für sie Violinwerke. Sie konzertiert regelmäßig als Solistin mit namhaften Orchestern oder im Duo mit ihrem Mann, dem Konzertgitarristen Johannes Tonio Kreuzsch. Damit nicht genug, hat die Künstlerin auch intensive musikwissenschaftliche Studien betrieben: So promovierte sie „summa cum laude“ über die Violinkonzerte Wolfgang Amadeus Mozarts. Ihre höchst lesenswerte Dissertation ist unter dem Titel „Ein Genie reift“ ist im Verlag Königshausen & Neumann mit der ISBN 10: 3826044010/ISBN 13: 9783826044014 erschienen. Ihre bisherigen CD-Einspielungen umfassen Musik von Johann Sebastian Bach, Franz Schubert, spanisch-lateinamerikanische Kompositionen sowie Uraufführungen zeitgenössischer, ihr gewidmeter Werke.

Ihr aktuelles, jüngst erschienenes Album widmet sich dem Solowerk Johann Sebastian Bachs für die Violine. Dr. Doris Orsan besticht auf dieser Produktion mit beeindruckenden Interpretationen der d- und h-Moll-Partiten BWV 1004 und BWV 1002 sowie das ihr gewidmete Solostück „songlines I“ von Nikolaus Brass (1949). Grund genug, mit Dr. Orsan über dieses Projekt zu sprechen. Im Gespräch verrät die umfassend gebildete Musikerin alles über Konzeption und Realisation von „Ciaccona“ und ihre Sichtweise auf den Bachsche Zyklus „Sei Solo“ für Violine allein.*

Harald Wittig: Bevor wir ins Detail gehen, möchte wir gerne wissen, wie Sie dieses Projekt angegangen sind: Wann kam die Grundidee, nach welchen Kriterien wählten Sie die Stücke aus und wie haben Sie dann das Konzept ausgearbeitet?

Doris Orsan: Den Anstoß für dieses Projekt bildete die Einladung, einen dreiteiligen Konzertzyklus in der Schweiz zu spielen, in dem ich jeweils zwei von J. S. Bachs „Sechs Sonaten und Partiten“ vorstellen sollte. Dazu kam eine Konzertanfrage von Seiten des Burghauser Festivals „Look into the Future“, in dem moderne Kunst im Zentrum steht. Zum Zeitpunkt der Anfrage beschäftigte ich mich gerade intensiv mit der h-moll Partita, weshalb es künstlerisch nahe lag, in meiner Konzeption von diesem Werk auszugehen. Indem ich die h-moll Partita mit der großen d-moll Partita kombiniere, stelle ich die zwei Moll-Partiten des Bachschen Solozyklus einander gegenüber. Zudem kam mir die Ausrichtung des Burghauser Festivals sehr entgegen: Die Integration zeitgenössischer Musik in altbekannte Programme ist mir immer schon ein besonderes

Anliegen. Festgefahrene Hörgewohnheiten brechen auf. Man begibt sich auf die Suche nach den verbindenden, sich gegenseitig befruchtenden Elementen scheinbar so ferner Epochen. Nikolaus Brass' Musik begleitet mich schon lange. Mit meinem Mann, dem Gitarristen Johannes Tonio Kreuzsch, habe ich vor einigen Jahren seine uns gewidmeten „Dialoghi d'amore“ eingespielt. Brass' Musik weist stets eine atmende Entwicklung auf, - für mich eine wesentliche Qualität künstlerischen Tuns. Insofern schließt sie sich dem Entwicklungsstrom Bachscher Musik nahtlos an und bildet ein äquivalentes Gegenüber.

HW: Es liegt auf der Hand, dass Sie Bachs Solowerke für Violine schon lange kennen werden. Daran kommt nunmal kein Violinist vorbei. Können Sie Ihren Weg zu und mit diesen Meisterwerken schildern? Die Beschäftigung mit Bach ist eine Lebensaufgabe, nicht wahr?

DO: Ich war 14 Jahre alt, als ich die „Sechs Sonaten und Partiten“ zum ersten Mal im Konzert hören durfte, - mein damaliger

Geigenlehrer nahm mich mit in die beiden Konzertabende und erteilte mir damit den wohl besten Unterricht! Wenig später begann ich die Werke selbst zu studieren. Sie ließen mich seither nicht mehr los. Im Studium waren die Bachschen Solosonaten und -partiten stets Teil des einzustudierenden Repertoires. Seither ist es mir ein Anliegen, die Beschäftigung mit dieser vollkommenen Musik nicht abreißen zu lassen. Manche Sonaten oder Partiten kehren biographisch in Wellen wieder und es ist erstaunlich, dass man stets dort anknüpfen kann, wo man sie niedergelegt hat, - weiter den Weg in die Verdichtung beschreitend. Der Weg, den die Bachsche Musik uns aufzeigt, endet nie. Sie ist ein unaufhörlicher Rufer nach der eigenen seelischen Verwandlungsfähigkeit, nach künstlerischer Intuition und geistiger Lebendigkeit. Jedes Stehenbleiben mit ihr bedeutet Rückschritt. Jedes Suchen aber wird reichlich belohnt!

HW: Inzwischen gilt es als gewiss, dass die Solowerke keine Etüden sind, die für das violinistische Studium in Klausur gedacht waren. Wie sehen Sie selbst diese Werke? Bach dürfte sie selbst gespielt haben...

DO: Die Vermutung, die Bachschen Sonaten und Partiten seien als eine Art Etüden zu denken, basierte hauptsächlich auf J. N. Forkels Aussage: „Die Violinsolos wurden lange Jahre hindurch von den größten Violinisten allgemein für das beste Mittel gehalten, einen Lehrbegierigen seines Instruments völlig mächtig zu machen.“ (J. N. Forkel, Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802). Auch wenn die „Sei solo“ zweifellos zur Ausbildung geigerischer Fähigkeiten geeignet sind, lässt sich ihr eigentlicher Zweck beileibe nicht darauf beschränken. Zu kunstvoll ist ihre Anlage, zu intensiv ihre Gefühlssprache. Ob die „Sei solo“ zu Bachs Lebzeiten öffentlich aufgeführt wurden und wenn ja, von Wem, konnte bis heute nicht geklärt werden. Bach selbst spielte zwar Violine und war lange Jahre Geiger in der Weimarer Hofkapelle, jedoch ist auffällig, dass kein Zeitgenosse, auch nicht der Sohn Philipp Emanuel, Bachs Violinspiel einer besonderen Erwähnung würdig fand. Wenn er seine „Sei solo“ nicht unbedingt selbst vortragen konnte,

so besaß er aber zweifellos das für deren Komposition unerlässliche Wissen um die äußersten Möglichkeiten des Instrumentes. Deren Niederschrift erfolgte zu Bachs Köthener Zeit als Kapellmeister am Hofe. Es liegt nahe, dass er damit an eine geigerische Tradition anschloss, die z. B. in den sechs Suiten für Violine solo von J.P. Westhoff oder in J. G. Pisendels „Sonata à Violine Solo“ ihren Ausdruck findet. Letzterer war als Konzertmeister der Dresdner Hofkapelle und ehemaliger Schüler A. Vivaldis einer der bedeutendsten Violinvirtuosen seiner Zeit und hätte zweifellos jene geigerischen Fähigkeiten besessen, welche für die Ausführung der Bachschen Sonaten und Partiten erforderlich sind. Gewiss ist auch hier nichts. Dass die „sechs Sonaten und Partiten“ eifrig rezeptiert wurden, beweist allerdings die Tatsache, dass neben Bachs Reinschrift vier (!) weitere Handschriften aus dem 18. Jahrhundert existieren.

HW: Der „Virtuose“ ist verlangt, um diese Musik zu spielen. Ich bin mir sicher, dass sie mit dem Begriff des „brauchbaren Virtuosen“ vertraut sind. Ganz allgemein und auch konkret auf das Thema bezogen: Wie definieren Sie den Virtuosen?

DO: Mit Ihrer Frage sprechen Sie den Bach-Zeitgenossen Johann Mattheson (1681-1765) und seine Sammlung von „12 neuen Kammersonaten“ an, welcher er den Terminus des „brauchbaren Virtuosen“ voranstellte. In dem 14seitigen Vorwort schildert Mattheson auf recht drastische Art, dass jegliches Künstlerrideal unvereinbar sei mit Lastern wie „Fressen, Sauffen, Unverschämtheit, Tobackgestank, Unhöflichkeit, Unreinlichkeit, Gottlosigkeit, Schweren, Fluchen, Verläumdungen, Schelten, garstige Reden und Thaten, Falschheit, Vergeudung, Faulheit und Müßiggang“. Damit spricht Mattheson eine grundlegende Tatsache an: Ein Musiker kann die Werke großer Meister nur soweit realisieren, als seine Persönlichkeit daran schöpferischen Anteil hat. Diese Werke sind ein Abglanz einer entmaterialisierten Welt und wollen unser Innerstes ansprechen. Eine rein artistische Ausführung kann ihnen nicht gerecht werden und muss als künstlerisch zwecklos betrachtet

werden. Schöpferischen Anteil zu nehmen bedingt jedoch, die eigene Persönlichkeit umzuwandeln, alles Unechte, Aufgesetzte, Eitle abzuwerfen, zu sich selbst zu gelangen und demgemäß Mittler zwischen zwei Welten zu werden. Eine lebenslange Aufgabe, die über das äußerliche Einstudieren ausgefeilter Fingerfertigkeit weit hinausgeht. Interessant ist, dass Mattheson in seinem Vorwort zudem einfordert, dass sich der Künstler nicht allein mit Musik früherer Zeiten, sondern auch mit Musik seiner Zeit beschäftige. Die Würdigung und Anerkennung moderner Musiksprache ist m.E. unerlässlich für das Verständnis des eigenen Kulturraums, seiner Chancen und Nöte und damit für das eigene Selbstverständnis als „Kulturschaffender“.

HW: Nun näher zur Auswahl der CD. Warum haben sie diese bei- den Partiten gewählt. Wie kam es, dass sich die „songlines I“ auch auf der CD finden – und dass diese quasi als Bindeglied zwischen den Partiten angeordnet sind?

DO: In der Gegenüberstellung der beiden Moll-Partien der Bachschen Sammlung wird deutlich, wie unterschiedlich Bach diese beiden konzipierte: Die viersätzig, jeweils um ein Double ergänzte h-moll Partita steht der zunächst ebenfalls viersätzigen Suitenform der d-moll Partita gegenüber, die jedoch um die grandiose Ciaccona ergänzt wird. Zudem: Die fein gestaltete h-moll Partita bildet mit ihren sensibel aufzuspürenden Wendungen eine gänzlich andere Herausforderung für den Interpreten als die von Beginn an in einer großen Geste gehaltene d-moll Partita. Es läge selbstverständlich nahe, in dieser Betrachtungsweise fortzufahren und die dritte Bachsche Partita in E-Dur ins CD-Programm mit aufzunehmen. Jedoch war es mir wichtig, der Bachschen Klangwelt zeitgenössische Klänge gegenüberzustellen, die m.E. ähnliche Anforderungen an Interpret und Zuhörer stellen. In seinen „songlines“ greift Nikolaus Brass sagenhafte Erzählungen der australischen Aborigines auf, wonach gottesähnliche Wesen in urfernen Zeiten singend ein Geflecht von das australische Land durchziehenden Pfaden vorzeichneten, die auch heute noch aufgespürt werden können. In der klanglichen

Gegenüberstellung der „songlines“ mit der Ciaccona als Mittelpunkt meiner Einspielung kann Jeder im intensiv hörenden Vollzug der jeweils anderen Qualität des Suchens und Findens göttlicher Struktur und Ordnung nachgehen.

HW: Dann zu den Einzelwerken. Sie beginnen mit der d-moll Partita, die allein wegen der monumentalen chaconne vielen ansatzweise bekannt ist. Es spricht viel dafür, dass die Einzelsätze der Partita auf die chaconne hin zielen, diese quasi vorbereiten. Wie sehen Sie das?

DO: Die vier Sätze der d-moll Partita, welche vor der Ciaccona erklingen, bilden mit der typischen Satzfolge Allemanda - Corrente - Sarabande - Giga die typische Form einer in sich abgeschlossenen barocken Suite. Im Grunde hätte J.S. Bach die Partita mit der Giga beschließen können. Er wäre jedoch nicht Bach, wenn er nicht in einem genialen Kunstgriff eine monumentale Ciaccona hinzugefügt hätte, welche in Taktzahl (257) und Dauer der Gesamtheit der vorangegangenen Sätze ebenbürtig ist. Die so entstehende auf dem ersten Blick unausgewogene Form wirft selbstverständlich Fragen auf. Der Gedanke einer Vorbereitung der Ciaccona durch die in sich geschlossene Einheit der vorhergehenden Sätze liegt nahe, stellt sich dadurch doch ein formales Gleichgewicht ein. Zudem liegt allen fünf Sätzen jeweils zu Beginn dieselbe spannungsvoll gesetzte d-moll Kadenz zugrunde, die lediglich in ihrem rhythmisch-melodischen Charakter variiert wird. Bach greift damit auf die altdeutsche Form der „Variationensuite“ zurück, und schafft im harmonischen Bezug eine Einheitlichkeit bei größter Variabilität der musikalischen Gedanken.

HW: Die Sarabanden sind bei Bach oft besonders ausdrucksvolle, ergreifende Sätze – die das Wesen des Schreitanzes transzendieren. In der d-moll Partita erscheint die Sarabande fast schon wie eine Andeutung auf das, was die chaconne bringen wird. Was ist Ihr Eindruck?

DO: Rein formal zeigen sich selbstverständlich schon zu Beginn der beiden Sätze grundlegende Gemeinsamkeiten in Harmonie und Rhythmus. Das auftaktige Bass-Thema der Ciaccona wird in der Sarabande durch den abtaktigen punktierten Rhythmus vorbereitet. Die zu Beginn identische d-moll Kadenz öffnet sich allerdings in der Sarabande zur Dominante, während sie in der Ciaccona wesensgemäß tonikal abschließt. Die Sarabande weist eine ausgesprochen schmerzliche Grundstimmung auf. Durch Sekunden und Septimen ist der Satz geprägt von vielen Dissonanzen. Die Wendung zur Dur-Dominante kann jedoch als Vorbereitung des Dur-Teils der großen Ciaccona betrachtet werden und verspricht da wie dort tiefen Trost.

HW: Lassen Sie uns nun über die Chaconne sprechen. Sie inspirierte nicht umsonst den Titel des Albums. Oft ist heute zu lesen, dass Bach dieses überragende Instrumentalwerk im Gedenken an das vermutlich glückliche Ehe-Leben mit seiner ersten Frau, Maria Barbara schrieb. Allerdings finden sich hierzu kaum verlässliche Quellen. Was meinen Sie?

DO: Als J.S. Bach im Sommer 1720 von einer dreimonatigen Dienstreise zurückkehrte, erwartete ihn die traurige Nachricht vom Tod seiner ersten Ehefrau Maria Barbara. Laut der Köthener Reinschrift erschienen die „Sei solo“ ebenfalls 1720, jedoch wird vermutet, dass Bach schon in seiner Weimarer Zeit (1708-1717) mit der Komposition begonnen habe. Dennoch gibt es Theorien, wonach der Tod Maria Barbaras zur Komposition der Ciaccona geführt habe, ja sogar, dass diese einer schon fertiggestellten d-moll Partita nachträglich hinzugefügt worden sei. Dazu passt der Ansatz der Violinprofessorin Helga Thoene, die in kompliziert geführten Analysen aufzuzeigen versuchte, dass die Ciaccona durchwoben sei von Chormelodien zum Thema Tod und Auferstehung. Andere analytische Ansätze versuchten auf Grundlage der Zahlensymbolik, welche Töne in Zahlen und Buchstaben umdeutet, zu beweisen, dass die Namen der Bachschen Familie in der Ciaccona verewigt seien. Jeder der analytischen Ansätze ist m.E. ein bewundernswerter und notwendiger Versuch, sich einem Kunstwerk verstehend anzunähern,

vor dessen Größe der Verstand am Ende jedoch nur kapitulieren kann. Die Tatsache, dass die tieferen Entstehungsumstände der „Sei solo“ bis heute im Dunkeln liegen, zwingt uns, ein Verständnis dieser spirituell überhöhten Musik auf einer anderer Ebene als der rein wissenschaftlichen zu finden. Letztere kann uns die Größe und Tiefe dieser Musik zwar erahnen lassen, erleben können wir sie jedoch nur selbst. Die Ciaccona ist ein offenes Geheimnis, ein Ruf aus einer anderen Welt, der nach meiner Bereitschaft zur inneren Wandelbarkeit fragt.

HW: Barockmusik ist gestenreiche und sprechende Musik – wir denken an die Affektenlehre. Sie kennen sicher die verschiedenen Quellen dazu. Ein Instrumentalist sollte damit vertraut sein, oder? Haben Sie dazu – gerade auch als promovierte Musikwissenschaftlerin - viele Studien betrieben?

DO: Die barocke Affektenlehre, wie sie von Theoretikern wie J. Mattheson oder F. W. Marpurg formuliert wurde, war selbstverständlich Teil des Studiums an der Musikhochschule. Ihre direkte Anwendung auf absolute und nicht rhetorisch gedachte Musik ist jedoch durchaus umstritten. Ich selbst orientiere mich in der Interpretation der Bachschen „Sonaten und Partiten“ nicht formelhaft an der Affektenlehre, sondern eher an der Anforderungen der Figurenlehre im Hinblick auf lang/ kurz oder schwer/ leicht.

HW: Bach schreibt selten Arpeggios aus. In der Chaconne gibt es aber einen Vorschlag. Dennoch finden sich in den existierenden Ausgaben verschiedene, fast lässt sich sagen, Bearbeitungen für diese Passagen. Gibt es bestimmte Regeln, Usancen wie Akkorde zu zerlegen sind?

DO: Leopold Mozart formulierte in seiner „Gründlichen Violinschule“: „Wie das Arpeggio in dem ersten Tacte eines ieden Exempels angezeigt ist; so muß man fortfahren.“ (VIII / III §18). Demnach müsste man die große Arpeggio-Stelle im ersten Teil der Ciaccona durchgehend gemäß der Bachschen Vorgabe ausführen. Dem steht im Grunde nichts als die künstlerische Freiheit entgegen, die Variationen

in der Ausführung durchaus gestattet. Mir persönlich war es wichtig, durch die Arpeggio-Technik die Bass-Linie hervorheben zu können sowie der musikalischen Steigerung gerecht zu werden.

HW: Die h-moll Partita wurde tatsächlich als das „schlichteste“ Werk des Zyklus bezeichnet – was uns aber nicht interessieren soll. Wie würden Sie, aus der Perspektive der Interpretin, diese Partita beschreiben? Gibt es einen bestimmten Satz, der sie besonders fasziniert? Vielleicht die ‘Borea’?

DO: Im Reigen der sechs Sonaten und Partiten J.S. Bachs gibt es kein „schlichtestes“ Werk. Es sind sechs gewaltige Monolithen, die vor uns stehen. Diese bilden ein jedes für sich und besonders auch in ihrer Gesamtheit ein nie gänzlich zu begreifendes Wunderwerk kulturellen Ausdrucks. Der Charakter der h-moll Partita lässt sich für mich am Besten mit „Wandelbarkeit“ umschreiben: Jeder Satz und mit ihm jedes Double stellt ein Beispiel bereiten barocken Ausdrucks dar, der trotz Grundtonart stets von einer vorwärtstrebenden tänzerischen Leichtigkeit ist, die umso schwerer zu realisieren ist als die Tonart h-Moll geigerisch durchaus herausfordernd ist. Ich persönlich liebe die Corrente mit ihren fein ausgeloteten Wendungen im Auf und Ab, die mittels einer sensiblen und variablen Bogentechnik entdeckt und beleuchtet werden wollen. In der Beschäftigung mit diesem Satz erlebe ich stets pure Freude am Einfallsreichtum J.S. Bachs. Dieser ist immer tief, nie beliebig.

HW: Eine Frage, die noch immer herumgeistert, betrifft die Violine der Bach-Zeit. Dass der sogenannte „Bachbogen“ so historisch unkorrekt wie „eigentümlich“ ist, ist inzwischen klar. Dennoch ist zu lesen, dass der Bogen der Bachzeit anders war und nicht so stark gespannt – um dem mehrstimmigen Spiel der damaligen Zeit gerecht werden zu können. Wie spielt ein zeitgenössischer Violinist Bach? Mit Anpassungen seines Instruments? Oder ist derlei längst überholt und – provokant gesprochen - eher Unfug?

DO: Es gibt meiner Meinung nach keinen Unfug in der Kunst. Die Kunst und mit ihr der Künstler leben im Element der Freiheit. Alles was erlebte und gelebte Kunst ist, hat seine Berechtigung. Insofern müsste ich die Frage, wie ein zeitgenössischer Violinist heute Bach spielt, so vielfältig beantworten wie es Interpreten gibt. Neben wunderbaren Interpretationen von Barockgeigern, gibt es Violinisten, die die Bachschen Sonaten auf der modernen Violine, aber mit dem Barockbogen spielen. Und es gibt auch diejenigen, deren Ideal sich auch heute noch in durchgehendem Vibrato und stets vollem Ton erfüllt.

Ich selbst spiele Bach mit moderner Violine und Bogen, weil ich so meine persönliche Klangvorstellung besser als beispielsweise mit einem Barockbogen verwirklichen kann. Selbstverständlich ist mir dabei das Spannungsfeld zwischen persönlichem Ausdruck und der Realisierung historischen Originalklangs stets bewusst.

HW: Wenn wir schon beim Klang sind, wollen wir zum Schluss auch über die Produktion des Albums sprechen, die sehr gelungen ist. Dazu direkt, Sie mögen es verzeihen, drei Fragen: Das ist eine Studio-Aufnahme? Wie lang dauerten die Aufnahmen? Was benötigen Sie selbst, um sich beim Aufnehmen wohl zu fühlen.

DO: Die Aufnahme ist im Münchner Studio meines Schwagers, des Jazzpianisten Cornelius Claudio Kreuzsch, entstanden. Insgesamt nahm sie ca. sechs Tage in Anspruch. Um mich wohl zu fühlen, muss ich vor allem gut vorbereitet sein. Dann kann ich im Moment der Aufnahme in die Musik eintauchen ohne von Fragen der technischen Umsetzung abgelenkt zu sein. Und selbstverständlich hilft mir eine persönliche und von Seiten der Aufnahmeleitung spürbar wohlwollende und unterstützende Atmosphäre. Und die ist in Cornelius Studio immer spürbar!

HW: Was der Hörer des Albums durchaus nacherleben kann. Vielen Dank dafür und dieses fundierte Gespräch.