

Daß er schließlich das Gesamtwerk von Heinrich Schütz, der selbst über fünf Jahrzehnte in Dresden wirkte, in den Mittelpunkt seiner Arbeit stellte, es mit Beharrlichkeit den Menschen nahebrachte, und dies nicht nur zu den seit 1955 jährlich veranstalteten Heinrich-Schütz-Tagen und mit der Schallplatten-Edition, daß er die vielfältigen Möglichkeiten der Favorit- und Capellchor-Praxis erprobte und schließlich mit historischen Instrumenten musizieren ließ – das alles hat der Schütz-Pflege in unserem Jahrhundert unverzichtbare Impulse gegeben. Allein die Werkauswahl Mauersbergers, die Konzentration auf Bach und Schütz (und natürlich die Moderne) kann für sich den Rang einer aufführungspraktischen Großtat beanspruchen. Dies war im übrigen auch bedeutsam für die Dresdner Musikkultur dieser Zeit, die in den 20er und zu Beginn der 30er Jahre auf dem Gebiet der Oper und des bürgerlichen Konzertwesens Vorbildliches leistete, sich jedoch auf dem Gebiet zeitgemäßer und zeitgemäß interpretierter Kirchenmusik nur zögerlich über die Stadtgrenzen hinaus bemerkbar machte. Verfolgt man die seit 1927 erscheinende Zeitschrift „Musik und Kirche“, die den Aufschwung der evangelischen Kirchenmusik dieser Jahre begleitete und fast lückenlos dokumentierte, muß man feststellen, daß Dresden zunächst im Schatten anderer Musikzentren stand. Bach-Feste fanden in Leipzig und anderen deutschen Städten statt, die ersten Schütz-Feste in Celle, Berlin, Flensburg und Wuppertal. Daß die Schütz-Stadt Dresden zur Schütz-Stadt wurde, ist erst das Verdienst Rudolf Mauersbergers.

Doch lassen Sie mich von dem aufführungspraktisch gewiß wichtigen Punkt der Werkauswahl zu diesen Fragen im engeren Sinne kommen. Ich möchte mich auf drei Aspekte beschränken. Zunächst auf Fragen der Besetzung, dann auf Erscheinungen des Klangbildes und schließlich auf Fragen der Dynamik und agogischen Gestaltung. Es ist bekannt, daß Rudolf Mauersberger in Fragen der Vielfalt der Chorbesetzung eine besondere Experimentierfreudigkeit an den Tag legte. Begehrt und zugleich gefürchtet war dies bei den Kruzianern. Wie schnell konnte man in die Konzertbesetzung, den Kammer- oder Kleinen Chor oder zum Solisten aufsteigen und wie schnell in die letzte Abteilung zurückfallen. Diente diese Praxis im wesentlichen dem Ausbalancieren bestimmter Klangvorstellungen – Mauersberger steht damit auch in der Tradition völlig freier, wahlweiser Besetzungen im Sinne des historischen ad-libitum-Musizierens. Vor allem ging es Mauersberger stets um Chorbesetzungen, die den Intentionen der Werke am angemessensten schienen. Dieses Herangehen prägte bereits in Aachen und Eisenach den Umgang mit seinen verschiedenen Chören, denen oratorische, A-capella- oder liturgische Aufgaben zugewiesen waren. Als ein herausragendes Ereignis ist Mauersbergers Matthäus-Passion von 1932 zu werten, in der er auf den Dresdner Bach-Verein verzichtete und erstmals allein mit Knaben- und jungen Männerstimmen musizieren ließ. Dies bedeutete nicht nur eine Abkehr vom großen Chor zugunsten größerer Durchsichtigkeit und größerer Ausgewogenheit zwischen Vokalem und Instrumentalem. Diese Besetzung mit etwa 60 Sängern liegt auch im Bereich von Bachs historisch verbürgten Vorstellungen, wie er sie im „Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik“ formulierte. Wenn Mauersberger später bei Bach-Aufführungen den Dresdner Bachchor zur Entlastung der Kruzianer wieder hinzuzog, blieb doch die klangliche Dominanz des Kreuzchors immer gewahrt. Und wenn nach dem zweiten Weltkrieg die zahlenmäßige Stärke des Kreuzchores auf über 100 Mitglieder anwuchs, war sie vom Klangvolumen her doch nie mit einem gemischten Massenchor gleichzusetzen. Einer kleinen Sensation gleich kam die Besetzung der Sopran- und Altsolopartien mit Knabensolisten in Aufführungen der h-Moll-Messe und der Johannespassion im Bach-Jahr 1950. Dies war eine Vorwegnahme dessen, was Nikolaus Harnoncourt 20 Jahre später konsequent historisierend verwirklichte. An der Besetzung von Solopartien in Bachschen Werken mit Knabensolisten