

---

B E R I C H T E

---

## 2. Richard-Lauschmann-Wettbewerb in Köln

Vom 28. Juni bis 2. Juli 1997 fand zum zweiten Mal der 1995 ins Leben gerufene Richard-Lauschmann-Wettbewerb statt, wiederum, wie schon vor zwei Jahren, in den Räumen der Kölner Musikhochschule. Dieser Wettbewerb steht satzungsgemäß Oboistinnen und Oboisten aller Nationen offen, soweit sie zum Zeitpunkt seiner Austragung an einer deutschen Musikhochschule als ordentliche Studierende immatrikuliert sind und nicht mehr als 26 Jahre zählen (als Stichtag galt heuer der 1. Januar 1971).

21 Teilnehmerinnen und Teilnehmer aus 10 Nationen (Deutschland, Italien, Spanien, Großbritannien/Südafrika, Bulgarien, Rußland, Japan, Korea, Taiwan, Neuseeland) und von 10 Musikhochschulen (Berlin, Hannover, Köln, Detmold, Weimar, Mannheim-Heidelberg, Trossingen, Stuttgart, Karlsruhe, München) hatten sich angemeldet, von denen dann 13 tatsächlich anreisten; (eine – aussichtsreiche! – Teilnehmerin mußte bedauerlicherweise wegen Überschreitens der Altersgrenze ausgeschlossen werden).

Das Wettbewerbsprogramm enthielt, wie auch schon 1995, zwei Werke – davon eines als Pflichtstück – in der Edition des Namensgebers Richard Lauschmann, der ja als einer der bedeutendsten Oboisten dieses Jahrhunderts bezeichnet werden darf, dem überdies aufgrund seiner umfangreichen und lebenslangen Forschungen zahlreiche Wiederentdeckungen und Neuauflagen der Oboenliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts zu verdanken sind. Pflichtstücke waren, neben der *e-Moll-Sonate* von Georg Philipp Telemann, Edison Denisows *Solo* für Oboe und, für die letzte Runde, das *Oboenkonzert* von Bohuslaw Martinů. Für dieses wurde den Teilnehmern die von Andreas Gosling erstellte Korrekturliste (s. TIBIA 3/97) sowie Martinůs bislang unveröffentlichte 2. Kadenz zugesandt.

Die Jury setzte sich aus fünf namhaften Oboisten (Solisten großer Orchester und Professoren deutscher Musikhochschulen) zusammen: Helmut Hücke (Köln), Georg Meerwein (Karlsruhe/Bamberg), Axel Schmidt (Weimar), Christian Schneider (Köln) und Hagen Wangenheim (München);

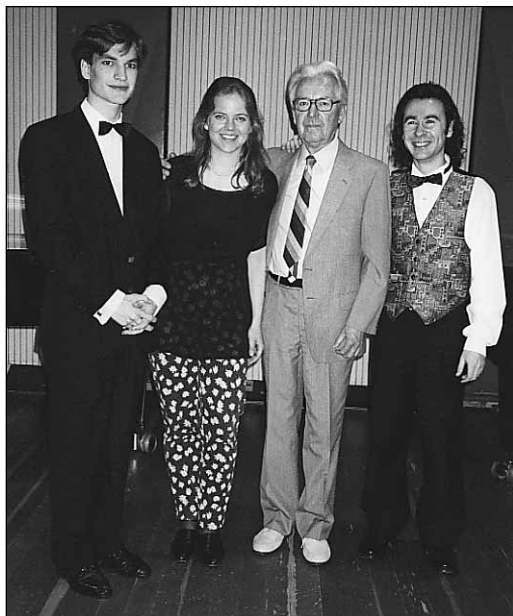
fachübergreifend saß unter den Juroren Rainer Peters, seines Zeichens Musikredakteur am Westdeutschen Rundfunk. Als ein besonderer Glücksfall darf die Anwesenheit des namhaften tschechischen Oboisten Jiří Tancibudek gewertet werden, der sich nicht nur zur Mitwirkung in der Jury bereit erklärt hatte, sondern auch – auf Antrag von Christian Schneider und unter lebhafter, einhelliger Zustimmung der anderen Mitglieder – den Vorsitz des Gremiums übernahm. Ein Glücksfall in zweifacher Hinsicht: Hatte doch Martinů seinerzeit sein Oboenkonzert auf Tancibudeks Anregung hin geschrieben und diesem gewidmet; zudem befand er sich, der seit bald einem halben Jahrhundert in Australien lebt, wo er eine weitreichende Tätigkeit nicht nur als Solist und Kammermusiker, sondern auch und vor allem als schulebildender Pädagoge einer ganzen Generation von Oboisten des fünften Kontinents entfaltet hatte, gerade auf einer Europareise just in jenen Wochen, da der Kölner Richard-Lauschmann-Wettbewerb

stattfand – wodurch symbolhaft die Namen zweier herausragender Repräsentanten des Oboespiels im 20. Jahrhundert miteinander verknüpft werden konnten!

Die Rangfolge der Kandidaten wurde in drei Runden ermittelt: von den dreizehn, die sich anfänglich dem Preisrichter-Kollegium stellten, erreichten sechs Bewerber, eine Oboistin und fünf Oboisten, den zweiten Durchgang; von diesen wiederum übersprangen drei die nächste Hürde, unter denen dann die Juroren die Preisträger zu ermitteln hatten; und da das Niveau insgesamt auf beachtlicher Höhe stand, konnte die Meßlatte entsprechend hoch angelegt werden. Im Endergebnis wurden schließlich die folgenden Auszeichnungen zuerkannt:

1. Preis – Dmitri Bulgakow (Rußland), Hochschule für Musik Detmold
2. Preis – Juan-Manuel González-Lumbreras (Spanien), Staatl. Hochschule für Musik Karlsruhe
3. Preis – Annette Schütz (Deutschland), Staatliche Hochschule für Musik Karlsruhe

Das Preisträgerkonzert fand am 2. Juli im Kammermusiksaal der Kölner Musikhochschule statt,



Die Preisträger des Wettbewerbes zusammen mit Jiří Tancibudek: (v.r.): Juan-Manuel González-Lumbreras (2.), Annette Schütz (3.), Dmitri Bulgakow (1.)

es konnte sich beim zahlreich erschienenen Publikum wärmster Zustimmung erfreuen. Zu hören waren Werke von Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach, Gottfried Heinrich Stölzel (in Richard Lauschmanns Bearbeitung), Ralph Vaughan Williams, Bohuslav Martinů und Edison Denissov. Als mitgestaltende Begleiter waren die „hauseigene“ Cembalistin Sonja Kemnitzer sowie die Pianisten Joseph Nykiel (aus Karlsruhe) und der phänomenale Jakob Katznellson (aus Moskau) zu hören.

Im Rahmen des Konzertes wurden den Preisträgern die Urkunden und die damit verbundenen Geldpreise – die Gesamtsumme belief sich auf DM 10.000 – vom Jury-Vorsitzenden Tancibudek überreicht. Christian Schneider dankte in einer kurzen Ansprache allen Beteiligten und Verantwortlichen, auch der gastgebenden Musikhochschule sowie der (schon beim ersten Wettbewerb bewährten!) Organisatorin Heike Rothkegel, die sich in kompetenter und umsichtiger Weise um alle „technischen“ Details des Wettbewerbes gekümmert hat. Der umfassendste Dank jedoch gebührte und gebührt der edlen Stifterin, Frau Dr. Elisabeth Lauschmann, die diesen Wettbewerb zum Gedenken an ihren 1982 verstorbenen Vater eingerichtet und dafür auch erhebliche finanzielle Mittel zur Verfügung gestellt hat. – Es ist ihr größtes Anliegen, daß dieser Wettbewerb auch in der Zukunft regelmäßig durchgeführt werden kann, und so hat sie zur Bestandssicherung in diesem Jahr die Richard-Lauschmann-Stiftung (mit Sitz in Mannheim) gegründet, die diese Idee auch in kommenden Jahren in die Tat umsetzen soll. Eine nicht hoch genug einzuschätzende Initiative, die beispielgebend ist und der man die schönsten Erfolge wünscht, auch daß sie andernorts Nachahmer finden möge.

Ein besonderer Gewinn für alle Teilnehmer ergab sich auch daraus, daß Jiří Tancibudek in einer abendlichen halboffiziellen Gesprächsrunde von seiner Begegnung mit Bohuslav Martinů und der Entstehung des Oboenkonzerts berichtete und an ihn gerichtete Fragen sachkundig und geduldig beantwortete. Nicht allzu oft ergibt sich, so wie hier, die Gelegenheit, authentische Aussagen und Informationen „aus erster Hand“ zu bekommen! Christian Schneider nahm das Gespräch auf Tonband auf, um es dann in TIBIA (s. S. 575 dieser Ausgabe) im Druck zu veröffentlichen. **Georg Meerwein**

## 50 Jahre Blockflötenorchester\* Berlin Neukölln

### Ein markantes Jubiläum der Blockflötengeschichte

Lieber Leser, nehmen Sie meinen TIBIA-Aufsatz zur Hand *Con Flauti dolci. Zur Historie des Blockflötensammenspiels* (TIBIA 1994, Seite 179ff.) und lesen Sie, was ich über Rudolf Barthel (gest. 1978) und seinen Berlin-Neuköllner Blockflötenchor geschrieben habe.

Die „Neuköllner“ feierten nun am 27. April 1997 unter Barthels Nachfolger Michael Kubik ihr 50jähriges Bestehen.

Dem Chorprospekt ist vorangesetzt, was Gustav Scheck seinerzeit über einen Blockflötenchor gesagt hatte:

„Der ‚stille‘ Klang eines Blockflötenchores, der schon im 17. Jh. in der ‚Angels music‘ der Oper *The Virgin’s martyr* von Massenger den Staatsbeamten Samuel Pepys in London so aufwühlte, daß er förmlich krank vor Begeisterung wurde, erreicht auch den Menschen von heute noch.“

Nun, bis dahin war es ein weiter Weg. „Was ist unsauberer als eine Blockflöte? Zwei Blockflöten“ war ein gängiger Spruch schon der 30er und 40er Jahre und länger. Das ließ den Geiger und Musikschullehrer Barthel nicht ruhen, hatte er doch schon 1938/39 bei Manfred Ruetz, Ferdinand Enke, Erich Mönkemeyer und Adolf Zimmermann, dem wegen Kriegsereignissen nur kurz berühmten 1. Berliner Blockflötenquartett (vgl. TIBIA 1994, S. 185), schon wirklich Profimäßiges gehört, und so wagte er es auch mit Schülern. Zunächst unbefriedigend, gelang es mit viel Mühe dann doch, im größeren Ensemble sauber zu intonieren. Das ermunterte dann 1947 zur offiziellen Gründung des Neuköllner Blockflötenchores. Mit welchen Strapazen und zum Teil Tränen die vielen Proben versehen waren, schilderte bei der Festveranstaltung Helga M. Finger-Haase, eine Dozentin schon der Anfangszeit: Vor der eigentlichen Probe gab es eine (!) Stunde Intonationsübungen mit den Sopranen und Sopraninos, das machte meist sie, während der etwas ungeduldigere Rudolf Barthel sich die tieferen Instrumente „vorknöpfte“, und dann alle zusammen. Hard work.

Immerhin, 1954 finden sich schon gute Pressekritiken. 1953 fand auch die erste Neuköllner Block-



„Veteranen“ der Neuköllner beim Jubiläum

flötenwoche mit Walter Bergmann aus London statt. In den folgenden Jahren trafen sich in Neukölln Blockflötenlehrer aus aller Welt, so aus Frankreich (Jean Henry), aus den Niederlanden (Johannes Collette), weitere Teilnehmer und Lehrer kamen aus Australien, Argentinien, Brasilien, Finnland, Israel, Japan, den USA, insgesamt in den Jahren über 400 ausländische Gäste. 1956 erschien auch Barthels *Aus der Arbeit eines Blockflötenchores* (Moeck Verlag, Ed. Nr. 4049), 1971 überarbeitet als *Ratschläge für einen Flötenchor und seine Instrumentierung*.

Zeitweise hatte der Flötenchor über 50 Mitglieder und machte seit den 50er Jahren Konzertreisen durch ganz Europa und viele Rundfunkaufnahmen. – In letzter Zeit sind es nur noch um 20 Spieler in Zusammenarbeit mit Zupfinstrumenten, ein Wandel, zu sehen auch aus der so rasanten Entwicklung des Blockflötenspiels zum Solistischen hin.

Aus den Anregungen der Neuköllner ist viel erwachsen: seit den 50er Jahren die vielen Blockflötengruppen an den Musikschulen, die z. T. auch in „Jugend musiziert“ brilliert haben, ähnlich an niederländischen Musikschulen u. v. a. m.

Beim Festakt waren auch viele Ehemalige in familiärer Verbundenheit dabei und haben mitmusiziert.

Michael Kubik und seinem Chor alle guten Wünsche.

Wer möchte: Eine Festschrift ist gegen Einsendung von DM 9,00 (einschließlich Porto) erhältlich bei Helga Jagodzinski, Bundesallee 38, 10717 Berlin.

Hermann Moeck

\* Ursprünglich m. E. richtiger „Blockflötenchor“.

## The Galpin Society Journal – 50 Jahre Early Music – 25 Jahre

Francis William Galpin (1858-1945) war einer der ersten, die sich um das Wissen über alte Instrumente sehr verdient gemacht haben. Neben etlichen anderen Veröffentlichungen ist besonders sein 1910 erschienenes Buch *Old English Instruments of Music* bekannt geworden. Hauptberuflich war er anglikanischer Geistlicher, war aber auch als Organist und Klarinetist ausgebildet. Er war sozusagen der Urvater der heutigen – ich will sie mal so nennen – englischen Musikinstrumentenkundlerschule. Nach seinem Tode gründete der verdienstvolle Anthony Baines (der am 3. Februar 1997 im Alter von 84 Jahren verstorben ist) die Galpin Society, zusammen mit Philip Bate, Thurston Dart, Robert Donington, Eric Halfpenny, Edgar Hunt, Lyndesay Langwill (der den Großteil seiner Lebensarbeit in sein Hobby gelegt hat, seinen berühmten *Index of Musical Wind Instrument Makers*, der nach 6 Auflagen 1993 als *New Langwill Index. A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors* von William Waterhouse fortgesetzt worden ist, vgl. TIBIA 4/94, S. 312). Von den 11 Gründungsmitgliedern leben nur noch Bate und Hunt. 1947 erschien dann schon der 1. Band des *Galpin Society Journals*, das in diesem Jahr mit großem Stehvermögen seinen 50. Band herausgibt. In diesem Journal versammelt sich richtungweisend das Wissen um alte Instrumente, und es hat die englische „Schule“ auf diesem Gebiet berühmt gemacht, weltoffen unter Einbeziehung auch ausländischer Autoren.

25 Jahre hat es dann gedauert, bis es sozusagen auch ein „dringendes Bedürfnis“ war, sich mit den alten Instrumenten – ausdrücklich mit einer eigenen Zeitschrift – auch mehr mit der musikalischen Praxis zu beschäftigen. 1973 erschien das 1. Heft von *Early Music* (4 x jährlich; Oxford University Press), die in diesem Jahr nun mittlerweile auf 100 Nummern angewachsen ist.

Der Gründungsherausgeber J. M. Thomson schrieb in seinem Leittext zum 1. Heft:

„Vor 10 Jahren wäre eine derartige Zeitschrift unmöglich gewesen: es gab noch keine Ensembles für alte Musik; es gab relativ wenig Instrumentenhersteller, und diejenigen, die sich für alte Musik interessierten, spalteten sich in Mitglieder der verschiedenen separaten Gesellschaften für Blockflöte,

Laute oder Gambe, oder sie waren Leser von Fachzeitschriften. Jetzt ist alles auf geheimnisvolle Weise verändert.“

In wenigen Worten hat Thomson zum Ausdruck gebracht, was ab Ende der 1960er Jahre passiert war: Das Interesse an weitgehendster Originalität alter Musik professionalisierte sich in der so gespaltenen musikalischen Gegenwart, man kann fast sagen wie ein endemischer Prozeß und ging weit über das hinaus, was z. B. Arnold Dolmetsch (1858-1940) und die vielfältigen Aktivitäten, die seit den 1920er Jahren von der deutschen Jugendmusikbewegung ausgingen, in Bewegung gesetzt haben.

Und was hat sich in diesen Jahren auf dem Gebiete des Instrumentenbaus alles getan? Der Cembalobau orientierte sich historisch zurück. Und wer erinnert sich noch an Otto Steinkopf, der nach Jahren 1964-69 bei Moeck seine Versuchswerkstatt historischer Holzblasinstrumente fortsetzte und viele, viele junge Leute inspiriert hatte, wie überhaupt etliche junge Musiker, ohne das Handwerk im herkömmlichen Sinn gelernt zu haben, im intensiven Selbststudium zu erstklassigen Instrumentenbauern wurden und Originale meisterhaft „kopierten“ bzw. in ihrem Sinne nachbauten.

TIBIA wird im Jahre 2000 ihr 25jähriges Jubiläum feiern, sie ist in fast gleichem historischen Zusammenhang wie *Early Music* zu sehen, nur daß sie sich statt der ganzen musikhistorischen Breite den engeren Rahmen der Holzblasinstrumente gesetzt hat und auch Pädagogisches und Modernes mit einbezieht, ich denke, eine gute Ergänzung.

TIBIA gratuliert und wünscht dem *Galpin Society Journal* und *Early Music* noch viele Jahre Glück und Erfolg.  
**Hermann Moeck**

## „Alte Musik – Original und Bearbeitung“ ERTA-Kongreß vom 29.5. - 1.6.1997 in Darmstadt

Das Thema „Alte Musik – Original und Bearbeitung“ ist weder erst heute noch ausschließlich in der Blockflöten-Szene Diskussionsstoff. In Vorträgen, Workshops und Konzerten wurde während des viertägigen Internationalen Blockflöten-Symposiums in der Akademie für Tonkunst in Darmstadt die große Spannweite des Themas in Historie und Gegenwart vielseitig beleuchtet.

Professor Dr. Ulrich Thieme sprach in seinem einleitenden Referat die Problematik der Wertung von Bearbeitungen an. Ob diese angemessen seien oder nicht, könne nur vom „guten Geschmack“ her, der wiederum viele Kenntnisse voraussetze, beantwortet werden. Wesentlich sei, daß bei der Neugestaltung eines Vorgegebenen dessen Wert nicht verändert werde. Bei der Motivation für Bearbeitungen unterschied er zwischen Selbst- und Fremdbearbeitungen, die von der Huldigung an den Komponisten bis zur Befriedigung des Eigenbedarfs reichen können: aktualisieren; anpassen an veränderte Bedingungen; Vergegenwärtigung eines Repertoires, das sonst vergessen wäre, lehren und verdeutlichen. Entscheidend aber sei, in welcher Fassung und auf welchen Instrumenten das betreffende Werk am besten zur Geltung komme.

Peter Thalheimer ging davon aus, daß, seit Blockflöte gespielt wird, auch Transkriptionen Bestandteile des Repertoires sind. Als bedenklich bezeichnete er allerdings, wenn Übertragungen Bachscher



Sonaten auswendig interpretiert werden können, ohne daß je originale Blockflöten-Kompositionen, wie z. B. Händel-Sonaten, studiert wurden. Damals wie heute stelle sich die Frage, welche Bearbeitungen als gelungen angesehen werden können. Er gab eine Übersicht über gebräuchliche historische Bearbeitungsverfahren und ging der Frage

nach, welches Bedürfnis den Arrangements zugrunde liegt. Als Beispiel für *didaktische* Aspekte führte er Kompositionen von Quantz – *Duette* (1712), bei denen die Blockflöte im Titel erwähnt wird – und Schickhardt an – *L'Alphabet de la musique*, 24 Sonaten in allen Tonarten mit Transpositionsvorschlägen für Blockflöten um eine kleine bzw. große Terz. *Kommerzielle* Gründe haben auch früher schon Verleger veranlaßt, Musik berühmter Komponisten für Liebhaber der Blockflöte, zum Teil in sehr vereinfachter Form, verfügbar zu machen. Entscheidend sei in jedem Fall die Qualität der Bearbeitung, es dürfen keine wesentlichen Bestandteile verlorengehen, und die Neufassung sollte klanglich nicht ärmer sein. Ein Verzeichnis der wichtigsten Literatur zum Thema *Traversflöten-, Czakan- und Flageolettmusik als Quellen für das Blockflöten-Repertoire* wurde von Peter Thalheimer für Interessenten mit Klangbeispielen auf originalen Instrumenten belegt und dadurch unterstrichen, wie sehr das Gelingen und die Wirkung von der Verwendung bestimmter Instrumente abhängig sind, und daß die Bekanntheit mit dem Instrumentarium unerläßlich ist.

Cord Meijering betonte in seinem Vortrag mit dem Thema *Die Problematik des Bearbeitens aus kompositorischer Sicht* den Unterschied zwischen der *Einrichtung* von Werken und einer *Bearbeitung*, der er durchaus auch Zerstörungsmöglichkeiten zusprach, vor allem, wenn Meisterwerke zu Reklamezwecken umfunktioniert werden. Der Verzicht auf Besetzungsangaben bei Werken aus dem Mittelalter und z. T. auch der Renaissancezeit, die sich weitgehend an Singstimmen orientieren, gestattet noch lange nicht eine beliebige Besetzung und erfordere besondere Kenntnis der Strukturen.

Als augenblickliche Hauptschwierigkeiten bezeichnete er die Dominanz der Interpreten; ein



hochentwickeltes Virtuossensystem; das Unwesen der Pädagogik, Musik aufzubereiten bis zur karikaturhaften Distanz, Musik, die nicht *ist*, sondern *erinnert an ...*; Massenmedien, Klang-Design und Selbstbedienung statt Hinwendung, wie sie z. B. in Bachschen Bearbeitungen italienischer Concerti zu finden ist, in Schönbergs Orchesterfassung Bachscher Choral-Vorspiele oder in Weberns Instrumentierung des Ricercars aus dem *Musikalischen Opfer*, nicht Selbstzweck, sondern Hommage an den Komponisten.

Grundlegendes zur Standortbestimmung sprach auch **Martin Heidecker** an mit seinem Vortrag *Wege aus dem Blockflötendilemma*. Er mahnte ein sinnvolles Einsetzen der Kräfte an auf dem Gebiet der Alten und der Neuen Musik sowie im pädagogischen Bereich. Er bedauert die Diskrepanz zwischen Ausbildung und Lehrpraxis und empfahl, angesichts des ständig wachsenden Repertoires, Beurteilungskriterien zu entwickeln. Besonders warnte er davor, Bearbeitungen zu spielen, deren Originalklang man sich nicht vorstellen könne.

Mit ihrem Referat *Bearbeitungen für Flageolett und Blockflöte aus Werken H. Purcells und Zeitgenossen* bot **Marianne Mezger** nicht nur einen Beitrag zur Quellenkunde, sondern auch Beispiele für die Bearbeitungspraxis vor ca. 300 Jahren in England und außerdem wichtige Hinweise auf die Aufführungspraxis, da durch Griffschrift in damaligen Spielanleitungen vieles über die Verzierungstechnik zu erfahren ist. Für Purcell weist Marianne Mezger nach, daß Auszüge aus seinen Werken



Ilse Hechler im Gespräch mit Marianne Mezger

bis 1780 in englischen Bläuserschulen zu finden sind. Auch in einem neuentdeckten englischen Manuskript, das 1689 datiert ist und *Music composed, arranged and transcribed by Charles and William Babell* enthält, hat Marianne Mezger mit fast

kriminalistischem Spürsinn einige Arien von Purcell entdeckt, u. a. in einer Sonate von Steffani. Sonaten von Rosier, Paisible, Steffani und Fiocco aus dieser Sammlung waren auch Bestandteile eines Konzertes *Concerning Babell & Son*, ausgeführt vom *trio basiliensis* mit Marianne Mezger (Blockflöte und Flageolett), Ekkehard Weber (Viola da Gamba), Paul Simmonds (Cembalo), die durch klangliche Gestaltung, abwechslungsreiche Besetzung, lebendige Darstellung der unterschiedlichen Affekte und perfektes Zusammenspiel die Zuhörer bezauberten.

Zur Bearbeitungspraxis in heutiger Zeit gab **Renate Dörfel-Kelletat** eine persönliche Stellungnahme



Prof. Dr. Ulrich Thieme und Renate Dörfel-Kelletat

ab unter dem Titel *Ich transkribiere gern*. Mit Klangbeispielen ihres Hamburger Blockflöten-Ensembles gab sie Proben von der von ihnen bevorzugten Literatur: Chansons, Messen, Motetten, Orgelliteratur und solcher Klaviermusik, die nicht bestimmte Klangfärbungen durch Pedalgebrauch verlangt. Bei der reizvollen Kombination von Vokal- und Instrumentalstimmen müssen allerdings die unterschiedlichen Oktavlagen – Vierfuß- und Achtfuß-Register – sorgfältig bedacht werden. Als ausschlaggebende Kriterien bezeichnete Frau Dörfel den Wert der Literatur und durch Konvention gegebene Grenzen.

**Siegfried Busch** gab mit seinem Vortrag *Original und Bearbeitung bei Praetorius* Hinweise zur Aufführung und kritischen Textbetrachtung frühbarocker Mehrstimmigkeit.

Wer nach dem Workshop-Titel *Bach-Sonaten für Blockflöte?* eine kritische Stellungnahme erwartet hatte, wurde hier ebenso enttäuscht wie von einem Konzert mit Solo- und Triosonaten von J. S. Bach (**Myriam Eichberger**, Blockflöte; **Jérôme Minis**, Blockflöte; **Franz Raml**, Cembalo). Man erfuhr

zwar vieles von Prof. **Gerhard Braun** über Autograph und Abschriften, unterschiedliche Lesarten und Neuausgaben, nichts aber über das klangliche Verhältnis und die Problematik von Transpositionen, wenn Continuo-Instrumente einbegriffen sind, die z. T. in unnatürliche Lagen versetzt werden. Hätte es nicht dem Thema eher entsprochen, wenigstens eine Sonate in unterschiedlicher Besetzung vorzustellen – Traversflöte, moderne Querflöte und Blockflöte – statt eine Transkription nach der anderen anzubieten?

Sowohl im Workshop von Prof. **H. M. Kneihls** – *Telemanns Methodische Sonaten als Schule der Barocken Gestik* – als im Meisterkurs von Prof. **Han Tol** – *Fontana-Sonaten* – ging es um die Übersetzung des Notentextes in musikalische Sprache, um Artikulation, Textausdeutung, Affekte, um Musik, die das Gemüt bewegen kann. Bei der praktischen Arbeit an zwei Fontana-Sonaten spürte man die gleiche Intensität, Konzentration und Bemühung um die Gestaltung jedes einzelnen Tones wie im vorausgegangenen Konzert mit Werken aus einer Zeitspanne von ca. 100 Jahren. Han Tol (Blockflöten) und Patrick Ayrton (Cembalo) verstanden es, canzonemaßige, dramatische, manieristische und

z. T. virtuose Abschnitte, unterschiedliche Affekte und dynamische Entwicklungen so spannungsvoll zu gestalten, als seien die Canzonen, Fantasien und Sonaten von Corradini bis Bach eben erst entstanden.

In etwa gleiche Spannung, aber auf einer völlig anderen Ebene, ging von einem Unternehmen aus, das **Lehrer und Schüler der Darmstädter Akademie der Tonkunst** vorbereitet hatten: die Darstellung von Prokofieffs *Peter und der Wolf*, von **Johannes Fischer** geschickt bearbeitet für großes Blockflöten-Ensemble und Schlagzeug – ein gelungenes Experiment, das den Schülern Gelegenheit gab, in einem größeren Ensemble mitzuwirken, Charaktere zu zeichnen und sicherlich aufnahmebereit zu werden für die Originalfassung.

In den anderen Konzerten war noch einmal die ganze Palette des Blockflöten- (oder auch nicht Blockflöten-)Repertoires vertreten, von Originalkompositionen und ad lib. zu besetzender Ensemble-Musik, über mehr oder weniger geglückte Arrangements, pädagogische Aufbereitungen (*Stationen der Musikgeschichte*, vorgestellt von Schülern

und Lehrern der Akademie) bis zur *Verbotenen Liebe* (Devienne, Haydn, Mozart, Berlioz, Debussy u. a.) und leider so wenig geglückter Parodie, daß diese als solche gar nicht zu erkennen war (Stockhausens *Tierkreis* zwischen *Cats* und *Capri-Fischer*). Das schwedische **Sirèna-Quartett** war schlecht beraten mit zwei Telemann-Konzerten für ursprünglich vier Violinen. Falsche Akkordfunktionen durch Oktavversetzungen beeinträchtigen ebenso den Hörgeuß wie unmotivierte Tempo-Schwankungen in Coperario-Fantasien. *Virtuose Violinmusik aus dem italienischen Früh- und Hochbarock* wurde vom Ensemble **Il Dolcimelo Köln** zwar wirklich virtuos angeboten, spürbar blieben aber doch die vielen typischen Geigenfiguren.

Mit dem meisten Publikumsbeifall wurden die Konzerte bedacht, in denen die Blockflöte am weitesten von ihrem eigentlichen Aufgabengebiet



Michael Weiger und Nikolay Tarasov

entfernt war – zweifellos der virtuos Leistungen wegen: **Nikolay Tarasov** (Blockflöte) mit **Michael Weiger** (Klavier) – Werke von W. A. und Franz Xaver Mozart, Max Reger, Gustav Scheck – und das *duo caprice* mit **Matthias Maute** (Blockflöte) und **Michael Spengler** (Viola da Gamba). In ihrem Programm *A Due Stromenti – Von Paris nach Wien* nahmen sich am fremdesten die Bearbeitungen von Klaviersonaten Joseph Haydns aus. Auch wo neukonstruierte Instrumente eingesetzt werden – Maarten Helders *rein überblasende Blockflöte* (s. Dokumentation des 4. Internationalen Blockflöten-Symposiums in Kassel, 1996) oder Altflöte mit verstellbarem Block – ist zwar vieles ausführbar infolge eines größeren Tonumfangs und mehr dynamischer Möglichkeiten, aber der Klangcharakter ist so stark verändert, daß er weder dem Blockflöten- noch dem Traversflötenklang

nahekommt und eher an ein elektronisches Instrument erinnert. Warum setzt man ein Instrument, das für Neue Musik gedacht ist, nun auch für all das ein, was auf der Blockflöte sonst *nicht mehr geht*? Ob dies Wege aus dem *Blockflöten-Dilemma* sind, sei dahingestellt. Bei allem Respekt vor der Leistung und Virtuosität der Ausführenden – müssen denn Werke von Schubert, Chopin, Reger, Berlioz, Debussy u. a. verfremdet werden und ihrer Atmosphäre beraubt? Auf der einen Seite ist man um Originalität – was immer das heißt –



Michael Spengler und Matthias Maute bei der Probe

bemüht, studiert Quellenwerke, kopiert alte Instrumente, diskutiert aufführungspraktische Fragen, um dann andererseits die von der Natur des Instrumentes gegebenen Grenzen zu sprengen. Auch künstlerische Leistung berechtigt m. E. nicht dazu, Werke in zweitrangiger Fassung hören zu lassen. Man wird erinnert an den Artikel von Barthold Kuijken in TIBIA 4/94, S. 280ff., in dem er von der Krankheit *Arrangitis* spricht und davon, daß man manches zu Hause zu seinem Vergnügen oder zum Studium spielen kann, aber nicht einem Publikum anbieten müsse. Schade, daß in den Konzerten so viel weniger kritisch mit dem Kongreß-Thema umgegangen wurde.

Der Kongreß wurde begleitet von einer umfangreichen Noten- und Instrumenten-Ausstellung – sehr schöne Kopien alter Instrumente und unübersehbar viele *Arrangements*. **Ilse Hechler**

## Kammermusik für Bläser

### Zum 60. Geburtstag von Hans Ulrich Lehmann

Der Schweizer Komponist Hans Ulrich Lehmann zählt zu den Stillen im Lande. (Siehe auch: TIBIA II/1983, S. 353ff., Das Portrait: Hans Ulrich Lehmann im Gespräch mit Hans Kumpf). Da er durch seine Aufgabe als Direktor von Konservatorium und Musikhochschule in Zürich voll in Anspruch genommen ist, entstehen Jahr für Jahr meist nur ein oder zwei Werke, für die wenig „Reklame“ gemacht wird und die deshalb auch nur selten aufgeführt werden.

Umso erfreulicher ist es, daß der Süddeutsche Rundfunk Stuttgart aus Anlaß seines 60. Geburtstages ein Portrait-Konzert mit Kammermusikwerken veranstaltete, das die Qualität seiner Kompositionen wieder einmal ins rechte Licht rückte. Hier ist abseits von den allseits propagierten Großveranstaltungen der Avantgarde-Szene in aller Stille ein Werk entstanden, das den Vergleich mit den bedeutenden Werken der Gegenwart nicht zu scheuen braucht. Den Schwerpunkt des Konzertes bildeten Solo- und Kammermusikwerke für Flöte und Klarinette (Kontrabaßklarinetten). Lehmann: *Ich habe diese Instrumente ganz besonders gern, weil sie – fast wie beim Gesang – sehr stark vom Atem bedingt sind, es sich also sozusagen um die „natürlichsten“ Instrumente handelt. Im übrigen scheinen mir die klanglichen Möglichkeiten und der Reichtum an Differenzierungen viel größer zu sein als etwa beim Klavier (aus obigem Gespräch).*

Lehmann, der u. a. auch Meisterklassen für Komposition bei P. Boulez und K. H. Stockhausen besucht hat, entwickelte einen durchaus eigenen Stil, der sich durch große Sensibilität und innere Stimmigkeit auszeichnet. In *Mirlitonades* für Flöte solo (1982) und *el-mar* für Kontrabaßklarinetten aus dem Jahr 1993 entwickeln sich – in freier Zeitnotation – leise Klänge und melodische Linien von großer Eindringlichkeit. *Dal niente* – zart wie ein Hauch – aus weiter Ferne – verhalten – weich – zerbrechlich – quasi Echo“ lauten u. a. die Interpretationsanweisungen des Komponisten. (*Weshalb ich mich generell mehr auf die verhaltene, stille Musik beschränke? Ich mag einfach Lärm nicht, nicht in der Musik und möglichst auch im Leben nicht. Außerdem werden die Zuhörer gezwungen, viel konzentrierter zu hören, ebenso wie die Spieler*

*zu konzentrierterem oder mindestens zu differenzierterem Spiel veranlaßt werden.* – H. U. Lehmann in dem erwähnten TIBIA-Interview).

Insbesondere in den Kammermusikwerken mit Singstimme (*Tantris* für Sopran, Flöte und Violoncello und *Canticum II* für Sopran und Instrumente ad. lib.) entstehen unter geschickter Verwendung neuer Spieltechniken (auch die Singstimme muß die ganze Skala vokaler Ausdrucksmöglichkeiten durchmessen) zauberhafte Klangkombinationen, Ablösungen und Überschneidungen, die ein intensives Mithören und *Mitstaunen* geradezu erzwingen. Es gibt heute nicht viele Komponisten, die ihre Werke so detailliert durchhören – *in sich hinein* hören wie der Komponist im Gespräch mit Hans-Peter Jahn sagte – wie Hans Ulrich Lehmann. Sein hoher Anspruch zeigt sich auch in der Wahl seiner Texte: James Joyce, E. E. Cummings u. a.

Für das *Geburtstagskonzert* standen dem Komponisten mit dem Straßburger Ensemble *Accroche Note* hervorragende Interpreten zur Verfügung: neben der phänomenalen Sopranistin Françoise Kübler sollen hier noch die Holzbläser Philippe Racine (Flöte) und Armand Angster (Klarinetten) genannt werden. Das nicht besonders zahlreich erschienene Publikum (siehe Anfang) erspürte ganz offensichtlich die Intensität und Qualität von Komposition und Darbietung und spendete starken und langanhaltenden Applaus.

Anhang: Es gibt zwei großartige Werke für Blockflötenensemble von diesem Komponisten, die leider auch viel zu wenig gespielt werden: *flautando* für Blockflötentrio und ... *sich fragend nach früherer Erinnerung* für Blockflötenquartett. Die Beschäftigung mit diesen lohnt sich!

Gerhard Braun

## Helga Weber zum 70. Geburtstag

### *Recreation des Gemüts und bleibende Werte...*

Idealismus ist in unserer reizüberfluteten und schnelllebigen Zeit eine rar gewordene Tugend. Auch in der Musikbranche regiert immer mehr die klingende Münze und nicht der klingende Ton. Deshalb ist es unser besonderes Anliegen, eine eher im verborgenen und vor allem mit Idealismus agierende Künstlerin zu würdigen, die am 28. Oktober 1997 ihren 70. Geburtstag feiert: Helga Weber, ehemalige Professorin für Blockflöte und Alte Musik der Hamburger Hochschule für Musik und Theater, ausübende Künstlerin und auch Schallplattenproduzentin.



Indes kann man Dinge, die man nicht sieht oder hört, nicht würdigen. So müssen wir die Behauptung der Arbeit im verborgenen zwar nicht ganz, jedoch zum Teil revidieren. Und darüber dürfen wir uns glücklich schätzen. Vor vier Jahren, Ende 1993, wurde eines der umfangreichsten und verdienstvollsten Projekte der Jubilarin der Öffentlichkeit zugänglich. Mit jenem besagten Idealismus vollbrachte sie in mehrjähriger Arbeit, auf eigenes finanzielles Risiko eine künstlerische und wissenschaftliche Meisterleistung: eine Aufnahme sämtlicher isorhythmischer Motetten Guillaume Dufays und sämtlicher geistlicher isorhythmischer Motetten Guillaume de Machauts. Eine einzigartige Produktion auf dem Plattenmarkt, denn viele der Stücke wurden hier zum ersten Mal überhaupt eingespielt.

An der Leipziger Musikhochschule studierte Helga Weber Komposition bei Paul Schenk und Klavier bei Oswin Keller. 1947 ging sie nach Hamburg. Gemeinsam mit dem Instrumentenbauer Rainer Weber erschloß sie sich in den fünfziger Jahren die Alte Musik, besser gesagt, sie zählte zu den Musi-

kern der ersten Stunde auf diesem Gebiet. Spärlich war seinerzeit die Quellenlage. Und um in der Nachkriegszeit überhaupt an Notenmaterial zu gelangen, griff sie beispielsweise, gezwungenermaßen natürlich, auf „historische Methoden“ zurück: das gesamte *Glogauer Liederbuch* wurde, wie „in sehr alten Zeiten“, per Hand abgeschrieben. Eine hervorragende Schulung für das innere Hören, wie die Künstlerin bekannte. Der Noten-vorrat und vor allem das Instrumentarium vergrößerten sich allmählich. Zu den anfänglichen zwei Blockflöten gesellten sich bald Pommern, Krummhorn und anderes. Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre konnten dann Programme in der Hamburger Musikhalle, in Kirchen oder bei den Kasseler Musiktagen mit Schein, Scheidt oder Praetorius in großer, prachtvoller Besetzung gespielt werden, mit Flöten, Gems- und Krummhörnern, Pommer, Dulzian, Zink und Rankett, Gamben, Fideln, Posaune und einiges mehr. Von diesen weltlichen (Instrumental-)Konzerten des Frühbarock ging die „Zeit-Reise“ nun rückwärts in Renaissance und Mittelalter. Der vokale Anteil vergrößerte sich, die geistliche Musik wurde immer vorherrschender. Schallplattenproduktionen kamen auf den Markt, etwa die *Psalmen* von Thomas Stolzer oder *Pour l'amour*, Liebeslieder aus dem 14. und 15. Jahrhundert. Und so war es zum Beispiel Helga Weber, die 1980 die erste Aufnahme überhaupt mit Musik der Äbtissin Hildegard von Bingen herausbrachte. Angesichts des derzeitigen Mittelalter-Booms ein aufschlußreiches Detail. Erst 1981 folgten etwa die britischen *Gothic voices* von Christopher Page.

Die pädagogische Arbeit hatte und hat für Helga Weber stets den gleichen Rang wie das Ausüben ihrer Kunst. Ende der fünfziger Jahre schloß sie ihre Blockflöten- und Privatmusiklehrer-Ausbildung bei Ferdinand Conrad in Hannover ab. 1965 beauftragte sie der Direktor der Hamburger Musikhochschule Prof. Wilhelm Maler, der ein treuer Besucher ihrer Konzerte war, mit dem Aufbau einer Blockflötenklasse an der Hochschule. Daß es hier nicht bei der Blockflöte blieb, sondern daß die Schüler in ganz besonderem Maße die Kunst des Ensemblespiels mit allen Instrumenten Alter Musik erlernten, war für Helga Weber selbstverständlich. Viele ihrer Schüler sind heute ihre Kollegen, Professoren oder Dozenten an Hochschulen. Der Blockflötist Richard Erig etwa gibt Diminution in Basel, Karin Paulsmeier unterrichtet am gleichen Institut Notationskunde. Die Musikwissenschaftlerin Dr. Susanne Rode-Breymannt lehrt in Hannover und Dr. Marianne Richert-Pfau an der Universität San Diego in Kalifornien. Aber neben ihrer Hochschultätigkeit war es der Jubilarin immer auch ein Bedürfnis, mit Kindern zu arbeiten. So ist es gewiß nicht übertrieben, Helga Weber als eine liebende Lehrerin zu bezeichnen, die von ihrem Idealismus und ihrem persönlichen Engagement jedoch nie viel Aufhebens gemacht hat. Gerade dadurch war sie aber immer auch Vorbild für den Schüler, der selbst Lehrer werden wollte.

Helga Weber ist davon überzeugt, daß die Musik, und ganz besonders die vokale Musik des Mittelalters und der Renaissance, durch ihre Geordnetheit und strukturelle Klarheit sehr wohl zur geistigen Flexibilität und menschlichen Integrität einer Persönlichkeit beitragen und damit ein Gegengewicht zu mancher Widrigkeit des Lebens sein kann. Sie selbst schöpft wesentliche Kräfte daraus. Und heißt es nicht bei Johann Sebastian Bach, daß dort, wo Musik nicht zur Recreation des Gemüts und zur Ehre Gottes gereiche, nur teuflisches Geplärr und Geleier sei? Auch deshalb wird Helga Weber sicher nicht müde werden, Musik der Unbekanntheit zu entreißen. So gilt es nach ihren Worten – und das kommt Bachs *zur Ehre Gottes* nahe – solche und andere bleibenden kulturellen Werte zu bewahren und zu pflegen und auf diesem Gebiet zu der gleichen Selbstverständlichkeit zu kommen wie etwa bei der Erhaltung einer romanischen oder gotischen Kathedrale. Hierbei wünschen wir Helga Weber für ihr neues Lebensjahrzehnt viel Erfolg, Kraft und Gesundheit.

**Elisabeth Richter**

## 50 Jahre Münchens Flöteninstanz:

Walther Theurer †

Im ersten Nachkriegsjahr muß es gewesen sein, als in den Ruinen von Münchens Regina-Palast-Hotel im notdürftig hergerichteten ehemaligen Ballsaal ein Kammerkonzert angekündigt war. Trotz spärlicher Ankündigung mußte man für die begehrte Reichsmark-Eintrittskarte Schlange stehen. Es war wohl mein eigener erster Konzertbesuch, den ich bewußt erlebte: Ein junger Flötist namens Walther Theurer spielte, und wenn ich mich recht erinnere, gemeinsam mit der Harfenistin Rose Stein. Ein musikalischer Leckerbissen. Den damals Fünfzehnjährigen traf dieses Konzert zugleich musikschißsalhaft; denn die Flöte war und wurde daraufhin sein Wahlinstrument. Aber welche Flöte, die ohnedies im Jahre Eins nach dem totalen Krieg allenfalls gebraucht zu erstehen war, ist die richtige, rätselte der Unerfahrene. Konisch oder zylindrisch, Meyer- oder Schwedler-Flöte, Böhm-system, Holz- oder Metallflöte, Reformmundstück, Ringklappen oder geschlossene Klappen, offene oder geschlossene gis-Klappe? Und wo und wie das geeignete Instrument und einen Lehrer dafür finden, in einer Zeit, in der Produktetausch das Geld ersetzte, Schwarzmarkthandel blühte und von Jugendmusikschulen man noch nicht einmal träumen konnte? Walther Theurer blies nach meiner Erinnerung bei diesem Konzert eine traditionelle schwarze Grenadill-Holz-Flöte, im Orchesterdienst aber seine Silberflöte. Er schwörte auf offene gis-Klappe. Die Gelegenheit wurde genutzt und er um Rat befragt. Der Soloflötist der Bayerischen Staatsoper hatte für einen blutigen Anfänger keine rechte Neigung, aber gute Ratschläge. So verwies er auf seinen Philharmoniker-Kollegen, wohl auch, weil auf ihn selbst ein ehrenvollerer Auftrag wartete, nämlich seinem eigenen inzwischen sechzigjährigen Lehrer Professor Gustav Kaleve nicht nur in der Oper, sondern auch im Lehrstuhl nachzufolgen.

Als die Musikhochschule in München 1946 unter dem Präsidenten Joseph Haas provisorisch in der Villa des Malers Franz Stuck nahe dem Prinzregententheater, dem ebenfalls provisorischen Spielplatz der Staatsoper, ihren Unterrichtsbetrieb wieder aufzunehmen begann, erinnerte man sich jenes Studierenden, der damals als ganz besonderes Naturtalent auf der Flöte aufgefallen war. Inzwischen blies er unter GMD Clemens Krauß elf Spielzeiten

an der Staatsoper (nicht nur) die Zauberflöte, zunächst an der Seite seines Lehrers Kaleve, dann als Soloflötist einige Jahre im Wechsel mit Kurt Redel als koordiniertem Kollegen und Nachfolger Kaleves, bis Redel 1946 seinen Ruf nach Detmold bekam. Mit Theurer, damals gerade 32 Jahre jung, holte man sich aus dem Staatsorchester einen kompetenten und praxiserprobten Ausbilder an die staatliche Musikhochschule. 21 Jahre mußte er allerdings in seinem Lehrauftrag warten, ehe der Bayerische Staat seine nebenberufliche Lehrtätigkeit, die er neben vollem Engagement im Opernhausgraben versah, schließlich 1967 mit einer Honorar-Professur würdigte. Als Walther Theurer neun Jahre später, zum Sommersemester 1976, die ehrenvolle Berufung in eine hauptberufliche Professur erhielt, bedeutete dies für den zunehmend erfolgreichen Lehrer zugleich Aufgabe des strapaziösen Orchester-Doppeldienstes am Theater und im Konzert. Schüler Theurers fanden und finden sich verteilt in vielen namhaften Orchestern des In- und Auslands.

Walther Theurer hat 1914, an Mozarts 158. Geburtstag, dreizehn Jahre nach Verdis Tod, in München das Licht der Welt erblickt. Das mag ihn zum geborenen Musiker gemacht haben. Denn er gehörte immerhin 41 Jahre lang dem hochkarätigen Bayerischen Staatsorchester an, dem Orchester der Bayerischen Staatsoper mit ihrem nicht unbescheidenen Repertoire- und Opernfestspiel-Schwerpunkt Mozart, Wagner, Verdi und Strauss sowie einer Kette von Ur- und Erstaufführungen von Hindemith, Genzmer, Egk und Orff bis Reimann, Henze und Yun. Für diesen anspruchsvollen Dienst war der Flötist Theurer, für damalige Verhältnisse unerhört jung, nämlich 21jährig, und unmittelbar nach dem Hochschulexamen, verpflichtet worden. Das war 1935 und diesem Orchester blieb er seine gesamte aktive Musiker-Zeit treu. Die Deutsche Orchestervereinigung, der er seit 1955 über drei Jahrzehnte angehörte, ehrte Theurer daraufhin für sein außerordentliches Berufsengagement, das von beispielhafter Stetigkeit, Festigkeit und Ausdauer geprägt ist und dem Ungeduld mehr oder weniger fremd war. Für die Münchner Musikhochschule wurde er der Lehrer mit bisher längster Dienstzeit; mit 68 Jahren endete zwar seine Professur, aber seine Schüler ließ er auch danach nicht im Stich und betreute sie weitere vier Semester im Lehrauftrag bis zum Sommer 1984.

Den Bayerischen Kammermusiker hörte man nicht nur als Soloflötisten im Orchestergraben der Staatsoper oder auf dem Podium der regelmäßigen Sinfoniekonzerte der „Musikalischen Akademie“, wie sich das Staatsorchester nannte. Er trug aktiv dazu bei, daß Kammermusik in Münchens Konzertsälen und darüber hinaus bei Konzertreisen wieder heimisch wurde, und zwar mit auffallenden und ausgefallenen Programmen. So war er beispielsweise mit der Koloratursopranistin Erna Sack in gemeinsamen Konzerten zu hören. Mit dem nur wenig älteren Gambisten Folkmar Längin und Karl H. Weiler am Cembalo konzertierte er vor allem während der Kriegsjahre als *Münchner Trio für alte Musik*, damals durchaus Rarität, aber noch ohne Faible für Originalinstrumente und Urtext, aber mit viel Sinn, Wissen und Bemühen um zeitgerechte Aufführungspraxis. Er huldigte damit mehr der Musik des Barock als der der Avantgarde. Sein Steckpferd war im übrigen bläserische Kammermusik der Klassik und der Romantik bis hin zum französischen Impressionismus. Einzusetzen wußte er sich auch für ältere Zeitgenossen Münchener Tradition, die „Auch-Komponisten“ Gustav Kaleve, Hans Kammeier, Ludwig Kusche, Oscar von Pander. Mit Kollegen aus dem Staatsorchester tat er sich zusammen, um deren originelle Kammermusikbesetzung zu realisieren. Davon zeugen einige Einspielungen neben Bläserquintetten des Anton Reicha-Schülers George Onslow und Giacomo Rossinis, aufgenommen in den fünfziger und sechziger Jahren, die der Bayerische Rundfunk immer wieder einmal seinem Schallarchiv zur Sendung entlockt. Das scheinen aber leider auch die einzigen Klangdokumente zu sein, die uns Walther Theurer als Kammermusiker in Erinnerung bringen. Am Schallplatten-Boom hatte er offensichtlich keinen Anteil. Zwar war er 50 Jahre lang konzertierend und lehrend Münchens Flöteninstanz, aber er machte in seiner Bescheidenheit kein Aufhebens davon. Im Frühjahr dieses Jahres starb er in seiner Heimatstadt München im Alter von 83 Jahren.

Eckardt Rohlf

## Dipl.-Ing. Winfried Schmitz †

Im besten Mannesalter von 52 Jahren verstarb völlig unerwartet am 2. August 1997 der in Museums- und Sammlerkreisen unseres Metiers bekannte Antiquitätenhändler Winfried Schmitz in Elsdorf im Rheinland. Früh auftretende Herzbeschwerden zwangen den studierten Maschinenbau-Ingenieur, seine Laufbahn bei der Bundespost schon vor Jahren vorzeitig zu beenden. Nachdem er zunächst begonnen hatte, mechanische Musikinstrumente zu sammeln, verlegte er in den 80er Jahren sein Hauptinteresse auf alte (klassische) Holz- und Blechblasinstrumente, seit 1988 als neue Profession. Immer reise- und kontaktfreudig, spürte er in ganz Europa interessante und seltene Stücke auf und pflegte unermüdlich seine Beziehungen des Nachweises und der Vermittlung. Die Sammlerszene unserer Sparte hat mit ihm einen stets rührigen Anreger mit Sachverstand und Zielstrebigkeit allzu früh verloren.

Karl Ventzke

Im Alter von 85 Jahren verstarb am 11. Juli 1997 Carl Dolmetsch. TIBIA bringt im nächsten Heft einen ausführlichen Nachruf.