ges von Strawinsky doch seine verbale Hommage formuliert:

„Ich verehre Strawinsky als den wahren ‚artifex maximus' unserer Zeit, dessen Würde in seiner Bedeutung als ‚locus majoris resistentiae' der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts durch das Geschrei der kapitolinischen Gänse nur um so mehr bestätigt wird. Seine Bedeutung erblicke ich in den Spuren, die er in den Partituren seiner Zeitgenossen und seiner Nachfahren hinterläßt."

Im Oboenkonzert und in der Ubu-Musik hat Zimmermann den Schlußsatz dieses Bekenntnisses wörtlich genommen.

© für alle Notenbeispiele: B. Schott's Söhne, Mainz

DAS PORTRÄT

Karl Steins

Karl Steins, einer der bedeutendsten deutschen Oboisten unserer Zeit, wurde 1919 in Hannover geboren. Bereits als Zehnjähriger kam er als Mitglied des Hannoveraner Domchores mit Musik aktiv in Berührung, begann mit 14 Jahren Oboe zu spielen und studierte von 1935 bis 1938 am Konservatorium seiner Heimatstadt bei Karl Arend, einem Enkelschüler Gustav Hinkes.

Nach halbjährigem Arbeitsdienst wurde Steins 1939 zum Musikkorps der Luftwaffe in Hannover eingezogen und hatte dadurch Gelegenheit, nicht nur weiterhin Unterricht zu nehmen, sondern auch aushilfsweise im Opernorchester Hannover zu spielen. Das Kriegsende erlebte er in französischer Gefangenschaft, aus der er 1946 floh. Seine Oboe konnte er aus dem zerstörten elterlichen Wohnhaus unversehrt ausgraben.

Bereits im Herbst 1946 erhielt er seine erste Anstellung in Kiel. Nach zweijähriger Tätigkeit dort wechselte er zum Staatsorchester nach Bremen und wurde 1949 als Solooboist bei den Berliner Philharmonikern engagiert. Diese Position bekleidete er bis 1981. 1959 übernahm Steins zusätzlich eine Professur an der Staatl. Hochschule für Musik in Berlin.

Steins schrieb 1964 ein kleines Buch „Rohrbau für Oboen", in dem er seine Erfahrungen weitergab. Dieses Buch, das erste seiner Art in deutscher Sprache, hat mittlerweile die vierte Auflage erlebt.

Seit 1981 lebt Steins in Hitzacker. Hier wirkt er als Vorstandsmitglied des Kulturringes im Management, hält Vorträge und schreibt Musikkritiken. In seiner Freizeit widmet er sich einer stattlichen Rhododendron-Zucht.

Mit Karl Steins sprach sein ehemaliger Schüler Christian Schneider.

Schneider: Sie gelten als „Begründer" des Berliner Oboentones, jener dunklen, warmen und weichen Klangfarbe bei großem Tonvolumen ...

Steins: Es ist natürlich etwas übertrieben, vom „Berliner Ton" zu sprechen. Es war eher eine vielschichtige Entwicklung, die gewissermaßen in der Luft lag, und bei der ja auch nicht ein einzelner etwas verändert, sondern es lernt jeder vom anderen.

Können Sie diese Entwicklung etwas genauer schildern? Sie waren doch meines Wissens auch einer der ersten deutschen Oboisten, der mit Vibrato spielte?

Schon vor meiner Berliner Zeit hatte ich eine Schallplatte mit „Don Juan" von Richard Strauss gehört, auf der Leon Goossens spielte, und zwar mit Vibrato. Diese Aufnahme begeisterte mich so, daß ich für meine klanglichen Vorstellungen eine neue Richtung entdeckte, und insofern hat mich Goossens, den ich persönlich erst viel später kennenlernte, sehr beeinflußt. Ich war der Überzeugung, daß diese Klangvorstellungen auch bei uns durchgesetzt werden könnten.

Nun gab es schon einige Kollegen, die auf der Oboe mit Vibrato spielten, aber es gab keine eigentliche Vibrato*schule* im heutigen Sinn. Der eine machte Lippen-, der andere Zwerchfell- oder Kehlkopfvibrato, kurz, jeder suchte nach neuen Wegen. Auch ich brachte mir das Vibrato autodidaktisch bei.

Ihre Vorgänger bei den Philharmonikern spielten ohne Vibrato. Wie wurden Ihre Klangvorstellungen von den Kollegen und Dirigenten angenommen?

Zunächst einmal: der eine Solooboist der Philharmoniker, Willi Lenz, war im Krieg gefallen, und von 1945 an fanden laufend Probespiele für diese Position statt. Als ich 1949 dann engagiert wurde, führte ich einen völlig neuen Ton – mit Vibrato – dort ein, der meine Kollegen in der Oboengruppe zunächst befremdete, aber das Orchester und die Dirigenten – vorerst dirigierte ja Chelibidache häufig – waren ganz auf meiner Seite. Auch als Furtwängler dann wieder dirigieren durfte, war ich schnell bei ihm, wie man heute so schön sagt, „in". Übrigens, kaum hatte ich meine Probezeit begonnen, stellten sich alle Oboenkollegen – mit einer Ausnahme – um und spielten nun auch mit Vibrato. Insofern kann man vielleicht schon sagen, daß ich eine neue Klangfarbe in den Holzbläsersatz brachte.

In der folgenden Zeit versuchte in unserem Orchester auch ein Klarinettist zu vibrieren; das blieb allerdings immer umstritten und wurde wieder aufgegeben, vor allem aber begannen auch die Fagottisten mit Vibrato zu spielen. Ich war ein Vertreter der französischen Schule, spielte immer französische Instrumente und bekam, besonders nach Nicolets Eintritt in unser Orchester, Kontakt zu französischen Instrumentenbauern. Mein Prinzip war, mich von der deutschen Schule zu lösen, die klanglich glatt und vibratofrei war, und statt dessen besonderen Wert auf Ausdruckskraft zu legen. Ich denke, das war ohnehin meine Stärke, gar nicht so sehr die Betonung auf Technik, sondern auf Ausdruck. Ich habe immer einen möglichst vollen und tragfähigen Ton angestrebt; man hatte meinen Vorgängern auch vorgeworfen, ihr Ton wäre zu klein und zu ausdrucksarm.

Was wir jüngeren Kollegen im Orchester anstrebten, kurz nach mir kam ja Nicolet und später Leister, das war ein ausgeprägter Ausdrucksklang im Holzbläsersatz. Vor dem Krieg war der Holzbläserklang sehr zahm, alles sehr schön und homogen, aber immer eine Spur „unterbelichtet" und in der Klangfarbe wesentlich heller, eher in die Wiener Richtung gehend. Sie können das auf alten Schallplatten aus den 30er Jahren sowohl bei Kern von den Berlinern wie übrigens auch bei der Leipziger Gleisberg-Schule hören. Wir versuchten nun, die Klangfarbe mit mehr Wärme zu durchsetzen. Besonders mit Nicolet harmonierte ich da sehr schön, es hat sehr viel Freude gemacht. Leider blieb er ja nur neun Jahre, aber wir sind Freunde geblieben bis heute.

Wie lassen sich Ihre Tonvorstellungen zusammenfassend umreißen?

Mir schwebt ein Oboenton vor, der gedeckt klingt und sich gut mit den anderen Holzblasinstrumenten mischt. Es darf allerdings nicht so weit gehen, daß die Oboe wie eine Klarinette klingt. Was man manchmal bei heutigen Oboisten hört, klingt wunderbar weich – an sich sehr schön –, aber die Ausdrucksmöglichkeiten fehlen. Der dynamische Bereich ist zu eng und kann nicht unter- oder überschritten werden. Dann heißt es von seiten der Dirigenten: „Der macht nichts aus seinem Solo". Hier ist die Grenze erreicht. Die Dirigenten achten ohnehin weniger darauf, ob ein Ton etwas heller oder dunkler klingt, sie fordern vielmehr eine persönliche musikalische Aussage vom Spieler.

Das Wichtigste scheint mir die Lebendigkeit des Ausdrucks zu sein: Man muß einerseits im *ff* über das Orchester hinwegjubeln können, andererseits sich im äußersten *pp* in ein Solo hineinschleichen können, daß ein Übergang etwa von Klarinette zu Oboe kaum erkennbar wird. Das war es, was wir in Berlin immer angestrebt haben: homogener Klang und weiche Klangfarbenübergänge.

Übrigens scheint mir, daß sich mittlerweile die Klangvorstellungen der Oboisten, die ohnehin ständig in Fluß sind, mehr und mehr ähneln. Hören Sie sich nur einmal französische, englische oder auch italienische Oboisten an: ich habe den Eindruck, man nähert sich international in seinem Klangempfinden einander.

Sie haben in den 32 Jahren Ihrer Solooboistentätigkeit bei den Berliner Philharmonikern unter allen namhaften Dirigenten gespielt. Welche Eindrücke sind Ihnen in besonderer Erinnerung geblieben, und wie läßt sich der Unterschied zwischen den Dirigenten der Generation von beispielsweise Furtwängler oder Klemperer und der heutigen Generation charakterisieren?

Die Zeit unter Furtwängler und all den großen Dirigenten damals bedeutete natürlich die musikalische Erfüllung für mich, es war eine herrliche Zeit. Furtwängler war ein Mensch, der sich nie schonte und immer mit der gleichen Intensität dirigierte, das gleiche natürlich auch von uns verlangte, und da er immer Blickverbindung mit den Musikern hatte, fühlte man sich ständig persönlich gefordert. Er war ein recht schwieriger Mensch, der sehr leicht aus der Haut fahren und dann auch ungerecht werden konnte. Ich persönlich hatte allerdings immer ein sehr gutes Verhältnis zu ihm. Bruckner-Sinfonien oder auch die 3., 5. und 9. Beethovens – das waren für mich Erlebnisse! Diese Spannung habe ich später nie mehr erlebt, man stand völlig in seinem Bann.

Doch auch mit Karajan, der ja unmittelbar nach Furtwänglers Tod 1954 zu uns kam, gab es 25 Jahre eine sehr schöne Zusammenarbeit. Karajan war der ideale Dirigent, der uns auch künstlerisch Freiheiten ließ. Seine Tempi waren sehr virtuos, andererseits überraschte er gerade bei Bruckner oft auch mit sehr ruhigen, ausdrucksstarken Tempi. Gemeinsam war beiden die Forderung nach großen dynamischen Unterschieden bei einem Aufbau – etwa in einer Bruckner-Sinfonie – vom *ppp* über eine lange Strecke bis zum *ff*. Da stimmte vor allem bei Furtwängler alles immer ganz genau und wirkte völlig organisch. Gemeinsam war beiden auch, daß sie uns Freiheit ließen in der Variierung der Gestaltung, was ja ohnehin ein Kennzeichen guter Dirigenten ist.

Von den Komponisten, die bei uns gelegentlich eigene Werke dirigierten, ist mir Paul Hindemith in besonders guter Erinnerung geblieben. Er war bei uns äußerst beliebt, eine liebenswürdige, temperamentvolle Persönlichkeit, die merkwürdigerweise eigene Werke eher oberflächlich dirigierte. Er sagte mir einmal, er wolle eigentlich gar kein großer Komponist, sondern nur ein guter Musiker sein. Auch Diskrepanzen zwischen seinen notierten Tempobezeichnungen und seinen eigenen Ausführungen gab es durchaus, er dirigierte alles langsamer, und auf meine diesbezügliche Frage antwortete er: „Ach, was die Komponisten sich da am Schreibtisch ausdenken, das sollte man nicht so genau nehmen, das kann man am Pult doch gar nicht realisieren".

Aber auch Boris Blacher hat uns gelegentlich in seiner liebenswürdig unbeholfenen Art dirigiert.

Nun zum zweiten Punkt Ihrer Frage: Natürlich gibt es auch heute gute und weniger gute Dirigenten, aber im großen und ganzen findet man solche Persönlichkeiten, wie sie damals etwa Furtwängler, Klemperer, Blech, Barbirolli, Knappertsbusch, Bruno Walter oder Böhm darstellten, heute nicht mehr. Es waren unverwechselbare Künstler, von denen jeder ganz eigene Vorstellungen und unterschiedliche Stile realisierte.

Heute herrscht aufgrund der internationalen Verpflichtungen eher ein – ich will mal sagen – internationalisierter Dirigierstil, doch Außergewöhnliches ist kaum noch dabei.

Können wir nun auf das Thema Rohrbau zu sprechen kommen? Über Ihre Fähigkeiten wurden ja Wunderdinge berichtet ...

Na ja, der Rohrbau wurde in meiner Jugend ganz anders betrieben, es wurde alles mehr oder weniger mit der Hand gemacht, und Rohrbau war eigentlich nie so ganz meine Stärke, das muß ich zugeben ... Ja, ja, auch wenn Sie lachen und das bezweifeln. Das ist immer relativ. Es gibt Leute, die handwerklich wesentlich besser arbeiten, vor allem optisch sauberer. Aber ich habe mich immer

H. C. FEHR BLOCKFLÖTEN

Mühlebachstrasse 38, CH-8008 Zürich (Schweiz)

In der Bundesrepublik Deutschland und Westberlin
vertreten durch

Lotti Krämer

Fritz-Ulrich-Weg 13, 7000 Stuttgart 80
Postfach 81 03 20, Telefon (0711) 72 42 09

bemüht, daß die Rohre ansprachen und ausdrucksfähig waren.

Ich möchte Ihnen da trotzdem widersprechen. Nicht nur erinnere ich mich an Ihre atemberaubende Geschwindigkeit, in der Sie bei unseren Rohrbaukursen ein Mundstück fertigstellten. Sie haben auch eine sehr erfolgreiche Rohrbauanleitung geschrieben, und ich war Ihnen auch später, als ich bereits im Orchester spielte, noch sehr dankbar, wenn Sie mir über Telephon treffsichere Tips gaben, um aus einer Rohrbaukrise herauszufinden. Könnten Sie also noch einmal die für Sie entscheidenden Kriterien beim Mundstückbau zusammenfassen?

Das Wichtigste scheint mir, daß bei den ausgehobelten Hölzern das Verhältnis zwischen der Mitte und den Rändern stimmt. Die Differenz sollte etwa 0,15 mm, höchstens aber 0,20 mm betragen. Bei einem größeren Unterschied ist das Rohr nicht mehr flexibel, weil die Mitte nicht mehr richtig schwingt. In diesem Fall müßte dikker ausgehobelt und die Bahn verlängert werden. Das Rohr klingt dann zwar sehr schön dunkel, aber es schwingt nicht mehr bis zur Hülse durch. Zwar hat es eine längere Lebensdauer, aber man kann darauf nicht sehr differenziert und elegant spielen. Wenn also die Innenhobelmaschine richtig geschliffen ist, ist Entscheidendes gewonnen. Reißen bei einer stumpf gewordenen Maschine die Ränder aus, kann man als Oboist in eine Krise kommen. Man spielt als Oboist ja ohnehin mal gut, mal weniger gut, das hängt nicht nur mit dem Holz zusammen, dessen Ernten unterschiedlich ausfallen, sondern ebenso mit dem Zustand der Werkzeuge.

Wo liegt Ihrer Meinung nach beim Rohrbau der Ausgangspunkt, die Größe, nach der alles ausgerichtet wird?

Ich halte die Fassonform und die Stärke und Relation des ausgehobelten Holzes für das Wichtigste.

Wird nicht auch die Klangfarbe sehr entscheidend von der Hülse bestimmt?

Das habe ich eigentlich weniger so empfunden. Wichtiger scheint mir auch hier die Stärke des Holzes und die Schabeart zu sein.

Nun gibt es im Rohrbau seit einiger Zeit durch die Außenhobelmaschinen wesentliche Erleichterungen ...

Außenhobelmaschinen wurden schon vor dem 2. Weltkrieg von Klopfer gebaut, allerdings waren sie noch nicht ganz durchkonstruiert und kaum bekannt. Bei den heutigen Maschinen ist es unbedingt wichtig, daß man dem Hersteller ein optimales Rohr gibt, nach dem dann die Schablone gefertigt wird. Dann müßte es theoretisch klappen. Merkwürdigerweise haben viele Schüler, ich habe das selbst öfter erlebt, das Prinzip dieser Maschine gar nicht begriffen und lassen sich von einem unbrauchbaren Rohr eine natürlich auch unbrauchbare Schablone fertigen!

Aber birgt die Außenhobelmaschine nicht die Gefahr in sich, daß das Fingerspitzengefühl für die Feinarbeit am Rohr verlorengeht?

Genau, das stimmt auf jeden Fall. Die Schüler müssen zunächst immer erst den Rohrbau gründlich lernen und wissen, wie alles auf einander reagiert, und sie müssen sich helfen können. Sonst werden sie völlig abhängig und sind hilflos, wenn die Maschine defekt ist und sie das Rohr ganz manuell fertigen müssen.

Haben sich Ihre Erkenntnisse im Rohrbau seit Drucklegung Ihrer Anleitung gewandelt?

Ja, insofern als das Rohrholz nicht mehr sorgfältig auf Plantagen angebaut wird und die Qualität des Holzes deutlich schlechter geworden ist. Daher stimmen die Maßangaben in meinem Büchlein nicht mehr. Man muß jetzt stärker aushobeln, nicht weniger als 0,55 mm und nicht stärker als 0,60 mm in der Mitte. Das Prinzip dabei sollte immer bleiben, daß das Rohr bis zur Hülse durchschwingen kann.

Eine letzte Frage: Was erschien Ihnen bei Ihrer Lehrtätigkeit als besonders wichtig?

Ich habe immer darauf geachtet, daß jeder Student seinen eigenen Weg fand. Nichts ist meiner Meinung nach schlimmer, als wenn die jungen Leute einfach ihren Lehrer kopieren. Jeder hat seine eigene Persönlichkeit, und die ist seine Stärke, wenn es dem Lehrer gelingt, diese in interessante und künstlerisch vertretbare Bahnen zu lenken.