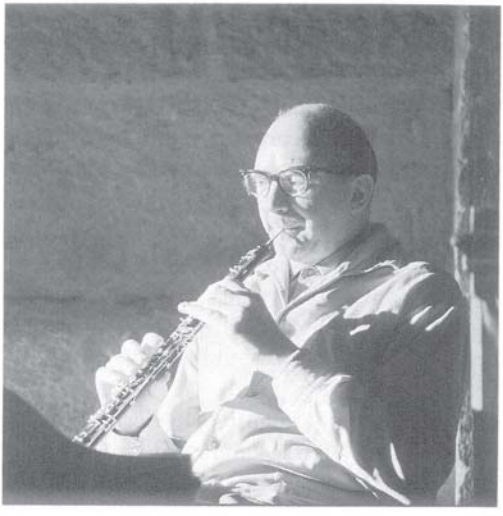
Helmut Winschermann



Helmut Winschermann, international renommierter Oboist, Leiter der „Deutschen Bachsolisten" und einer der namhaftesten deutschen Oboenpädagogen der letzten Jahrzehnte, vollendet am 22. März sein 70. Lebensjahr. Die *TIBIA*-Redaktion gratuliert ihm aus diesem Anlaß auf das herzlichste. Mit Helmut Winschermann sprach Christian Schneider.

Schneider: Herr Winschermann, Sie studierten in Essen wie auch in Paris Oboe. War das in damaliger Zeit nicht ein recht ungewöhnlicher Studiengang für einen angehenden deutschen *Oboisten?*

Winschermann: Zunächst hatte ich ja gar nicht vor, Oboist zu werden. Ursprünglich wollte ich nach meiner Gymnasialzeit in Mülheim Geige studieren. Als ich mich allerdings – 1938 war das – an der Folkwangschule in Essen anmeldete, sagte man mir: „Wissen Sie, Geiger haben wir hier genug. Was uns fehlt, sind Oboisten. Sie müssen Oboe spielen. Gehen Sie mal nach oben, da unterrichtet Herr Schlee!".

Bedeutet das, daß Sie sich vorher überhaupt noch nie mit der Oboe befaßt hatten?

Ich hatte in meiner Schulzeit Geige gespielt. Ich wußte bis dahin nicht einmal, wie man das Wort „Oboe" ausspricht! Ich hatte auch keine Ahnung, welche Kapazität Johann Baptist Schlee war. Er galt in damaliger Zeit – sehen wir mal von Dresden und Leipzig ab – als der namhafteste deutsche Oboenpädagoge. Zu seinen Schülern zählen Kurt Kalmus, Lothar Koch, Manfred Zeh, um nur einige zu nennen. Was mich an seiner Unterrichtsweise allerdings immer etwas bedrückte, war seine oft recht „handgreifliche" Art, da wurde häufig mit Ohrfeigen gearbeitet. Nun stammten viele seiner Schüler aus dem Kohlenpott aus einfachen Verhältnissen. Kurt Kalmus oder ich, die aus dem Gymnasium kamen, bildeten die absolute Minderheit und wurden von ihm auch besser behandelt.

Ich begann mein Studium bei Schlee also 1938 und entwickelte mich ganz schnell zu einem fanatischen Oboenspieler, morgens immer der erste in der Schule und abends der letzte. Ich habe wohl zehn Stunden täglich Oboe geübt – mit einer kleinen Tafel Schokolade, die ich sogar heute noch gern esse: Lohmann Mandel-Milch-Nußschokolade war meine Nahrung den Tag über.

Bei Schlee spielte ich natürlich nur die alten Etüden, nichts Französisches. Nach etwa einem Jahr durfte ich schon im Ruhrland-Orchester in Essen mitspielen, das 1939 als Kurorchester nach Bad Homburg bei Frankfurt ging. Hier habe ich mir die ersten Sporen als Orchestermusiker verdient.

Am 1. Mai 1940 wurde ich Soldat und kam in eine Militärkapelle der Luftwaffe, die den in Paris einmarschierenden Truppen nachfolgte, und so kam ich dann zu Louis Bleuzet. Hier hatte ich Gelegenheit – übrigens nicht als einziger Deutscher, auch Horst Schneider etwa war da – zwei Jahre bei ihm zu studieren. Bleuzet hat man diese Kontakte zu deutschen Besatzern später sehr verübelt, was ihn zutiefst schockierte. In die-

ser Zeit studierte ich dann die schwierigsten Etüden, Larmorlette etwa oder auch die von Bleuzet selbst, und sonntags ging ich immer in diverse Konzerte, die von vormittags bis in die Nacht von den verschiedenen Pariser Orchestern gegeben wurden. Diese Zeit habe ich so gut wie weniges im Gedächtnis behalten, sie hat mir ungeheuer viel gebracht. Vor allem aber hatte ich das große Glück, den ganzen Krieg über nur musikalisch tätig sein zu können und auch nicht in Gefangenschaft zu geraten.

Nach Kriegsende ging ich wieder nach Bad Homburg, und kaum 14 Tage später tauchte dort ein alter Oboist aus dem früheren Reichssender Frankfurt auf, berichtete, daß das Orchester wieder zusammengestellt würde als Sinfonieorchester von Radio Frankfurt und sie dringend einen 1. Oboisten suchten.

So fing ich im August 1945 dort an, bekam amerikanische Verpflegung, es ging uns gut. Hier lernte ich dann die große Orchesterliteratur kennen, vor allem auch die Musik, die bis dahin als „entartet" gegolten hatte, Mendelssohns Violinkonzert etwa oder die Mahler-Sinfonien, Strawinsky – es war eine für mich begeisternde Zeit, in der ich nach Herzenslust Musik machen konnte und mir auch niemand Vorwürfe machte, weil ich französisch angehaucht spielte, d.h. mit einem sehr deutlich wahrnehmbaren Vibrato, das sich durch Zwerchfelltechnik entwickelt hatte, die mir allerdings bereits als Kind geläufig war, da ich schon in jungen Jahren häufig in Chören und auch solistisch in Kirchenkonzerten gesungen hatte. Das kam mir nun zugute, und ich entwickelte ein sehr persönliches, ein gesangliches Vibrato.

Wie klang das Vibrato, mit dem Bleuzet spielte?

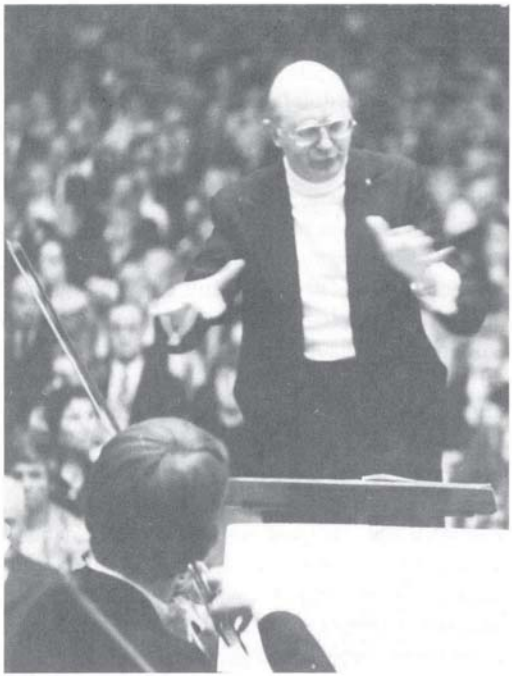
Bleuzet vibrierte heftig, konnte allerdings den Sitz seines Vibratos nicht erklären. Er behauptete, es entstünde, wenn man musikalisch sei, von selbst. Wenn man etwa ein Crescendo spielen wolle, nicht weil es gedruckt sei, sondern weil man es so empfände und man einen bestimmten Ausdruck erzeugen wolle, dann bewege sich im Inneren alles auf dieses Crescendo zu, und so entstünde es von selbst.

Ich habe das meinen eigenen Schülern später auf eine sehr simple, allerdings etwas schmerzhafte Weise beigebracht: Ich habe ihnen gezeigt, daß man im Liegen eigentlich immer ins Zwerchfell atmet, und habe ihnen, die halb liegend in einem Sessel saßen, die Faust gegen die Bauchdecke gedrückt und sie Oboe blasen und dabei die Luft zurückhalten lassen. Das Ergebnis war dann schon etwas, was man in etwa als Vibrato bezeichnen konnte.

In den 50er Jahren begann man hier bei uns ja allgemein, mit Vibrato auf der Oboe zu spielen. Man nannte es damals „französische" Schule. In Deutschland gab es bis dahin nur einen einzigen Oboisten, der Vibrato – bis zum Unerträglichen – praktizierte und dem wir mit einiger Begeisterung zuhörten: Helmut Eggers vom Norddeutschen Rundfunk-Sinfonieorchester. Auch Leon Goossens in England spielte mit großem langsamen Vibrato, aber es war erträglich, weil er ein phänomenal musikalischer Oboist war mit einer Ausdrucksstärke, wie ich sie unter Bläsern kaum wieder erlebt habe. Er war sicherlich ein Vorbild für mich wie übrigens auch die Brüder Stotijn in Amsterdam, die ich während meiner Essener Zeit gelegentlich über Radio Hilversum hören konnte. Das war selbstverständlich die alte holländische Schule, die sehr entfernt war von der alten deutschen. Auch die Stotijns bliesen mit heftigem, groß angelegtem Vibrato, wie es heute kaum noch vorstellbar ist. Inzwischen hat sich das Oboenvibrato zum Glück auf ein ganz natürliches Minimum zurückentwickelt, und das kommt natürlich auch der Homogenität des Holzbläsersatzes in den Orchestern zugute.

Sie haben nicht nur die deutsche und französische Oboenspieltradition erlebt und gelernt, sondern sich auch Anregungen von bedeutenden Spielern anderer Länder geholt. Haben Sie sich je einer bestimmten Richtung besonders verbunden gefühlt?

Nein, ich habe eher versucht, meinen eigenen, ganz persönlichen Stil zu finden. Dieser wurde sicher sehr stark geprägt von einer Tätigkeit, zu der mich Kurt Thomas, damaliger Leiter der Dreikönigskirchen-Kantorei in Frankfurt, regelmäßig heranzog. Hier spielte ich die großen Werke Bachs, und ich versuchte dabei immer, mich auch mit den Texten auseinanderzusetzen. Ich wußte etwa, was „Qui sedes" bedeutet, und



ich fühlte mich in diesem Augenblick an der Seite Gottes, wenn ich diese Arie aus der h-Moll Messe spielte. Diese Erlebnisse haben mich ganz entscheidend beeinflußt. So fand ich auf der Oboe auch persönliche Ausdrucksmöglichkeiten, die mich von der französischen Schule und auch von der von Schlee vermittelten entfernt hatten. Ich entwickelte für mich eine Art, die man vielleicht am besten mit dem „Singen auf der Oboe" beschreibt.

Wann begann Ihre Unterrichtstätigkeit?

1948 holte mich Wilhelm Maler auf Empfehlung von Kurt Thomas und dem Flötisten Kurt Redel an die kurz zuvor gegründete Nordwestdeutsche Musikakademie nach Detmold. 1954 wurde ich dann zum ordentlichen Professor ernannt und mußte meine Orchestertätigkeit in Frankfurt beenden.

Hier versuchte ich nun meine Erfahrungen der ersten Detmolder Oboistengeneration zu vermitteln, und das waren die Schlechtesten nicht in den ersten zehn Jahren: Alfred Sous, Günther Passin, Günther Zorn, Otto Winter, Ingo Goritzki, Gernot Schmalfuß, alles Leute, die heute vielleicht sogar schon wiederum selbst ihre eigene Methode gefunden haben und ihren eigenen Ausdruck. Ich hatte Glück, es waren talentierte junge Menschen, die sich entfalten konnten unter meiner väterlichen Führung. Ich sage das ganz bewußt, denn später, als ich 55 und dann 60 Jahre alt war und sich wie bei allen Bläsern auch altersbedingte Schwierigkeiten einstellten, fühlte ich mich eher als Großvater der Klasse – das wird jedem Pädagogen so gehen, die Generation der Studenten ist immer die der Zwanzigjährigen, nur wir Lehrer werden älter. Daher muß ich auch ehrlich gestehen, daß die Pensionierung für mich dann eine Erleichterung bedeutete.

Sie waren einer der erfolgreichsten deutschen Oboenpädagogen, und nach Aussagen vieler Ihrer ehemaligen Studenten verstanden Sie es hervorragend, jedem einzelnen die Überzeugung zu vermitteln, er sei in seiner Art der Beste und einmalig, und sie so zu motivieren ...

Meine Unterrichtstätigkeit begann – sie erstreckte sich dann ja auf über 40 Jahre – in einer Zeit, in der man alles wie ein trockener Schwamm aufsaugte, jeder von außen kommende Eindruck wurde umgesetzt. Meine Erfahrungen mit der Musik Bachs und auch meine zwar nicht allzu lange, aber sehr intensive Zeit im Orchester bildeten ein gutes Polster für meine Detmolder Tätigkeit, auf dem ich mit einiger Sicherheit saß, um es einmal bildlich auszudrücken.

Mein erster Student war Julien Singer, der jetzt in Kassel in Pension geht. Mit ihm und anderen habe ich dann versucht, eine ideale Familie zu gründen, was heute vielleicht schwer verständlich ist. Aber die Studenten saßen damals vor mir, mit offenen Mündern sozusagen, und alles, was ich von mir gab, hatte für sie die Bedeutung wie für uns heute etwa, wenn wir einem Geiger wie Yehudi Menuhin zuhören, der in Frankfurt einen Friedenspreis entgegennimmt und von seinen persönlichen Erfahrungen spricht. Wir sitzen atemlos vor ihm, vergessen die Violine und hören zu, was er zu sagen hat. Ich hoffe, Du hast mich richtig verstanden. Ich will mich überhaupt nicht mit Menuhin vergleichen in diesem Fall, sondern ich war in einer ähnlichen Situation. Ich fühlte mich wie ein bis zum Rand gefülltes Musikfaß, aus dem ich nun becherweise jedem etwas ausschenkte, das er bisher noch nie gehört hatte. „Vergiß doch einmal das Oboenspiel", habe ich

oft genug gesagt, „was denn, Oboe ist nichts! Du bläst herein und freust Dich wahnsinnig, wenn Du einen sauberen Ton spielen kannst, wenn Du im richtigen Moment den richtigen Finger auf die richtige Klappe gedrückt hast. Aber das ist doch primitiv!" Ich habe in meinem Unterricht die *Musik* ganz bewußt in den Vordergrund gestellt. Ich habe also versucht, die Studenten der ersten Detmolder Generation – die Namen habe ich schon genannt, sie sitzen alle in ersten Positionen – mit Musik vollzupumpen, und in dem Augenblick, wo man das tut und eine Weile wartet, kannst Du sicher sein, daß daraus, wenn sie musikalisch sind, etwas wächst, auch eigene Ideen entstehen. In diesem Moment muß man als Lehrer Farbe bekennen und muß seine eigene Meinung der Idee des Jüngeren unterordnen. Wenn Du darauf anspielst, ich hätte den Studenten in gewissen Situationen – sicher nicht immer – gesagt: „Du hast das fabelhaft gemacht, jetzt bist Du auf dem richtigen Weg, so muß das klingen, nun mal weiter so!", ist das daraus entstanden. Ich kann mir nicht vorstellen, lieber Christian, daß es viele Pädagogen eines Blasinstrumentes in der Nachkriegszeit gegeben hat, die so offenherzig und so begeistert ihren eigenen Studenten zugehört haben wie ich. Die meisten Pädagogen – ich bitte das jetzt richtig zu verstehen, ich spiele auf niemanden an – tun das, was ihr eigener Lehrer mit ihnen gemacht hat. Das sind ja oft Leute gewesen, deren Methode wir heute nicht mehr akzeptieren und deren Art zu spielen wir heute nicht imitieren mögen.

Es gibt auch heute für die jungen Leute Vorbilder, und das ist in den seltensten Fällen ihr eigener Lehrer, sondern, da wir ja im Zeitalter der Schallplatte leben, das ist ein einziger Oboist, der über allen schwebt, nämlich Heinz Holliger, den sie mit Recht verehren und von dem die meisten sagen, was der schafft, das schaffen wir nie. Aber es gibt ein paar Sachen, die lohnen sich so oft als möglich anzuhören, vielleicht bleibt doch etwas davon in unserem Hinterkopf haften. Da brauche ich nicht nach Freiburg zu laufen, um das zu studieren, sondern ich habe verstanden, was er meint, speziell bei Heinz Holliger. Damit trete ich ihm nicht zu nahe, wir kennen uns ja gut genug.

Wenn ich auf die Zeit zurückblicke, in der ich diese Garde an Nachwuchstalenten in Detmold unterrichten konnte, wird mir deutlich, wie sehr auch ich durch sie geprägt wurde. Ich kann mit Recht sagen, daß ich durch diese Studenten eine Menge gelernt habe. Ich habe gesehen, wozu die jüngere Generation, soweit sie musikalisches Talent hat, fähig ist, wenn man ihnen gut zuredet und ihnen zu einem – ja, ich möchte fast sagen – sportlichen Erfolg verhilft: Dinge nämlich in der Musik zu zaubern, die es bis dahin noch nicht gegeben hat. Da hat sich bei mir ein Glücksgefühl entwickelt, aus dem heraus ich für mein eigenes Oboenspiel unglaublich viel profitiert habe. Wenn ich heute meine Schallplatten höre, die meisten entstanden etwa vor 16 bis 20 Jahren, und wenn es nur ein Adagio ist wie das aus der Kantate *Ich steh' mit einem Fuß im Grabe*, etwas so spielen zu *wollen,* wie es vielleicht kein anderer Oboist kann oder auch will, das spielt ja auch eine Rolle dabei – ist das nicht schon hart an der Grenze zum Romantischen, oder, mein Gott, weshalb dieser Drücker, dieses Diminuendo –, so klingt das doch völlig anders als bei einem begabten und musikalischen Oboisten, der aber nicht gedrängt wird, nun einmal das Außergewöhnliche zu wollen. Versuche doch mal das Außergewöhnliche, so daß den Leuten die Luft steckenbleibt – ich habe das gemacht damals, und ich bin so dankbar um diese alten Aufnahmen, die jetzt als CDs wieder auf dem Markt sind.

Wenn ich jetzt diese wunderbaren Werke – das Marcello-Konzert, Bach F-Dur oder das d'amore-Konzert in A-Dur –, die ich jetzt nicht mehr selbst spiele, mit meinen besten Schülern aufführe, Liviu Varcol möchte ich da miteinbeziehen, Hans Jörg Schellenberger oder Fumiaki Miyamoto, den ich eigentlich für den begabtesten von allen halte, dann höre ich, was ich ihnen als Studenten vermitteln konnte. Von Fumi gibt es in Japan eine Einspielung vom Mozart-Konzert, die ich persönlich wirklich für die beste halte, unglaublich, was Du da alles hörst!

Ich möchte aber auch noch auf einen meiner namhaftesten ehemaligen Studenten zu sprechen kommen, auf Ingo Goritzki, der jetzt in Stuttgart unterrichtet. Ingo kam ursprünglich von der Querflöte. Er fing bei Scheck an, ging dann zu Schmitz, und Schmitz schickte ihn zu mir, da er der Meinung war, er sei anatomisch besser für die Oboe geeignet. So ist Goritzki einer der ganz

wenigen Studenten, der bei mir tatsächlich angefangen hat, und ich bilde mir ein, wenn ich ihm heute zuhöre, daß ich das höre! Es ist doch so, die ersten Schritte, die man auf der Oboe macht, die bleiben in einem stecken, und wenn es die falschen waren, was dann?

Inzwischen lebe ich, was das Unterrichten anbetrifft, in Gedanken an diese Zeit und bin mit großer Dankbarkeit erfüllt auch solchen Persönlichkeiten wie Wilhelm Maler, Kurt Thomas oder Martin Stephani gegenüber, die mich in Detmold gestützt und gefördert haben, wo es nur ging.

Im vergangenen Jahr feierte die Cappella Coloniensis ihr 35jähriges Bestehen. Sie zählten zu den Gründungsmitgliedern. Darüber hinaus riefen Sie die „Deutschen Bachsolisten" ins Leben, ein Ensemble, das Sie seit vielen Jahren leiten. Könnten Sie darüber etwas erzählen?

Na ja, für die Cappella brauchten wir zunächst einmal Instrumente. Otto Steinkopf, der Berliner Fagottist, baute mir eine Denner-Kopie nach einer Vorlage aus dem Germanischen Museum in Nürnberg, die dann Vorlage für die anderen Oboen wurde. Auf diesem Instrument spielte ich in den zwölf Jahren meiner Mitwirkung in der Cappella. Diese Oboen funktionierten sehr gut, waren aber doch mit gewissen Mängeln behaftet. Ich glaube schon, daß die heutzutage gebauten Kopien in sich sauberer intonieren und auch die Rohre besser funktionieren. Wir haben damals viel experimentiert, unser Rohrlieferant war Fritjof Fest aus Berlin, der uns sechs Oboisten die Mundstücke fertigte. Außer uns beiden spielten damals noch Alfred Sous, Horst Schneider und Julien Singer mit, Helmut Hucke kam etwas später dazu, dann Otto Winter, es waren viele, die sich auf der Barockoboe versuchten. Die meisten hielten allerdings nicht lange durch, denn es kamen bald Stücke dran, die sie überforderten. Für mich war es leichter, weil ich nicht mehr im Orchester spielte und mich so besser auf das Instrument mit zwei Klappen vorbereiten konnte. Wir hatten wunderbare Erlebnisse, und wenn ich nur an die Bach-Kantate *Weichet nur, betrübte Schatten* denke, so schwierig die schnelle Arie *Sich üben im Lieben* für mich war, so herrlich war die erste Arie, in der man so wunderbar zaubern kann auf der Barockoboe, wie es auf dem modernen Instrument nie möglich ist. Das wird mir jeder bestätigen, der die alte Oboe bläst. Die moderne Oboe klingt vergleichsweise aggressiv und auch irgendwie simpel. Wir haben so viele barocke Werke – nehmen wir einmal die beiden Bach-Sonaten aus – von Kleinmeistern wie Heinichen, Graupner, ja selbst von Telemann! Ihr Charme liegt meiner Meinung nach in den Möglichkeiten klanglicher Modulation, durch die Gabelgriffe etwa, Möglichkeiten, die dem alten Instrument eigen sind.

Ein anderes, auf Barockmusik spezialisiertes Ensemble, das allerdings auf modernen Instrumenten spielt, haben Sie selbst gegründet: die „Deutschen Bachsolisten", die in diesem Jahr auch bereits den 30. Geburtstag feiern können ...

Ja, das war eine Aufgabe, die mir die Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes gestellt hatte. Es sollten in Ländern, in denen keine Goethe-Institute eingerichtet waren, also im Vorderen und Mittleren Orient und in Fernost, Konzerte mit Werken deutscher Komponisten gegeben werden. Für diese Aufgaben war das Collegium Instrumentale Detmold, in dem Kollegen von der Akademie mitwirkten, zu klein. So erhielt ich den Auftrag, eine größere Gruppe zusammenzustellen und für das Ensemble einen Namen zu finden, so entstanden 1960 die „Deutschen Bachsolisten". Ach, es kam so vieles zusammen damals! Kurz darauf traf ich in Ansbach Hermann Josef Abs, den Chef der Deutschen Bank, der, ich darf das in aller Bescheidenheit sagen, ein Fan von mir war. Mit ihm sprach ich über das Projekt, und er schlug mir die Gründung eines Bachvereins in der Deutschen Bank in Frankfurt vor. Er wurde erster Vorsitzender und ich der künstlerische Leiter. In diesem Ensemble spielten viele meiner Freunde wie Ulrich Koch und Günther Lemmen oder Georg Friedrich Hendel mit, und mit dieser Gruppe flogen wir 1961 zum ersten Mal um den Globus, finanziert vom Auswärtigen Amt. Ich stand als künstlerischer Leiter nicht vor dem Ensemble, sondern saß vorn rechts bei den Bläsern, und von hier aus versuchte ich die Dinge nicht schleifen zu lassen, sondern ein bißchen von dem einzubringen, was ich mir in vielen Jahren als das Ideal einer Interpretation ausgedacht hatte. 1962 waren wir zum ersten Mal in Japan, mit

einem reinen Bach-Programm. Ursula Buckel als Sopranistin wirkte mit, oft auch Hans-Martin Linde, der junge Geiger Reinhold Barchet, auch Saschko Gawrilof, alles hervorragende Künstler. Diese Zeiten kann man nicht wiederholen, man kann nur dankbar zurückblicken. Die Tätigkeit mit den Bachsolisten nahm dann allerdings so an Umfang zu, daß ich gezwungen war, die Arbeit in der Cappella Coloniensis zu beenden und mich auf meine Unterrichtstätigkeit in Detmold und die Bachsolisten zu beschränken.

Weißt Du, lieber Christian, ich fand dann eines Tages auch die Grenze erreicht, die ich, durch Zeitmangel verursacht, auf der Barockoboe nicht mehr übersteigen konnte. Ich hätte Stücke, die ich nun auf der ganzen Welt mit der modernen Oboe spielte – das Bach F-Dur Konzert, mein Gott, das habe ich vielleicht 150mal gespielt, auf Schallplatte dreimal –, also die hätte ich als Barockspezialist, als Bachspieler eigentlich auf der Barockoboe spielen müssen. Doch das war mit diesem Ensemble nicht möglich. Und auch um mir gegenüber ehrlich zu sein, habe ich mir eines Tages gesagt: Ich habe einfach nicht die Zeit dazu, so heftig zu trainieren, daß ich mich gegenüber den jungen Kollegen, die in der Cappella neben mir saßen, hätte behaupten können. Inzwischen war ja Helmut Hucke dazugestoßen, der das alles fabelhaft konnte!

Ich konzentrierte mich also auf die Bachsolisten, vertiefte mich in die drei Lehrbücher der Chorleitung von Kurt Thomas, ich hatte ja durch die jahrelange Zusammenarbeit mit ihm auch schon vieles durch den bloßen Blickkontakt gelernt, und so bin ich allmählich der Dirigent der Bachsolisten geworden. Auf diese Weise kann ich nun viel deutlicher meine interpretatorische Meinung dem Publikum wiedergeben, und ich habe auch ein Programmschema entwickelt, von dem ich aus Erfahrung weiß, daß es gut ist. Oft drehe ich mich spontan um und erkläre dem Publikum Einzelheiten, die im Programmheft vielleicht nicht stehen, ich lasse das Publikum nicht im unklaren!

Wieviel Zeit nimmt heute die Arbeit mit den Deutschen Bachsolisten in Anspruch?

Das ist weniger geworden, wir spielen etwa zwei Konzerte im Monat. Einerseits liegt das daran, daß wir nach wie vor nicht subventioniert werden, sondern das Ensemble immer noch aus Freunden besteht, die gern mit mir Musik machen und für die das Honorar nicht das wichtigste ist, andererseits aber gibt es natürlich eine unglaubliche Konkurrenz. Das fängt an bei der Academy of St. Martin in the Fields, die sehr rege sind, und geht weiter mit den vielen Ensembles mit historischem Instrumentarium. Das ist meiner Überzeugung nach keine kurzlebige Modeerscheinung, vielmehr hat sich da etwas entwickelt, was so schnell nicht mehr wegzudenken ist. Für diese Spezialisten scheint ja nichts mehr unmöglich zu sein! Sicher wird es auch noch Bestrebungen geben, die romantische Musik mit dem Instrumentarium der Zeit zu interpretieren.

Wie sehen nun Ihre weiteren künstlerischen Pläne aus?

Ich möchte gern nach vorn blicken und noch etwas anderes tun, wie zum Beispiel meine vielen unveröffentlichten, aus Bibliotheken zusammengetragenen Stücke herausgeben, die bei mir natürlich längst in Abschriften liegen, aber in einer Weise von mir bearbeitet sind, die ich heute nicht mehr akzeptieren kann. Ich radiere nun wieder sämtliche Bindebögen, dynamischen Bezeichnungen und Akzente heraus und orientiere mich am Urtext. Das wird Arbeit für die nächsten zwei bis drei Jahre bedeuten, ich denke auch etwa an die Brockes-Passion von Telemann, ein großartiges Werk, das wieder einmal aufgeführt werden sollte.

Dann erhielt ich kürzlich das Angbot einer Professur an eine japanische Technische Universität. Ich sollte Vorlesungen halten über das Thema „Musik und Technik", womit nicht die Instrumentaltechnik gemeint war, sondern das technische Zeitalter. Das hätte mich sehr gereizt, weil es ein Thema ist, mit dem ich mich ohnehin ständig beschäftige, aber ich hätte von Oktober bis Februar dort permanent anwesend sein sollen, und in dieser Zeit habe ich hier zuviel mit den Bachsolisten zu tun.

Statt dessen mache ich jetzt Kurse in Japan, keine Oboenkurse, sondern ich arbeite an verschiedenen Universitäten von Osaka bis Tokio mit Chören und Kammerorchestern Chorwerke wie etwa die Johannes-Passion oder den Messias,

diesen im nächsten Jahr auch in Mozarts Bearbeitung, und so komme ich auch in die Chorpraxis. Ich bedauere eigentlich, daß jemand wie ich hier bei uns keine Chance hat, solche Aufgaben zu übernehmen. Hier muß man GMD sein und bekommt dann einen vorstudierten Chor überlassen. In Japan bereiten Stimmbildner den Chor nach meiner Partitur vor, und ich mache dann fünf Chor- und zwei Orchesterproben, dann steht das Werk!

Aber, lieber Christian, ich mache nur Stücke – und das sage ich jetzt in aller Deutlichkeit –, von denen ich überzeugt bin, daß ich sie besser mache als eine Reihe prominenter Dirigenten, die lieber die Finger von solchen Werken lassen sollten. Das macht mich stark, da kann ich in eine Bresche springen, und ich mache diese Werke in Japan mit einigem Erfolg!

Wenn ich allerdings hier in Bonn in meinem neuen Wohnort bin, dann gehe ich gern und viel in Konzerte und höre mit, ich möchte sagen, jugendlichem Elan zu.

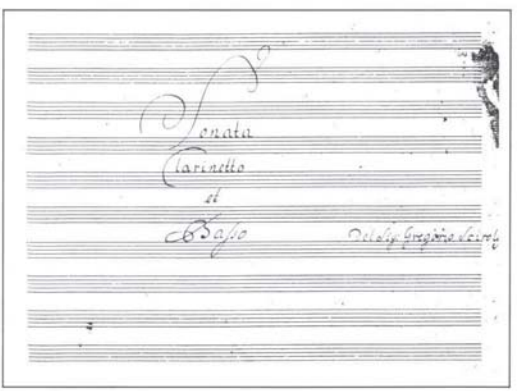
KLEINERE BEITRÄGE

Nikolaus Delius

Wiederentdeckte italienische Klarinettenmusik*

Klarinettenliteratur aus den Anfangszeiten des Instruments ist wenig überliefert und noch weniger bekannt. Die erste konzertante Verwendung des Instruments ist nachweisbar bei Telemann, Vivaldi und besonders dem Karlsruher Hofkapellmeister Johann Melchior Molter, dessen vier Konzerte für Klarinette (in D-Dur) bereits einen virtuosen Standard zeigen. Sie sind stilistisch italienischen Vorbildern verpflichtet und dürften um 1747 entstanden sein. Auch für die folgende Zeit, als sich die Klarinette im Orchester etabliert hatte (Mannheim, London, Paris), lassen sich neben den Harmoniemusiken nicht viele Beispiele für eine kammermusikalische oder solistische Verwendung der Klarinette anführen, aber doch wichtige Namen, unter ihnen C. Ph. E. Bach, J. Stamitz, Pokorny, Proksch und Haydn, bevor Mozart mit seinem Konzert 1791 den einsamen Höhepunkt setzte.

Mozart hatte die Klarinette jedoch schon zu einer früheren Zeit kennengelernt. Er verwendete sie erstmals 1771 in seinem Divertimento KV 113, dann 1773 in den Divertimenti KV 159b (186) und 159d (166). Die ersten zwei dieser drei Divertimenti entstanden in Mailand und sind für Klarinette in B notiert. Der Ambitus der Stimmen reicht von c′ – d‴ bzw. c′ – c‴. Diese Umstände, für Kenner bekannt und scheinbar belanglos, bieten den historischen Rahmen, in den sich die folgende Sonate – wenn auch spekulativ – einordnen läßt:



Ihr Komponist ist Gregorio Sciroli, ein Neapolitaner, 1722 geboren, der eher in Verbindung mit der neapolitanischen Oper oder als Komponist geistlicher Werke, aber auch als Gesangsmeister bekannt geworden ist. 1753-57 war er Kapellmeister am Waisenhaus (Conservatorio) del Buon Pastore in Palermo, aus dem das spätere Kgl. Konservatorium hervorging (ähnlich Venedig). Als weitere Stationen seines Lebens sind Venedig, Genua und Mailand belegt, wo sich 1777 seine Spuren verlieren. Nach Jackman (New Grove) hat er aber 1781 noch gelebt.

Mit Ausnahme von 6 Trios für Violinen und Baß, die als op. I nach Breitkopfs Katalog von 1769 immer wie-

* Anmerkungen zu einer Neuausgabe bei Schott