rohre und Klappenmechanismen sind primitiver, und bei der Form und Gestaltung ihrer Kappen scheint stark experimentiert worden zu sein. Die Instrumentengrößen sind wiederum in Quinten angeordnet, ausgehend von F. Das weniger perfekte Äußere könnte auf Jeronimo Bassano als Hersteller hindeuten, der im frühen 16. Jahrhundert tätig war. Hieronimo de li flauti aus dem späteren 16. Jahrhundert scheint als Urheber weniger wahrscheinlich. Der uns nicht bekannte „Gerolamo degli instrumenti", der 1592 in der Bestellung aus Genua erwähnt wird, scheint als Urheber weniger wahrscheinlich.

ANMERKUNGEN

1 Charles Burney: *The Present State of Music in Germany, The Netherlands, and United Provinces*, 2. Aufl., Bd. 1, London 1775, S. 41-43.

2 *Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547: nebst der Fortsetzung des Andreas Gulden: nach den Handschriften und mit Anmerkungen*, hrsg. von G. W. K. Lochner, Wien 1875, S. 171.

3 Ekkehard Nickel: *Der Holzblasinstrumentenbau in der Freien Reichsstadt Nürnberg*, München 1971, S. 59.

4 ebd., S. 67.

5 Paul Nettl: *Aus alten Prager Musikerakten*, in: *Alt-Prager Almanach*, hrsg. Nettl, Prag 1926, S. 175-176. („Instrumente aus Holz und Blech zum Pfeifen und Blasen, wie Posaunen, Trompeten, Schalmeien, Blockflöten, Krummhörner, Zinken, Rauschpfeifen, Schweizer Pfeifen sowie kleine und große Taborpfeifen").

6 Siehe Alessio Ruffatti: *La famiglia Piva-Bassano nei documenti degli archivi di Bassano del Grappa*, in: *Musica e storia* 6 (1998), S. 351.

7 zur Familie Bassano s. David Lasocki mit Roger Prior: *The Bassanos: Venetian Musicians and Instrument Makers in England, 1531–1665*, Aldershot 1995.

8 Giulio Ongaro: *New Documents on the Bassano Family*, in: *Early Music* 20 (1992), S. 411.

9 „Tutti le detti instrumenti siano di legname piuttosto massiccio secco e non fresco, di tuono soprattutto giusti, e per averli in tutta perfezione si potrà far capo a Venezia a Gianetto da Bassano, o vero Gerolamo degli instrumenti, o Francesco Fabretti e fratelli, perché tutti questi sono molto intelligenti di questi instrumenti". Maria Rosa Moretti: *Musica e costume a Genova: tra cinquecento e seicento*, Genua 1992, S. 20.

10 Siehe Angelo Zaniol, *The Recorders of the Middle Ages and Renaissance*, in: *Continuo* 7, Nr. 2 (Dez. 1984), S. 13; deutsche Version in Tibia 2/1988, (S. 73-83), S. 78.

11 Adrian Browns Beobachtungen bei einer Forschungsreise nach Verona im Juli 2003.

12 Marco Di Pasquale: *Gli strumenti musicali dell'Accademia Filarmonica di Verona: un approccio documentario*, in: *Il flauto dolce*, Nr. 16-17 (Okt. 1987–Apr. 1988), S. 8, 12.

13 ebda., S. 8.

14 ebda.

15 Siehe János Bali: *Vier kaum beachtete Renaissanceblockflöten*, in: TIBIA 2/2007, S. 419-425. □

Teil 4 erscheint in Tibia 4/2007.

Dieser Artikel erschien in englischer Sprache in der Zeitschrift American Recorder (März 2001); www.americanrecorder.org

„Musik bringt Tränen …“

Ein Gespräch mit Frans Brüggen – geführt von Karsten Erik Ose am 08.12.2006 in München

Frans Brüggen, 1934 in Amsterdam geboren und heute 73 Jahre alt, zählt zu den lebenden Legenden der Klassischen Musik. In seiner Heimatstadt studierte er zunächst Querflöte, später auch Blockflöte bei Kees Otten. Schon mit Mitte Zwanzig wurde er selbst am heutigen Sweelinck Konservatorium zum Professor für Blockflötenspiel ernannt. Wie kaum ein anderer spielte Brüggen klangschön, intonationsrein und stilsicher, entdeckte unbekannte Literatur, positionierte sich auf den Bühnen in aller Welt, wurde von der Plattenindustrie fast wie ein Popstar vermarktet und gab nicht zuletzt sein Wissen an Generationen von Schülern weiter. Bis heute trägt er die längst etablierte Szene des internationalen Blockflötenspiels auf seinen Schultern. In den 60er Jahren trennte er sich vom herrschenden Klangideal eines vibratoreichen Tones, begann mit dem Aufbau einer Sammlung historischer Block- und Traversflöten und entwickelte seinen unverwechselbaren Personalstil, den er fortan beibehalten sollte. In jene Jahre fallen auch seine ersten Projekte als Ensembleleiter.

Um 1980 begann Brüggen sich als Flötist aus dem Konzertleben zunehmend zurückzuziehen, gab seine Professur auf und widmete sich verstärkt dem Dirigieren, vor allem seines Orchesters des 18. Jahrhunderts, später auch als Gastdirigent berühmter Orchester mit modernen Instrumenten. Blockflöte spielt er schon lange nicht mehr, und schlimmer noch, der Ton des Instrumentes ist ihm „unerträglich“ geworden. In Interviews äußert er sich nur selten dazu, meistens widerwillig. Umso erfreulicher ist es, dass sich Frans Brüggen im Dezember 2006 für TIBIA den Fragen von Karsten Erik Ose gestellt hat – informativ und aufgeschlossen. Der folgende Text folgt dem Wortlaut Brüggens, mit gewissen charmanten Eigenheiten des niederländisch geprägten Idioms, fast wörtlich, um die Gesprächssituation so authentisch wie möglich wiederzugeben.

Karsten Erik Ose, Jahrgang 1968. Blockflötist, Leiter seines Ensembles für Alte Musik „ornamente99“, Musikwissenschaftler und -journalist. Promotion in Wien zur musikalischen Ikonographie. Lehrbeauftragter für Fragen Historischer Aufführungspraxis an der Frankfurter Musikhochschule. Beiträge für Rundfunk, Fachpresse (darunter seit langem auch TIBIA), Referent bei wissenschaftlichen Konferenzen. Konzertauftritte bei bedeutenden Festivals (Schloßfestspiele Potsdam, Händel Festspiele Halle, Schloßkonzerte Herrenhausen, Philharmonie Essen, Rheingau Musikfestival). 6 CDs, teils preisgekrönt, mit „ornamente99“ bei den Labels *Capriccio*, *Aeolus*, *Marc Aurel*. Von der internationalen Kritik vielbeachtet die Solo-CD: Veracini, Sei Sonate, die da anschließen will, wo Brüggen seinerzeit aufgehört hat: Spielen historischer Instrumente, Blockflöte um 1700.

Herr Brüggen, in den beiden Konzerten der Münchner Philharmoniker, die Sie in den kommenden Tagen dirigieren werden, erklingen Werke einerseits von Bach – das ist der älteste Beitrag – andererseits von Haydn, Beethoven und Mendelssohn. Sind damit die Grenzen Ihres Repertoires angedeutet? Oder wieweit würden Sie ins 19. Jahrhundert gehen?

Ich gehe nur bis Berlioz – das heißt Schumann, ein bisschen Brahms – und nicht weiter. Das überlasse ich Leuten, die es besser können.

Das hat aber für Sie sicherlich auch persönliche, geschmackliche Gründe …

Ja, ich liebe Berlioz nicht so sehr, von Wagner manches schon, aber ich finde, wenn man auf Instrumenten der Klassik spielt, kann man hörbare Resultate erzielen nur bis zum frühen Brahms. Neuere Musik kann man mit einem intelligenten modernen Orchester genauso gut darstellen. Man könnte sicherlich ein Debussy-Orchester rekonstruieren. Aber das geht mir eigentlich zu weit.

Da wir gerade über die Grenzen Ihres Repertoires sprechen: Sie haben als Flötist auch Musik des 17. Jahrhunderts gespielt. Hat Sie das als Dirigent nicht gereizt? Monteverdi unter Ihrer Leitung, das wäre doch eine spannende Sache.

Ja, aber auch dafür gibt es bessere Spezialisten, finde ich. Ich fange eigentlich bei Bach an.

Wenn man sich die Liste Ihrer zahlreichen CD-Einspielungen ansieht, so liegt ein Schwerpunkt offenbar im Bereich der Instrumentalmusik. Da stellt sich die Frage, ob Sie an Oper z. B. weniger interessiert sind.

Nein, aber Oper ist eine schwierige Sache. Wir haben mit dem Orchester des 18. Jahrhunderts Rameau gespielt, und ich habe mit modernen Orchestern in Zürich *Mithridate*, in Lyon *Orfeo* und in Madrid die *Zauberflöte* aufgeführt. Aber ich bin nicht wirklich ein Operndirigent.

Hat das auch damit zu tun, dass Sie Instrumentalist waren?

Nein, es hat eher mit mangelnder Gelegenheit zu tun. Ich würde gerne mehr Opern dirigieren. Aber erstmal ist man mit jeder Opernproduktion mindestens zwei, drei Monate beschäftigt. Und dann gibt es auch nicht so viele Opernorchester, die wirklich gut sind. Und ein Opernhaus invitiert natürlich nicht das Orchester des 18. Jahrhunderts, denn dann können sie ja ihr eigenes Orchester in die Ferien schicken. Und das ist unlukrativ.

Es gibt direkte Bezüge zwischen der spätbarocken Musik und Haydn oder auch Mozart. Dann ändert sich mit der Französischen Revolution etwas, und die Musik eines Beethovens spricht plötzlich eine ganz andere Sprache. Wie haben Sie diesen Weg gefunden von Mozart und seinen Zeitgenossen zu Beethoven?

Gute Frage. Erstmal muss gesagt werden, dass man vom Alten zum Neueren – also chronologisch mit der Musikgeschichte – gehen muss. Und ich weiß noch gut, dass wir mit meinem Orchester, das seine individuelle Edukation durch Bach bekommen hat, dass wir von Bach zu seinen Söhnen gegangen sind, dann zu Haydn und Mozart. Und als wir das abgeschlossen hatten – wir kannten unseren Haydn sehr gut und unseren Mozart auch –, entstand die Frage: Sollen wir Beethoven spielen, ja oder nein? Und ich erinnere mich noch sehr gut –

wir haben natürlich mit der ersten Sinfonie angefangen –, dass das für das ganze Orchester und für mich ein Schock war. Und so soll es auch sein. Beethoven ist ein Schockierer! Und das hat uns so gut gefallen, dass wir weitergemacht haben mit Beethoven.

Und das mit großem Erfolg. Sie dirigieren die neun Sinfonien im Moment sehr häufig. Was reizt Sie besonders an Beethoven? Sie scheinen eine ganz besondere, emotionale Verbindung zu Beethoven zu haben.

Ja, das habe ich mal gut analysiert. Erstmal glaube ich, dass fast alle Beethoven-Sinfonien stilisierte, aufgeschriebene, systematisierte Klavierimprovisationen gewesen sind. Das kann man sehr deutlich sehen. Vielleicht nicht gerade bei den ersten beiden Sinfonien. Aber ab der Eroica kann man die Punkte aufzeigen, wo der Improvisator tätig war und in einem bestimmten Moment bei sich selbst gedacht hat: „Ja, das kann so nicht weitergehen. Was tue ich? Gehe ich geradeaus, oder gehe ich nach rechts oder nach links?“ Wie ein Zug … Und diese Entscheidung ist in einer Minisekunde gefallen. Den Entschluss, diesen oder einen anderen Weg zu nehmen, finde ich unglaublich spannend bei Beethoven. Und was dazu kommt: Er ist natürlich der Erfinder von äußerster Dynamik. Was man bei Mozart und Haydn – bei Haydn schon mehr als bei Mozart – so extrem noch nicht hat. Und diese Extremität habe ich gerne.

Wirft man einen Blick auf Ihre Einspielungen oder Konzertprogramme, begegnen einem fast ausschließlich die Namen der wirklich bekannten, großen Komponisten – anders als z. B. bei Reinhard Goebel, der ein besonderes Interesse daran hat, eben gerade die unbekannten Werke aus dem Umkreis von Bach oder Mozart zu entdecken. Haben Sie keinen solchen Forschereifer?

Gar nicht! Ich will eigentlich nur die Meisterwerke spielen. Ich glaube zwar, dass es lobenswert ist, wenn ein anderer Unbekanntes untersucht. Aber ich fühle mich nicht gerufen, das zu tun. Ich glaube, dass die beste Musik, die wirklichen Meisterwerke, schon alle seit dem späten 19. Jahrhundert entdeckt und bekannt sind. Außerdem hat die Vorliebe ausschließlich für Meisterwerke auch einen praktischen Grund: Die Arbeit mit meinem Orchester ist ein großer Aufwand. Wir arbeiten in Blöcken, wie Sie wissen, und es kommen Leute aus über 20 Ländern der Welt zusammen. Wir proben für gut eine Woche an einem zentralen Ort – das ist zufällig Amsterdam –, und dann gehen wir auf eine Tournee mit mindestens 16 bis 20 Konzerten. Wenn man zwanzigmal Ditters von Dittersdorf spielen muss … wird man unwohl.

Lassen Sie uns nach diesen Fragen zum Repertoire nun über Aspekte der Interpretation nachdenken. Ihrer legendären Schallplattenaufnahme, eingespielt auf 17 originalen Blockflöten, ist ein interessanter Text beigegeben, aus dem hervorgeht, dass Sie sich zumindest phasenweise mit Kabalistik beschäftigt haben. Nun ist ja Kabalistik zum einen eine „Spielerei“ mit Zahlen, also eine intellektuelle Angelegenheit, zum anderen eine Disziplin mit magischer Qualität. Könnte man sagen, dass Kabalistik in dieser Hinsicht auch etwas mit dem Musikmachen zu tun hat? Wie gewichten Sie bei Ihren Interpretationen intellektuelle Durchdringung des Werkes und auf der anderen Seite Emotionalität oder auch Subjektivität?

Nun, ich finde, dass man Musik, solange es die Lateinschulen noch gegeben hat – grob gesagt bis zur Französischen Revolution – sehen und behandeln muss, wie es damals war: ars musica, ars mathematica, eben „ars“. Musik hat zwei Seiten: Sie ist eine Wissenschaft in künstlicher Gestalt. Das heißt, dass man sich dieser „redenden Musik“, wie Harnoncourt mit Recht sagt, mit Verstand nähern muss. Über mich selbst möchte ich gerne sagen: Ich habe Verstand von Musik. Mit dem Begriff „Interpretation“ fängt es schon an. Ich finde ihn in diesem Kontext unpassend. Buchstäblich ist er natürlich richtig: Man interpretiert Sanskrit, man interpretiert Altgriechisch. Interpretieren meint hier das richtige Übersetzen. Aber in der Musik hat Interpretation so einen Beigeschmack bekom-

men von der persönlichen Vision eines Dirigenten oder eines großen Instrumentalisten. Und das, denke ich, passt nicht zu dieser Art von Musik. Ich finde, dass man auch Bach nicht „interpretieren“ kann. Bach spielt man recht oder unrecht.

Nun sind aber gerade Ihre Aufnahmen sowohl als Dirigent als auch als Flötist durchaus emotional, mit viel subjektiver Beteiligung.

Ja, Sie haben recht. Es ist natürlich nicht zu vermeiden, dass sich ein persönlicher Wille hineinschleicht, und das ist auch gut so, aber die Basis sollte doch die Wissenschaft sein.

Kommen wir noch einmal auf Beethoven zurück. Die Quellen zur Aufführungspraxis seiner Musik sind nicht besonders zahlreich. Der „Versuch“ von Quantz ist sicherlich noch gelesen worden, aber wir können ihn zur Interpretation nicht mehr als Kronzeugen uneingeschränkt heranziehen. Was waren für Sie Anhaltspunkte, die Musik von Beethoven so darzustellen, wie Beethoven sich das gedacht hat? Wir wissen einiges über die Tempi, über Metronomangaben etc. Aber inwieweit noch in musikalischen Figuren gedacht wurde, inwieweit die barocke Rhetorik noch bedeutsam war oder auch nicht, das ist doch eine schwierige Frage.

Aber ich entdecke auch bei Beethoven immer noch viel Redekunst. Seine Musik ist für mich noch immer eine „sprechende“ Musik – sogar die verrückte 9. Sinfonie. Was mir bei Beethoven einen Rat gegeben hat, war zuerst der Notentext selbst, dann aber auch seine Biographie – sein persönliches Leiden, seine Ratlosigkeit und seine Krankheiten … Ich erzähle Ihnen eine schöne Geschichte: Die Familie des Cellisten Steven Isserlis stammt aus Österreich, vom Lande, und der Vater von Steven Isserlis lebt noch immer. Er ist fast 90 Jahre alt und sehr gut bei Sinnen. Er kann erzählen, dass er als kleiner Junge mit seinen Eltern aus der Provinz nach Wien gegangen ist, weil sein Vater einen Job in Wien angeboten bekommen hatte. Nun suchte die Familie – Vater, Mutter und der kleine Sohn – eine Pension. Man hatte ihnen eine Liste möglicher Adressen mitgegeben, und als sie – sagen wir bei Nummer 4 der Liste – anklopften, da öffnete die Tür eine ganz alte Frau. Und auf die Frage, ob sie Zimmer zur Verfügung hätte, antwortete sie: „Nein, ich bin zu alt, ich vermiete nicht mehr“. Dann überlegte sie noch einmal und sagte: „Aber machen Sie doch für eine Stunde noch einen Spaziergang, und kommen sie dann wieder. Ich muss ein bisschen nachdenken.“ Und als sie zurück kamen, sagte die alte Frau: „Gut, Sie können diese Zimmer haben, dort in der Ecke. Einverstanden. Aber tun Sie mir einen Gefallen: Wenn Sie im Hause sind, kleiden Sie sich anständig und waschen sie sich, und spucken Sie nicht auf den Flur – wie Herr Beethoven es immer tat!“ Ja, diese Geschichte kann man tatsächlich noch heute aus dem Mund des alten Isserlis hören. Ich habe es zurückgerechnet, und es ist möglich: Die Frau muss 103 gewesen sein, und sie muss die letzten beiden Jahre von Beethovens Leben miterlebt haben, als er so bekümmert und völlig verkommen war. Wissen Sie, auch solche Dinge helfen, neben all dem, was man liest – oder auch spekuliert.

Ich würde gerne auf etwas ganz anderes zu sprechen kommen. Ich habe hier eine Liste mit Einspielungen, die Sie als Flötist und als Dirigent gemacht haben, aus der hervorgeht, welche Aufnahmen nicht mehr lieferbar sind. Und das sind sehr viele. Da stellt sich doch die generelle Frage nach der Aktualität von klassischer Musik. Kann es nicht sein, dass das Bildungsbürgertum – es gehörte lange Zeit zum guten Ton, ein Abonnement zu besuchen – generationsbedingt langsam wegfällt, und dass die nachwachsende jüngere Generation in der Schule nicht mehr ausreichend an klassische Musik herangeführt wird? Wie würden Sie die gegenwärtige Situation beschreiben – als ein Drama unter dem Motto: „Klassische Musik in der Krise“?

Die Situation kann ich ziemlich genau beschreiben: Blickt man etwa auf Holland, was in vieler Hinsicht vorbildlich ist, da sind die Abonnementskonzerte im Concertgebouw noch immer ausverkauft. Aber das Publikum ist grau, sehr

grau. Man sieht fast keine jungen Leute mehr. Aber dann gibt es daneben noch die Welt der Modernen Musik. Und das Publikum dafür, was zunächst schüchtern war – es gab anfangs manchmal mehr Leute auf dem Podium als im Saal –, ist enorm gewachsen. Jetzt sind auch die Avantgarde-Konzerte sehr gut besucht. Ich glaube, dass sich das Musikleben – nicht nur in Holland sondern in ganz Westeuropa – verteilen wird auf Spezialisten-Interessen und Spezialisten-Ensembles und dass alle glücklich nebeneinander bestehen werden. Das Concertgebouw wird bleiben, das stirbt nicht aus, aber es kommen viel mehr spezialisierte Orchester und Ensembles dazu. Und, um auf Ihre Frage zu antworten, wie aktuell klassische Musik ist: Wirklich aktuell war die Musik von Haydn zur Zeit ihrer Entstehung. Ich habe den Eindruck, dass viele Zuhörer heute Haydn nicht wirklich verstehen. Dabei ist das so schöne, hervorragende Musik von einem großen Erfinder, voller Witz. Aber es ist eine „Musiker-Musik". Nur ein Musiker kann das schätzen. An weiten Teilen des Publikums geht das Wesentliche vorbei. Leider, leider …

Müsste man nicht auch berücksichtigen, dass die Musik vor der Französischen Revolution immer elitär war, immer bestimmt für ein höfisches, zumindest aber gehobenes Publikum von Gebildeten? „Der Weg ist schmal, und es sind nur wenige, die darauf wandeln", um ein Bild der Bibel zu bemühen.

Schön gesagt. Genau so ist es. Wenn nur noch diejenigen ins Konzert gehen würden, die wirklich Verstand von Musik besitzen, müssten die Konzertsäle eigentlich viel leerer sein. Wenn wir z. B. Suiten von Rameau spielen, verraten die Reaktionen im Publikum, dass die Musik – zumindest für die meisten Hörer von heute – offenbar zu schwierig ist. Aber bei Beethoven, da ist natürlich schon „mehr los", sozusagen. Das kann die Leute leichter beeindrucken.

Welche Bedeutung hat bei der Vermittlung älterer Musik die Historische Aufführungspraxis? Wird die Kluft zwischen Vergangenheit und zeitgenössischer Gegenwart am Ende durch den Versuch, Altes möglichst authentisch wiederzubeleben, noch größer, weil die Unterschiede zwischen damals und heute klarer zu Tage kommen?

Das glaube ich nicht. Die Historische Aufführungspraxis hat ja Riesenerfolge zu verzeichnen! Immerhin arbeitet jetzt auch ein Orchester wie das Concertgebouw-Orchester bei Haydn, Mozart und sogar Beethoven nicht mehr mit den großen etablierten Stars sondern mit Spezialisten wie Harnoncourt oder ab und zu auch … mit mir. Ein Orchester ist nicht blöd, wissen Sie. Die Musiker haben von einem gewissen Moment an erkannt, dass die Art und Weise, wie sie ihren Haydn, Mozart und Beethoven gespielt haben, nicht ganz koscher war. Und diese Erkenntnis hat inzwischen über die Orchesterdirektion solch eine Macht bekommen, dass sie sagt: „Wir wollen das so nicht mehr tun." Und das ist gut. Die Musiker sind im allgemeinen viel mündiger geworden. Ge-

nau deswegen werde ich ziemlich regelmäßig von Orchestern wie jetzt in München, aber auch in Chicago, London, Zürich oder Paris eingeladen, um diesen Musikerwunsch zu erfüllen.

Nun sehe ich darin eine gewisse Gefahr, dass immer mehr Spezialisten nicht nur Orchester mit historischen Instrumenten dirigieren, sondern auch moderne Orchester, um das Wissen an sie weiterzugeben. Mit Überraschung habe ich davon gehört, dass kürzlich in Frankfurt eine Barockoper sehr erfolgreich mit dem hauseigenen modernen Opernorchester stattfinden konnte – unter der Leitung eines Experten für Alte Musik, der ein paar historische Blasinstrumente dazugeholt hat. Gespielt wurde aber in moderner Stimmung auf 440 Hertz. Das Resultat war verblüffend gut, so dass einige im Publikum gesagt haben: „Wozu braucht man eigentlich noch ein Barockorchester?" Solche Tendenzen wollen Sie doch sicher nicht unterstützen?!

Nein, sicher nicht. Und ich finde auch Leute wie Gustav Leonhardt oder Sigiswald Kuijken, die sich weigern, moderne Orchester zu dirigieren und sagen: „Nein, ich tu das nicht!", bewundernswert. Die ganze Sache ist „very tricky", und die Gefahr, dass zwischen der Alten Musik und modernen Instrumenten nur so etwas wie ein Flirt entsteht, der nicht wirklich aufrichtig ist, ist groß. Andererseits kann man natürlich Musikern auf modernen Instrumenten nicht verbieten, Mozart zu spielen. Und wenn sie es dann tun, sollen sie es wenigstens einigermaßen gut tun. Dabei kann ich behilflich sein. Ich arbeite allerdings nicht mit einem Orchester, wenn ich nur für einmal eingeladen werde. Das hat keinen Sinn. Die modernen Orchester, die ich dirigiere, sind immer dieselben. Ich mache so die Runde.

Das heißt, dass nur die regelmäßige Zusammenarbeit einen gewissen Erfolg verspricht?

Richtig, und auch die Zeitspanne zwischen zwei Projekten mit einem Orchester darf nicht zu groß sein, denn sonst – wenn ich erst nach zwei Jahren wiederkomme – haben die Musiker wieder alles vergessen, dann kann ich wieder von vorne anfangen. Man sollte mindestens zweimal pro Jahr proben, nur dann hat es Sinn.

Wie würden Sie denn die Resultate z. B. der Arbeit hier mit den Münchner Philharmonikern bewerten? Können die Ihre Ansätze aufführungspraktisch realisieren? Oder bleibt die Arbeit für Sie ein Kompromiss?

Es bleibt ein Kompromiss. Aber die Musiker sind willig und haben Freude daran, zu lernen. Und was das Resultat betrifft, nun ja. Die Sache ist kompliziert, wissen Sie. Den richtigen Ausdruck zu finden, steckt vornehmlich im Kopf. Wenn man dazu noch das angemessene Instrument hat, dann hilft das natürlich. Wenn ich mit meinem Spezialistenorchester, dem Orchester des 18. Jahrhunderts, auf alten Instrumenten ein Resultat von 100 Prozent erreiche, erreiche ich mit einem modernen Orchester, auch wenn ich zweimal pro Jahr komme, höchstens 70 Prozent. 100 Prozent nie; denn es steckt eben im Kopf, und dazu kommt, wie ich schon sagte, dass man von Monteverdi herkommen muss, und das kommt ein Sinfoniker natürlich nicht.

Das kommen aber, wenn man die fast unüberschaubar gewordene Szene der Alten Musik kritisch betrachtet, viele jüngere Ensembles auch nicht mehr unbedingt. Und das Studium der Quellen – für Pioniere wie Leonhardt oder Sie damals unerlässlich – scheint inzwischen nicht mehr so selbstverständlich. Welche Erinnerungen haben Sie an die Anfänge der Alte-Musik-Bewegung, die Sie selbst entscheidend mitgeprägt haben? Es war ja alles neu, und Sie konnten sich nicht auf Leute wie Frans Brüggen berufen, konnten keine CD kaufen und sagen: „Der spielt das so, das mach ich jetzt auch." Sie mussten lesen, forschen und mit unglaublicher Intensität arbeiten.

Und das taten wir auch! Wir waren begeistert davon, unbekannte Dinge zu entdecken! Tech-

nisch betrachtet war zu Beginn aber manches unglaublich fehlerhaft. Ich erinnere mich noch: Die Hörner, und erst die Krummhörner, schrecklich! Unsaubere Blockflöten, piepsende Streicher … Aber das gehörte alles dazu, das musste sein. Erst im Laufe der Jahre haben sich die Instrumente, die Nachbauten, und auch die Spieler so perfektioniert, dass inzwischen – z. B. bei uns im Orchester des 18. Jahrhunderts – alles sauber ist. Da „knackt" keine Saite mehr.

Ihre Blockflötenprofessur in Amsterdam haben Sie ja schon lange abgegeben. Verfolgen Sie dennoch die Arbeit jüngerer Musiker. Beobachten Sie gewisse Trends in der Alte-Musik-Szene?

Ja, im Unterschied zu früher liegt heute viel Repertoire in guten Editionen vor. Überhaupt ist die Arbeit sehr viel leichter geworden. Und das ist vielleicht eine Gefahr, sich die Sache ein bisschen zu leicht zu machen. Wenn ich manche neuen Aufnahmen höre, erscheinen sie mir oft zu oberflächlich.

Was würden Sie jungen Musikern raten? In Ihren Interviews fällt sehr oft der Begriff der Verantwortung gegenüber dem Werk.

Ja, ich finde prinzipiell, dass man eigentlich nur seine eigene Musik oder die Musik eines intimen Freundes spielen sollte. Aber wenn es einem so nötig scheint, die Musik von einem toten Komponisten zu spielen, muss man dann auch völlig in dessen Diensten stehen und sich in die Materie vertiefen – in jeder Hinsicht. Und das machen nicht viele. Das kostet viel Mühe.

Haben Sie damals, zu Beginn Ihrer Arbeit, bei aller Bemühung auch an den großen Erfolg gedacht?

Zunächst nicht. Wir sind natürlich großartig unterstützt worden durch Telefunken *Das Alte Werk* usw., aber für den Ruhm allein haben wir es nie getan. Es ging uns um die Wahrheit, die Wahrheit und nichts anderes! Aus heutiger Sicht natürlich etwas übertrieben. Aber so extrem muss eine Pionierarbeit auch sein. Thomas Mann beschreibt das: Das Schicksal von Pionieren ist, dass sie neue Positionen aufstellen und davon überzeugt sind, Recht zu haben, aber nach einiger Zeit ihre Ansichten wieder korrigieren müssen. Und genau so ist es auch. Aber ich finde nach wie vor die technisch keineswegs makellose Gesamteinspielung des Bach'schen Kantatenwerks von Leonhardt und Harnoncourt bewundernswert; denn der Ausdruck, der stimmt.

Denken Sie manchmal noch an diese Zeit, an die Anfänge? Sind sie noch in Kontakt mit Leonhardt und Harnoncourt?

Ja, noch immer. Mit Harnoncourt weniger, der ist so berühmt geworden, er ist fast unerreichbar. Und er lebt ja auch nicht in der Nähe. Aber mit Leonhardt, sicher.

Entsteht da nicht manchmal die verrückte Idee, mit den Kollegen von früher – Anner Bylsma gehört natürlich auch dazu – noch einmal zusammen zu spielen?

Nein, das gar nicht.

Hören Sie denn noch Ihre eigenen Platten von früher?

Auch nicht, nein.

Wann haben Sie denn die letzte gehört?

Ich habe noch einmal die Eroica gehört, um zu prüfen, wie viele Fehler geschnitten werden müssen – aber sonst …

Und die alten Flötenaufnahmen?

Ach, mein Gott, das ist ganz schlimm. Ich kann keinen Flötenton mehr hören. Und wenn Weihnachten oder Sankt Nikolaus kommt, und meine Frau fragt – wir haben zwei kleine Kinder – „Ach, spiel doch ein Liedchen", sage ich: „Nein, keinen einzigen Ton, nein!" Aber ich habe im allgemeinen eine große Abneigung

gegen die Vergangenheit, und ich spreche nicht gerne darüber. Wenn in der Konzertpause jemand von früher ins Dirigentenzimmer kommt und fragt: „Kennst du mich noch?“, dann will ich ihn am liebsten sofort wieder rausschicken. Ich will mit der Vergangenheit nichts mehr zu schaffen haben. Vielleicht verstehen Sie das. Sie wissen ja, ich war berühmt, sehr berühmt als Blockflötist, und musste tausendmal, immer und immer wieder die gleichen Geschichten erzählen. Und irgendwann habe ich entschlossen, ein neues Leben anzufangen.

Und spielt in diesem neuen Leben die Blockflöte gar keine Rolle mehr? Wie reagieren Sie auf das Spiel jüngerer Blockflötisten?

Ach, wissen Sie, der Klang der Blockflöte ist für mich inzwischen unerträglich.

Aber Sie haben ihn ja über alles geliebt, und als eine Studentin Sie vor Jahrzehnten gefragt hat, warum Sie sich ausgerechnet für die Blockflöte entschieden haben, war Ihre Antwort: „Wenn Sie schon einmal beim Spielen Tränen in den Augen gehabt hätten, dann wüssten Sie warum.“ Und jetzt ist Ihnen der Klang unerträglich?

Ja, ich finde es selbst auch merkwürdig, aber es ist so. Es ist wahrscheinlich wie in einer Ehe, die schiefläuft. Dann scheidet man sich. Und dann ist es auch eigentlich besser, dass man seine vorige Frau nicht mehr sieht.

Gibt es denn Verbindungen zwischen Ihrer Vergangenheit als Flötist und Ihrer Arbeit als Dirigent? Konnten Sie Ihre musikalischen Erfahrungen von früher in das neue Leben mitnehmen?

Das sicher. Bei der Probenarbeit mit meinem Orchester hilft mir meine Bläservergangenheit natürlich sehr. Ich weiß, wie gestrichen werden muss. Das habe ich durch den ständigen Umgang mit Streichern gelernt. Und ich bin natürlich ein Spezialist – im Blasen! Den jungen Spielern von Blasinstrumenten muss ich immer wieder sagen: „Blasen Sie doch. Sie haben vergessen, warum Sie in ihrer Jugend überhaupt ein Blasinstrument spielen wollten, doch nicht wegen des Mozart-Konzertes! Das war aus Lust, zu blasen, den ganzen Tag zu blasen und nichts anderes: Blasen, blasen, blasen!“ Und jetzt haben die Bläser das Blasen verlernt. Sie blasen überhaupt nicht. Sie machen sich nur noch Sorgen um ihre kleinen Embouchure-Probleme, aber das Instrument kriegt sein Futter nicht, kriegt seine Luft nicht, das wichtigste Element. Es ist peinlich, das zu sagen. Aber ab und zu muss es sein. Und dann sind die Spieler empfindlich getroffen. Aber sie lernen viel davon. Und dann geht es besser.

Wenn Sie nach gut 70 Jahren zurückblicken: Sie haben als Musiker und als Dirigent eigentlich alles erlebt, was man erleben kann. Was sind da noch Ziele oder Herausforderungen?

Sie haben recht, ich habe ein reiches Leben hinter mir. Mein Ziel ist, glaube ich, Perfektion im Ausdruck. Technische Perfektion ist ja meist kein Problem mehr. Aber am Ausdruck gibt es noch immer etwas zu verbessern, so dass Musik zu einer perfekten Rede wird. Von welchen Komponisten die Musik stammt, ist mir letztlich egal.

Da werden auch keine neuen dazukommen? Es bleibt bei diesem Kanon an Mustergültigem?

Ich glaube, ja.

Wenn Sie weiter zurückblicken, was waren Höhepunkte?

Höhepunkte waren meine Konzerte mit Leonhardt – in der grauen Vergangenheit.

Weil sie künstlerisch so inspirierend waren?

Ja, und weil wir so eine Einheit waren. Und vor allem, weil er solch ein großer Musiker war und ist. Er hat mich in jeder Hinsicht inspiriert. Ich weiß noch, als ich auf der Blockflöte schon nicht mehr so viel übte, fand er das nicht gut und hat

mir das auch gesagt: „Du sollst mehr üben!“. Und wenn dann eine Passage kam, wo wieder etwas schief zu gehen drohte, dann veranstaltete er mit seinem Continuospiel plötzlich ganz besondere Dinge, um die Andacht von mir abzuleiten. Fantastisch! Dann war er so solidarisch und hilfreich, wirklich ein großer Freund.

Als Blockflötist haben Sie mit zahlreichen Komponisten der Avantgarde zusammengearbeitet. Interessieren Sie sich auch als Dirigent für zeitgenössische Musik?

Nicht schwerpunktmäßig. Dafür gibt es zu viele andere Spezialisten, finde ich. Ich dirigiere ab und zu Strawinski. Ich habe ihn übrigens ziemlich gut gekannt.

… und er hat zu Ihnen und über die Blockflöte den lustigen Satz gesagt: “I know your instrument very well, it’s a kind of clarinet.”

Ach, das wussten Sie schon? Ja, das hat er tatsächlich gesagt. Aber, zurück zu unseren Projekten mit Neuer Musik. Unser nächstes Programm besteht aus Schuberts *Unvollendeter*, die ja gar nicht unvollendet ist, dann machen wir ein Stück von Berio, *Calmo*[1] mit kleinem Ensemble und einer Sängerin, dann ein Stück von Berio, *Rendering*[2]. Kennen Sie das? Das letzte, was Schubert überhaupt geschrieben hat, ist ein Entwurf für eine Sinfonie, notiert für Klavier – aber sehr skizzenhaft und fragmentarisch. Da fehlen dann manche Strecken, und dann geht es wieder ein bisschen weiter. Das Bestehende hat Berio instrumentiert. Und das Nicht-Bestehende hat er restauriert auf eine ganz moderne Restaurierungsweise. Ähnlich stellt man heute alte, schadhafte Fresken wieder her. Früher war es Gewohnheit, die fehlenden Flecken im Stil des Malers in Form und Farbe zu ergänzen. Das darf heute nicht mehr sein, weil es unumkehrbar ist. Die moderne Restaurierung sagt: „Was nicht mehr da ist, ist nicht mehr da“ und füllt die Lücken mit einem ganz neutralen, flachen Pflaster auf. Und so hat Berio es auch gemacht. Was nicht von Schubert ausgeführt ist, füllt Berio mit einer „Non-Musik“: äußerst pianissimo, lontano – wie aus weiter Ferne –, eine Gespenstermusik wie eine diffuse Stuckfläche. Und das nennt Berio *Rendering*.

Hat Berio diesen Bezug zur Kunst selbst hergestellt?

Ja. Geschrieben ist das Werk eigentlich für Großes Orchester. Aber wir realisieren es jetzt mit zwei Orchestern: Schubert wird gespielt vom Orchester des 18. Jahrhunderts, und der Berio-Teil wird gespielt von einem modernen Orchester, das hinter uns sitzt – lontano, und sempre pianissimo. Das pikante daran ist, das wir auf 430 Hz spielen und das moderne Orchester auf 440 Hz. Das ist ein Fünftelton Unterschied!

Sehr spannend, weil es dann nicht wie ein Klang wirkt.

So ist es. Schwierig sind natürlich die Übergänge; denn es tut ein bisschen weh in diesem kleinen Moment, wo die eine Stimmung noch herrscht und die andere darüberkommt – für die Dauer von ein, zwei Tönen. Aber gerade das gefällt mir. Und gut daran ist auch, dass es an diese moderne Restaurierungsmethode erinnert; denn wenn man mit seinem Finger in einem Museum oder in einer Kirche – was natürlich strikt verboten ist – von dem Bestehenden eines Freskos zur ergänzten Stuckfläche übergeht, dann bemerkt man den Unterschied der Oberflächen sehr genau.

Ein interessantes Unternehmen! Gibt es noch etwas, womit Sie sich im Augenblick besonders intensiv auseinandersetzen?

Ja, vielleicht. Ich denke viel nach über ein Buch[3], das ich gelesen habe, von Robert Marshall. Das Thema ist „Wie komponierte Bach?“. Es existiert zu dieser Frage eine Dokumentation aus dem späten 18. Jahrhundert von Johann Nikolaus Forkel[4], dem ersten Biographen von Bach, der den gerade noch lebenden Sohn Philipp Emanuel interviewt hat und ihm die