



# DAS INSTRUMENT

NUR NOCH EIN LEBEN AUS DER KONSERVE?

*Das Instrumentarium? Die Stilistik? Das Politische? Wir haben uns umgehört.*

VON STEFAN FRITZEN

DIE ALLJÄHRLICHE FRANKFURTER MUSIKMESSE (7. BIS 10. APRIL) WIRFT IHRE SCHATTEN VORAUSS; ZEIT ALSO, SICH WIEDER GEDANKEN ÜBER DIE MUSIKKULTUR UND IHRE PROTAGONISTEN, MUSIKER UND HÖRER, IN UNSERER ZEIT ZU MACHEN. DABEI KÖNNEN WIR DIE JÜNGSTEN ENTWICKLUNGEN IN UNSEREM LAND NICHT AUSSER ACHT LASSEN, DENN KULTUR ALLGEMEIN UND MUSIK IM BESONDEREN GEHÖREN NOCH IMMER ZU DEN BANDSTIFTENDEN ERRUNGENSCHAFTEN JEDER FESTGEFÜGTEN GEMEINSCHAFT.



Foto: Christian Mayr

Seit Monaten sind unsere Medien prall gefüllt mit Berichten über Millionen Menschen, die zu uns streben, die sich in unser Land und unser Volk integrieren sollen, oft ohne wirklich zu erahnen, was außer der äußeren Rechtsordnung überhaupt dazu gehört. Unsere Parteien streiten sich herum, ob und wie wir es schaffen können, so viele Menschen außer mit horrenden Geldgaben zu unseren Nächsten zu machen.

#### **MEDIALER KULTURVERZICHT ALS INTEGRATIONSHILFE?**

In all diesen Monaten wird jeder, der es wagt, angesichts der Zahl

der ankommenden Menschen mahnend den Finger zu erheben, des Rechtspopulismus bezichtigt. Viele Medien sind sich mit der GroKo einig, auf jeden vorsichtigen Einwand, die europäische Kultur habe viele Jahrhunderte benötigt, um zu einem integrativen kulturellen Profil zu finden und demzufolge werde es mit den Zuwanderern noch erhebliche Integrationsprobleme geben, mit wütenden verbalen Angriffen zu reagieren. (Ich spreche hier nicht von den »Biedermännern und Brandstiftern«!) Dabei täten wir gut daran, die Menschen nicht nur mit Fußball zu füttern, sondern ihnen vor allem auch unsere überreiche Kultur und Sprache zu vermitteln und uns auch auf Werte der nonverbalen Kommunikation, wie der Musik, zu fokussieren, nicht zuletzt, um zu demonstrieren, dass Musik auch bei Muslimen den inneren Reichtum von Menschen immens vergrößern kann. Daniel Barenboim hat es uns mit dem West-Östlichen Diwan-Orchester vorgemacht!

#### **WAS NEHMEN MEDIEN NOCH WAHR?**

Wenn zum Beispiel die Dresdner Bläserphilharmonie schon Wochen vor dem Konzert ausverkauft ist und mit stehenden Ovationen gefeiert wird, dann ist diese Tatsache Dresdner Medien keine Zeile wert. Dabei machen hier Handwerker, Lehrer, Studenten, Ärzte, Anwälte, Theologen und professionelle Musiker auf allerhöchstem Niveau gemeinsam Musik und beweisen damit, dass unsere Musikkultur lebt und weder durch den Schulunterricht noch durch die elektronischen Medien »kaputt gemacht« werden kann. Aber gute Nachrichten passen nicht in den allgemeinen Informationspessimismus.

Generell spielt die Kultur im Spiegel der Medien nur noch eine marginale Rolle in unserer Gesellschaft. Dabei entspricht diese »unterlassene Berichterstattung« nicht der Realität. Wir haben in Deutschland eine unübersehbare Zahl von fähigen Orchestern, Orchesterleitern, Musikerziehern und Instrumentalisten. Gegenwärtig laufen Bemühungen, das deutsche Laien- und Amateurmusikern, das über viele Generationen gewachsen ist, zum immateriellen Weltkulturerbe zu erklären. Dies bedeutet eine ungeheure Aufwertung der über 30 000 Orchester und Musiziergemeinschaften in Deutschland, die den Humus des deutschen Musiklebens bilden. Auch mit diesem Reichtum sollten wir auf die zu uns Strömenden zugehen, um sie in unsere Gesellschaft hineinzuholen und auszubilden, denn in der Musik lernen die Neubürger nicht nur einen bedeutenden Teil der Menschheitskultur kennen, sondern auch Menschen der vielfältigsten Berufe, die ihnen wirkliche Integrationshilfen sein können. In unser vergangenes Konzert in Dresden haben wir Flüchtlinge eingeladen, die glücklich und fasziniert waren, plötzlich dazuzugehören und in ihrer Intelligenz akzeptiert zu werden. Welche Aufgaben warten auf uns Musiker und Musikerzieher, um die vielen Kinder der zu uns Gekommenen mit unserer Musikkultur vertraut zu machen und sie auch in diese hineinzubilden!

#### **NICHT LALLEN, SONDERN SPRECHEN!**

Meine sehr verehrten Leserinnen und Leser, lassen wir uns also nicht einreden, dass nur Spieltheorie und möglicher Marktwert hochgepuschter Promis Gradmesser von Leistungen seien und uns nicht jeden Unfug aufschwätzen, sondern lernen wir wieder, immaterielle Werte zu erkennen und zu lieben. Und wollen wir sie auch wieder liefern, statt im Fernsehen nach noch unmündigen kindlich-kindischen Superstars zu suchen und damit die Welt auf den Kopf zu stellen. In einer Sendung wurde unlängst ein Schlagerstar mit seinem neuen Song gefeiert, dessen Text lautete: »Das Paradies ist

hier, das Paradies ist nicht weit weg...« Da-gegen ist »Ich hab den Farbfilm vergessen, mein Michael« mit Nina Hagen noch große Lyrik. Wir sollten stattdessen wieder einmal »Ännchen von Tharau« oder »O Täler weit, o Höhen« singen. Hier bilden Text und Musik eine Einheit; ein kultureller »Koofmich« würde sagen: »Hier stimmt das Preis-Leistungs-Verhältnis.«

### MUSIKALISCHE BILDUNG ALS WIRTSCHAFTSZWEIG

Ein Exkurs über die Wurzeln unseres Instrumentariums und unseres Klang- und Formenreichtums soll zeigen, dass die Frankfurter Musikmesse zu Recht eine Anregungsschau für viele Musikliebhaber darstellt. Ist es nicht eigentlich erstaunlich, dass unser heutiges Instrumentarium mit seinen Vorläufern seit Jahrhunderten genügt, um unsere Gedanken, Gefühle und Haltungen auszudrücken? Im Laufe dieser langen Zeit konnten sich gültige ästhetische Normen entwickeln, die beweisen, dass der Mensch sich sein Leben zwar bequemer gestalten konnte, in seinen künstlerischen Wertmaßstäben und Überzeugungen sich jedoch kaum geändert hat. Schütz, Monteverdi und Vivaldi haben uns Heutigen noch genauso viel zu sagen wie Beethoven, Mozart, Mahler oder Honegger, Henze und Boulez. Diese Künstler sind nicht nur flüchtige Meister ihrer Zeit, sondern sind auch heute noch absolut lebendig.

### INTERPRETATION UND KLANG

Jede Musik, die von Menschen aufgeführt und nicht über elektronische Medien

»schönend verfälscht« wird, ist eng an die Hörgewohnheiten und Hörbedürfnisse der Ausführenden geknüpft. Und diese Hörleistungen korrelieren unmittelbar mit dem verwendeten instrumentalen Material, das nötig ist, um den künstlerischen Vorstellungen des Interpreten möglichst nahe zu kommen.

Aus dem Gesagten ist schnell zu erkennen, dass den Instrumentenbauern noch immer eine Schlüsselfunktion in unserem Musikleben zukommt, da ein Musikinstrument immer gewissermaßen eine Maßanfertigung darstellt. Es muss passen und klanglich den individuellen blasphysiologischen Anlagen, den regional typischen Klangvorstellungen und deren individuellen Abweichungen angepasst sein. Es reicht also nicht, wenn der aufstrebende Lernende zum Instrumentenmacher geht, um irgendeine Trompete mitzunehmen, auch dann nicht, wenn der Meister dem Eleven sagt, dass dies das Modell sei, auf dem der berühmte Professor XY spielte, und das dieser eigens mit dem Meister für sich entwickelt habe. Kein Schüler sollte nur das Imitat eines bewunderten Großen werden. Das eigene Musizieren setzt eine breite Bildung voraus. Die Fähigkeit, eigene Interpretationsvorstellungen in Klang zu transformieren, ist mit einem nie endenden Lernprozess verbunden!

### VORSICHTIGE KLAGE

Gestatten Sie mir, meine verehrten Leser, an dieser Stelle einmal die zunehmend nivellierenden Spielweisen breiter Musikkreise zu beklagen. Oft sind die klanglichen Unterschiede amerikanischer Orchester

und der deutschen, tschechischen oder österreichischen Traditionsorchester kaum noch wahrzunehmen. Die digitalen Medien bringen alles auf eine Schnittlänge und der Verweis auf nationale Tradition und Unverwechselbarkeit wird »scheel beäugt« und oft, mangels besseren Wissens, als Kulturassismus verunglimpft. Dieser Trend setzt sich auch in der Blasmusik fort, in der zusätzlich die vorprägenden medialen Hörvorlagen wegen fehlender Übung und Erfahrung im autonomen Partiturlernen unverzichtbar scheinen.

### KUNST BLEIBT KUNST

Es ist ja auch bequemer, alles so wie alle zu machen! Man provoziert keine Verwirrung bei den Eliten und erntet immer wohlwollendes Kopfnicken. Dabei ist Musik so viel mehr, als einen Ton höher und ohne Kickser im Verhältnis zum Kollegen zu blasen. Ist ein Bobweltmeister, der 6 Hundertstel Sekunden schneller rodelt als sein Kontrahent, wirklich besser als der Zweite? Wollen wir Musik wirklich nur noch auf Messwerte reduzieren?

### WAS IST MUSIK?

Der Musikwissenschaftler Hugo Riemann (1849 bis 1919) definiert Musik »als die Kunst, welche ihr Gebilde aus dem flüchtigen, schnell vergänglichen Element der Töne formt«. Am nächsten verwandt sei der Musik die Poesie – Musik und Poesie zählen nach Riemann »zu den energischen Künsten, deren Schöpfungen im zeitlichen Verlaufe sich abspielende Geschehnisse sind und daher miterlebt werden«. Riemann verweist mit seinem Begriff der »Geschehnisse« auf ein Abstraktes, eigentlich Nicht-Sagbares, jedoch Inhaltliches. Der Soziologe und Musikologe Theodor W. Adorno will der Musik auch »negative« Ausdrucksaspekte und Ausdrucksmöglichkeiten zuschreiben – beispielsweise bei den Kompositionen Gustav Mahlers –, wie sie eigentlich nur in der Literatur oder Malerei möglich sind; und über Musik, so sagt Daniel Barenboim, könne »man eigentlich nicht sprechen«.

### WORTLOS RICHTIG

Erfahrungsgemäß sprechen Instrumentalisten nicht gern über Kunst und Musik. Leichter fällt es ihnen, über Mundstücke, Tonansprache, Bauweise und Material ihrer »Erwerbszweige«, der Instrumente, zu fachsimpeln, als über ihre künstlerischen Intentionen zu berichten. Die Tatsache,



Foto: Messe Frankfurt Exhibition GmbH / Jochen Günther

dass die großen Ausführenden Musik absolut hören und ihr künstlerisches Umfeld wortlos höchst differenziert wahrnehmen, macht es ihnen schwer, über Kunst zu »parlieren«. Wer die musikalische Sprache absolut hört und mit dem Instrument Musik »spricht«, braucht keinen Dolmetscher, um den Sinn seines Tuns plausibel zu machen. Instrumentalpädagogen haben es da ungleich schwerer und die vielen uninspiriert spielenden Schüler oder Amateure beweisen die verbalen Probleme der künstlerischen Inhaltsvermittlung vieler Lehrer.

### **SPRACHE, DIE FÜR DICH DICHTET UND DENKT: DEUTSCHER KLANG – HÖREN, STAUNEN, SPIELEN!**

Wenn bereits das, womit wir unsere Brötchen verdienen, begrifflich so schwer fassbar ist, um wieviel komplizierter wird eine Annäherung in dieser Betrachtung an die Beschreibung des Klangs, der uns noch immer umgibt, also des »Deutschen Klangs«. An diesem künstlerischen Phänomen haben die Instrumentenbauer über viele Generationen einen ebenso entscheidenden Anteil wie die Ausführenden selbst. Sie unterstützten die Instrumentalisten auf der Suche nach immer effektiverer Technik, Verbesserung der Applikaturen und nach dem Klang, der den Ausdrucksbedürfnissen der Künstler am weitesten entgegen kommt. Der Instrumentenbau ist im besten Wortsinn Kunsthandwerk.

### **WAS PRÄGT UNS?**

Mein Klangideal wurde schon während des Studiums durch das Weschke-Modell der Posaunen von Eduard Kruspe, Erfurt, geprägt. Paul Weschke, am Anfang des 20. Jahrhunderts Soloposaunist der Königlichen Oper zu Berlin, hatte das Ziel, eine Tenorposaune zu entwickeln, auf der man »viel Klang mit wenig Luft« erreichen könne. Noch heute werden diese Instrumente geblasen und ein Weschke-Modell von Kruspe wird einem buchstäblich aus der Hand gerissen. Der Posaunist und Komponist Eugen Reiche, der sich mit seinem A-Dur-Konzert mit 21 Jahren sein eigenes Probespielstück für die Oper in St. Petersburg geschrieben hatte, arbeitete mit Paul Weschke zusammen und brachte die deutsche Posaunentradition so auch nach Russland.

Einen ähnlichen Ruf wie Kruspe in Erfurt hatte die sächsische Trompetenschule von Heckel, nachmals Windisch in Dresden. Die Nachfolger Arno Windischs arbeiten noch



heute mit den gleichen traditionellen Werkzeugen! Mühsam, aber sehr gut! Auf alten Aufnahmen der Dresdner Staatskapelle aus den 40er und 50er Jahren kann man noch den legendären Trompeter Wilhelm Simon hören, dessen Schüler Rudolf Haase in Dresden, Horst Eichler bei den Berliner Philharmonikern und Franz Willy Neugebauer, Köln, diese Klangschiule weitertrugen. Auch Herbert Lätzsch, Bremen, greift auf die deutsche Blechbläsertradition zurück und seine Instrumente genießen heute in Bläserkreisen höchstes Ansehen.

Diese wenigen Beispiele lassen sich bei Waldhörnern (Kruspe und Alexander), den Holzbläsern (Püchner/Fagott, ursprünglich Grasnitz/Böhmen, Hammig/Flöte, Vogtland oder Wurlitzer/Klarinette) fortsetzen. Immer stehen Instrumentenbauer und Musiker in einer Reihe in ihrem Bemühen, den Solo- oder Orchesterklang so reich und vielseitig wie möglich zu gestalten!

### **VERACHTET MIR DIE MEISTER NICHT UND EHRET IHRE KUNST**

Ich erinnere mich oft und gern an die vielen Tage, die ich in Markneukirchen/Vogtland in der Werkstatt von Horst Voigt zu brachte, um Instrumente von der Diskantposaune über die Altposaune bis zur vielseitig verwendbaren Tenorbassposaune in verschiedenen Mensuren für mich oder

meine Schüler mitzuentwickeln. Er baute damals auch filigrane historische Instrumente aus dem Grassi-Museum in Leipzig nach. Großartig! Zu dieser Zeit erhielt er noch etwa 1,40 Ostmark pro Stunde (wir sagten dazu: »Aluchips«), lebte in einem nur schwer zu beheizenden Haus mit »Plumpsklo« und kämpfte um die Anerkennung als Kunsthandwerker, um etwas mehr zu verdienen. Die Musiker der ostdeutschen Spitzenorchester bliesen alle Voigt-Posaunen; dies verhalf diesem argwöhnisch staatlich kontrollierten Privathandwerker zur überfälligen staatlichen Anerkennung. Unsere Meisterinstrumente verkaufte er uns unter der Hand, da er durch die Genossenschaft an »Masse« gebunden war, jedoch »Klasse« herstellen konnte und wollte. Heute wird die Tradition der Firma Voigt von Familienmitgliedern sehr erfolgreich weitergeführt.

### **FLÜCHTIGE JUWELEN**

Für Daniel Barenboim ist die traditionelle deutsche Orchesterkultur ein Juwel, das es zu bewahren gilt. Er schwärmt von diesem Klang, der, nach seinen Worten, Anfang der 50er Jahre am unverfälschtesten im Israel Philharmonic Orchestra zu hören gewesen sei, wohin sich viele der besten deutschen und europäischen Orchestermusiker vor der Nazidiktatur gerettet haben. Als Barenboim zu seinen Intentionen hinsichtlich der Berliner Staatskapelle, die



er nun schon seit 1993 leitet, befragt wurde, meinte er vergleichend, er habe in Berlin ein wunderbares altes Möbelstück vorgefunden, das jahrelang auf einem Speicher verstaubte und nur aufgearbeitet und aufpoliert werden musste. Er gibt meines Erachtens die beste Definition von Klang, also auch vom deutschen Orchesterklang, wenn er sagt: »Klang ist Leben!« Damit meint er das sowohl Gegenwärtige und Spontane als auch Flüchtige und Persönliche jeder musikalischen Interpretation, also auch den jeden musikalischen Ausdruck mitgestaltenden Klang. Und er verweist mit seinem Bild mittelbar gleichzeitig auf die unverzichtbare wertorientierte Hörschulung und Hörerfahrung eines jeden Instrumentalisten auch in der Blasmusik!

Insbesondere bei jugendlichen Musikern ist die Entwicklung von hochdifferenzierten Hörbedürfnissen eine grundlegende Voraussetzung einer tiefgreifenden Musik- und Kulturerziehung, denn Musik und Klang finden ihre Ausprägung und Differenzierung ja zunächst im Kopf. Deshalb möchte ich zu dem Barenboim'schen Topos hinzufügen: »Klang ist Erleben!« und ergänzen, dass der deutsche Orchesterklang weltweit hochgeachtet und oft kopiert wird. Begünstigt wurde die Orchesterentwicklung in Deutschland im Wesentlichen durch folgende Faktoren.

### LOBET MIR DEN FÖDERALISMUS

Die viel geschmähte Kleinstaaterei in Deutschland führte zur geistigen Vielfalt. Heinrich Heine spottete zwar noch bei einer Wanderung in Deutschland, dass ihm

»das halbe Fürstentum Bückeburg an den Füßen kleben« geblieben sei. Diese Kleinstaaterei begünstigte jedoch eine ungeheure kulturelle und künstlerische Blüte und Vielfalt, die zusätzlich von den sich emanzipierenden reichen Bürgerstädten, wie zum Beispiel Leipzig oder Hamburg, übernommen und weitergeführt wurde. Jeder kleine Fürst, jede selbstbewusste Stadt versuchte, nach ihren finanziellen Möglichkeiten mit Theatern, Dichtern und Musikern zu glänzen.

### DAS WANDERN WAR NICHT NUR DES MÜLLERS LUST

Dieses hatte einen großen Bedarf an guten Musikern zur Folge und führte zu Wanderbewegungen bedeutender Künstler zwischen Petersburg und London, Oslo und Venedig, Prag und Berlin, durch viele Länder und Kulturregionen, bis sie beispielsweise in Putbus, Altenburg oder Mannheim für eine Reihe von Jahren blieben, um ein vielgestaltiges, hochambitioniertes Musikleben zu prägen und zu gestalten. Viele der Wandermusiker zogen bis nach Amerika und gaben den heute berühmten Orchestern in der Neuen Welt großartige Impulse.

Die Mobilität der deutschen, böhmischen, russischen, jüdischen, polnischen oder auch englischen Musiker, die häufig in Personalunion sowohl Instrumentalisten, Dirigenten als auch Komponisten waren, kann uns heute nur erstaunen, mussten sie doch oft wochenlang unter schwersten Bedingungen bei Wind und Wetter durch die Lande ziehen.

### NICHT NUR AMERIKA IST EIN SCHMELZTIEGEL DER KULTUREN

Deutschland war durch seine Größe und zentrale Lage im Herzen Europas gewissermaßen Schnittpunkt und Schmelztiegel großer Kulturströme von Ost nach West und von Nord nach Süd. Hier treffen sich französisch-romanische Eleganz und sentimental-brachiales slawisches Gefühl, jüdisch-schluchzende, süß-melancholische Melodik (denken Sie beispielsweise an die hinreißend schönen Synagogalgänge oder die aus der Seele herausquellende Musik von Ernest Bloch, 1880 bis 1959) und düster-dunkle nordeuropäische Mentalität und, nicht zu vergessen, italienische Sangesfreude, das Belcanto, und vermischen sich zu dem, was man heute »Deutschen Orchesterklang« nennt. Zu ihrer Zeit wurde Mozart auch als der italienischste und Gluck als der französischste Komponist bezeichnet.

Man kann also mit Fug und Recht sagen, dass die deutsche Orchesterkultur eine Mittelpunktfunktion einnimmt bei gleichzeitiger enormer Integrationsfähigkeit verschiedenster geistiger und kultureller Strömungen. Der deutsche Orchesterklang ist das nationale Ergebnis multikultureller Verflechtungen und Reflexionen in der Auseinandersetzung der musikalischen Protagonisten mit Musik, ihren Inhalten und instrumentalen Fragestellungen. Begünstigt wurde diese Entwicklung dadurch, dass schon in der Antike der Tonkunst die Kraft einer universalen Sprache zugeschrieben wurde. In Deutschland jedoch war Musik immer auch eine intime Kommunikationsform in überschaubaren urbanen Gemeinschaften mit einem hohen Identifikationsbedürfnis des Einzelnen mit der ihn umgebenden künstlerischen Umwelt. Die Musiker des Mannheimer Nationaltheaters gehören noch heute zu den geachteten Mitbürgern ihrer Stadt. Sie sind stolz darauf, dass sie die deutsche Musikkultur schon vor Jahrhunderten maßgeblich mit begründet haben.

Der deutsche Orchesterklang ist dunkel, trotzdem schlank und ungeheuer farbenreich. Er korreliert immer mit Stil, Geist und Inhalt des Werks. Die Klanganlage deutscher Traditionsorchester ist weichsamig, feingliedrig, ja fast ein wenig »parfümiert« und bewegt sich immer im Spannungsfeld von Glanz und Leidenschaft. Alle diese Eigenschaften lassen sich auch auf unsere Blasmusik übertragen! Leider hört man sie nur zu selten!

## WO STEHEN WIR?

Immer wieder erlebe ich in Fachgesprächen, dass viele, auch professionelle Musiker über die Klangtraditionen und den allgemeinen Aussagereichtum der Musik zu wenig wissen und auch der Meinung sind, dass dies alles für uns heute keine Relevanz mehr besäße. Die Schönheit einer Blume, die ich nicht kenne, ist mir möglicherweise auch nicht wichtig. Aber unsere Musikkultur besitzt so viele Deutungsmöglichkeiten, dass es ein Jammer wäre, auf diesen Reichtum zu verzichten. Wir sind durch die digitale Vereinheitlichung des Klangs durch die Medien in unserer Differenzierungsfähigkeit verarmt und werden dadurch auch um mannigfaltige und reiche Gedankenvielfalt gebracht. Wir Älteren, die es noch besser wissen müssten, werden immer enttäuscht und flügelahmer, anstatt die Rufer in einer Kulturwüste zu sein.

Wenn wir nicht mehr bereit sind, auf die wunderbare Sprachvielfalt zum Beispiel von Maximilian Schell hinzuweisen und den verhängnisvollen Sprachsalat eines durchschnittlichen Krimimimen deshalb tolerieren, weil wir uns Besseres nicht mehr vorstellen können, dann sinkt unsere Sprache auf die tiefe Stufe kindischen Lallens. »Aus dem Munde von Primitiven klingt jede Sprache wie Hundegebell.« Diesen bösen, aber treffenden Aphorismus können wir auch auf die zunehmende Einförmigkeit unserer musikalischen Interpretationen anwenden. Dabei beweisen mir die Musiker der Dresdner Bläserphilharmonie jede Wo-



che, dass die Sehnsucht nach Klangvielfalt und nach Tiefe im Ausdruck durchaus vorhanden und nur verschüttet ist. Und immer wieder kommen neue Musiker zu uns, die genau deswegen den Weg in die mühevoll Freude unserer Arbeit gesucht haben.

### FRAGEN EINES »HÖRENDEN MUSIKERS« (FREI NACH BRECHT)

Mit besonderem Vergnügen erlebe ich dann, dass viele von ihnen zu den renommierten Instrumentenbauern gehen oder sich von den Musikern der Staatskapelle beim Instrumentenkauf beraten lassen. Sie lernen ganz schnell, dass Aussage, Klang und Handwerkszeug ganz eng miteinander korrelieren und sich die emotional-psychischen Schwingungen wesentlich leichter mit bestem Material in instrumentale Schwingungen transformieren lassen.

Auch Musik lebt von Synonymen und Metaphern – wir müssen sie nur erkennen! Meine sehr verehrten Leserinnen und Leser, lassen Sie uns Sprachen lieben – die von Shakespeare oder Shaw, Luther oder Thomas Mann genau so, wie die Bachs, Brahms' und Rudins, Maslankas, Csollánys oder Melillos. Für die Interpretation von Musik gibt es nicht nur eine Lesart – das wäre ja schrecklich –, sondern erst aus der klanglichen, artikulatorischen und geistig verinnerlichten individuellen Sicht und Bewertung der gestalterischen Mittel werden die Möglichkeiten unserer Kunst deutlich und hörbar. Und im Orchester vereinigen sich Individualität und Objektivität zur tiefgreifenden Erkenntnis dessen, was der Komponist gemeint haben könnte. Die Kunst unserer Instrumentenbauer bleibt bei diesem Prozess auch in Zukunft unverzichtbar! ■



# NICHTS FÜR ZARTE FINGER

## DREI METALLBLASINSTRUMENTENMACHERINNEN

### BERICHTEN VON IHREN ERFAHRUNGEN

VON JOHANNA IMM

WIE IN VIELEN ANDEREN HANDWERKSBERUFEN HATTEN FRAUEN AUCH IM METALLBLASINSTRUMENTENBAU LANGE ZEIT NICHTS VERLOREN. 1978 LEGTE DIE ERSTE FRAU IN DEUTSCHLAND EINE PRÜFUNG ZUR METALLBLASINSTRUMENTENMACHERMEISTERIN AB. MITTLERWEILE INTERESSIEREN SICH JEDOCH IMMER MEHR JUNGE FRAUEN FÜR EINE AUSBILDUNG IN DIESEM BEREICH. EINER AKTUELLEN STUDIE DES SOPHIE-DRINKER-INSTITUTS ZUFOLGE IST DAS INTERESSE FÜR DEN BERUF VOR ALLEM IN DEN LETZTEN 15 JAHREN STETIG GEWACHSEN. TROTZDEM MACHEN FRAUEN BIS HEUTE EINEN EHER GERINGEN ANTEIL DER BESCHÄFTIGTEN IM METALLBLASINSTRUMENTENBAU AUS. DAHER IST ES FÜR BLÄSERINNEN UND BLÄSER IMMER NOCH ETWAS BESONDERES, AUF EINE FRAU HINTER DER WERKBANK ZU TREFFEN.

Linea I. trägt dicke Ohrenschützer und nicht mehr ganz weiße Arbeitshandschuhe. Ihre dunkle Jeans ist fleckig, das T-Shirt mit kleinen Löchern übersät. Der Geruch von Staub, Metall und Polierpaste hängt in der Luft. Helles Neonlicht verleiht den schweren Maschinen ein erhabenes Äußeres, tiefe Decken lassen diese überdimensional groß erscheinen. Das wummernde Getöse der Poliermaschine erfüllt den Raum. Mit erhobener Stimme versucht Linea I. dennoch, verschiedene Arbeitsvorgänge zu erläutern. Immer wieder hält sie das Schallstück einer Posaune prüfend gegen das Licht: »Es kommt vor allem auf Sorgfalt und Genauigkeit an.« Schließlich spielen am Ende nicht nur die Klangqualität, sondern auch die Optik des Instruments eine große Rolle.

Die 21-Jährige steht kurz vor dem Abschluss ihrer Ausbildung zur Metallblasinstrumentenmacherin. Seit fast drei Jahren beweist sie jeden Tag aufs Neue ihr handwerkliches Geschick. Arbeiten wie das Ausbeulen eines Schallbechers, das Einschleifen von Ventilen oder das Schmieden von Stützen sind für sie längst Routine geworden. Eine richtige Leidenschaft hingegen hat sie in den letzten zweieinhalb Jahren für den Neubau der Instrumente entwickelt. Behutsam befreit sie eine Trompete aus ihrem gepolsterten Koffer. »Erst am Ende wird mir wieder so richtig bewusst, dass ich das ganze Instrument selbst gebaut habe.« Gelassen bewegt sich die junge Frau durch die Werkstatt. Zwischen Poliermaschine, Drehbank und Blei-

Fotos: Johanna Imm (2), privat

küche widmet sie sich voller Eifer ihren Aufgaben. Von Metallblasinstrumentenmacherinnen höheren Alters weiß sie aber auch, dass es ihr früher vermutlich deutlich schwerer gefallen wäre, in diesem Handwerk Fuß zu fassen.

Tatsächlich wurde das Handwerk viele hundert Jahre lang ausschließlich von Männern ausgeübt. Anders als im Geigen- oder Klavierbau tauchen im Metallblasinstrumentenbau nach heutigem Kenntnisstand erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts handwerklich tätige Frauen auf. Nachdem die Meister lange Zeit unter sich gewesen waren, wurde es den Frauen nicht besonders leicht gemacht, hier ihren Platz zu finden.

Diese Erfahrung musste auch Nina O. machen, deren Ausbildung zur Metallblasinstrumentenmacherin mittlerweile gut 30 Jahre zurückliegt. Wie die meisten ihrer Kolleginnen und Kollegen gelangte sie über das Spielen eines Blasinstruments zu ihrem heutigen Beruf. Ein kleines Missgeschick führte sie damals zu ihrem zukünftigen Ausbildungsbetrieb: »Ich hatte die Ventile meiner Trompete falsch geölt, sie liefen nicht mehr richtig.« Der Besuch in der Werkstatt weckte ihr Interesse, kurze Zeit später hatte sie den Ausbildungsplatz in der Tasche. Bis heute erinnert sie sich gern an die Zeit in der Bremer Werkstatt zurück. Sie muss aber zugeben, dass es trotz ihrer netten Kollegen auch schwierige Zeiten gab. »Eine richtige Männerwirtschaft war das. Immer diese unanständigen Sprüche, mit denen sie uns verunsichern wollten.« Es habe Momente gegeben, in denen sie am liebsten alles hingeworfen hätte. Am nächsten Tag sei sie dennoch immer pünktlich zur Arbeit erschienen – die Begeisterung für den Beruf konnten ihr die rauen Umgangsformen nämlich nicht nehmen. Trotzdem widmete sie sich nach einigen Jahren als Gesellin erst einmal ausgiebig ihrer Familie. Erst viele Jahre nach der Geburt ihrer drei Kinder entwickelte Nina O. den Wunsch nach einer eigenen Werkstatt.

Eine kleine Hintertür führt vom Wohnbereich des restaurierten Bauernhauses in ihr eigenes kleines Reich. Auf der Werkbank stapeln sich Werkzeuge, eine Fotografie zeigt Nina O. als stolze 16-Jährige an ihrem alten Arbeitsplatz. Auf Haken an der Wand reflektieren Waldhörner und Trompeten das Licht der hellen Neonröhre und warten geduldig auf ihre Reparatur. »Die Leute haben mir sofort die Bude eingerannt.« Trotzdem wagte die selbstständige Metallblasinstrumentenmacherin es nie, ihr zweites Standbein bei der Post ganz aufzugeben. Als sich schließlich die Gelegenheit zu einer Vollzeitbeschäftigung bot, griff sie zu. »Ich bin da eher ein Sicherheitsmensch. Und die Kinder waren in der Ausbildung.« Seit



*Linea I. beim Löten*

einiger Zeit betreibt Nina O. ihre Werkstatt daher nur noch nebenberuflich. Einige Kunden sind ihr über die Jahre treu geblieben. Sie schätzen vor allem die Flexibilität der Handwerkerin. Es kommt aber auch immer mal wieder vor, dass Nina O. sich vor Fremden für ihren Beruf rechtfertigen muss. »Viele können sich überhaupt nicht vorstellen, dass Frauen das kräftemäßig überhaupt schaffen.«

Metallblasinstrumentenmachermeister Hans Kromat kann über Einwände wie diese nur den Kopf schütteln. Der selbstständige Handwerker weiß aus eigener Erfahrung, dass Zweifel dieser Art in der Regel völlig unberechtigt sind. »Im Grunde ist doch eher eine gute Arbeitstechnik entscheidend. Und im Übrigen arbeiten wir ja

auch in einem Team, in dem jeder unterschiedliche Stärken hat.« Trotzdem werden Frauen im Metallblasinstrumentenbau bis heute überraschend häufig mit Vorbehalten dieser Art konfrontiert. Tatsächlich gehe man laut einer Studie des Sophie-Drinker-Instituts in großen Kreisen immer noch davon aus, dass die Arbeit für Frauen zu schmutzig und vor allem anstrengend sei. Mit Aussagen wie »Im richtigen Blechblasinstrumentenbauhandwerk ist die Arbeit zu hart« würden Frauen schon im Vorfeld aufgrund ihres Geschlechts disqualifiziert.

Anne D. ist von den Ergebnissen der Studie nicht besonders überrascht. Als die heute 32-Jährige sich vor gut 14 Jahren auf die Suche nach einem geeigneten Ausbildungsbetrieb machte, wurde sie häufig aus ähnlichen Gründen wieder nach Hause geschickt. Dabei begegneten ihr neben klaren Ansagen auch Ausreden: »Wir bräuchten weitere Sanitäräume, wenn wir Frauen anstellen.« In den meisten Fällen hätten die potenziellen Ausbilder einfach bezweifelt, dass ein Mädchen eine richtige Vorstellung vom Berufsalltag habe. Glücklicherweise traf sie auf ihrer Reise quer durch die Bundesrepublik auch auf Meister, die bereits gute Erfahrungen mit weiblichen Lehrlingen gemacht hatten. »Viele sind der Meinung, dass Frauen im Handwerk besonders großen Einsatz zeigen.« Auch hätten Frauen häufig eine positive Wirkung auf das Betriebsklima. Ihr Ausbilder Hans Kromat kann dies nur bestätigen und bedauert sehr, dass Anne D. dem Beruf nach einigen gemeinsamen Jahren in der Werkstatt vorerst den Rücken zugekehrt hat. »Sie ist eine gute Instrumentenbauerin. Sehr teamfähig, mit einem guten Blick für das große Ganze – solche Kräfte braucht unser Handwerk!«

Mit einem Architekturstudium erfüllt die junge Frau sich nun einen Jugendtraum. »Ich hatte Heimweh und für mich das Gefühl, auch nach neun Jahren noch nicht angekommen zu sein.« Mit etwas Abstand beobachtet sie seitdem die allgemeine Entwicklung des Handwerks. »Obwohl die meisten Menschen keine reale Vorstellung von den Arbeitsvorgängen haben, scheinen sie einer Frau in der Werkstatt erst einmal keine großen Fachkenntnisse zuzutrauen.« Generell sei die Berufsgruppe einfach zu klein, um in der Öffentlichkeit wirklich auf Interesse zu stoßen. Anne D. findet es daher überhaupt nicht erstaunlich, dass nur wenige junge Frauen auf diesen Beruf aufmerksam werden und ihren Wunsch dann auch in die Tat umsetzen.

Für die geringe Anzahl von Frauen ist laut der Studie des Sophie-Drinker-Instituts auch die Tatsache verantwortlich, dass das Interesse für den Beruf in den allermeisten Fällen durch das Musizieren auf einem Blechblasinstrument geweckt werde. Da in Blechbläser-



Anne D.

ensembles bis heute auch im Laienbereich häufig Männer überwiegen, sei es daher kaum verwunderlich, dass verhältnismäßig wenige junge Frauen mit dem Berufsfeld in Berührung kämen.

Für Linea I. hingegen ist eine Frau im Metallblasinstrumentenbau keine Besonderheit. Als Tochter eines Metallblasinstrumentenmachermeisters ist sie praktisch mit dem Handwerk groß geworden. Schon im Kindergartenalter verbrachte sie ganze Nachmittage in der Werkstatt – bis heute schmücken die Ergebnisse ihrer Experimente den Arbeitsplatz ihres Vaters.

Aus ihrem Freundeskreis weiß sie aber auch, dass viele Handwerksberufe immer noch als Männerberufe gelten. Deshalb ist sie davon überzeugt, dass Frauen nicht zufällig zu einem Beruf wie diesem kommen. »Es muss dich schon wirklich interessieren, du musst dich bewusst dafür entscheiden.« Außer Frage steht für die junge Frau aber auch, dass der Beruf nicht für jede geeignet ist. »Wer auf lackierte Fingernägel nicht verzichten kann, ist hier sicher nicht besonders gut aufgehoben.« Wie zum Beweis betrachtet sie ihre beanspruchten Hände. Sie selbst sieht diesen Aspekt ihres Berufs jedoch ganz pragmatisch: »Handwerksberufe hinterlassen eben sichtbare Spuren.« Dafür werde man aber auch regelmäßig mit einem tollen Endprodukt belohnt. Und – da sind sich Linea I. und Anne D. einig – die Qualität der Produkte habe in ihrem Umkreis bisher noch jeden Vorbehalt gegenüber Frauen im Metallblasinstrumentenbau aus dem Weg räumen können.

Die vollständigen Ergebnisse der von der Autorin durchgeführten Studie wurden auf der Website des Sophie-Drinker-Instituts veröffentlicht: [www.sophie-drinker-institut.de](http://www.sophie-drinker-institut.de)



# THEINERTS THEMA

## AMERIKANISCHE INSTRUMENTE?

VON KLAUS HÄRTEL

MIT MARKUS THEINERT ÜBER DIE UNTERSCHIEDE AMERIKANISCHER UND EUROPÄISCHER INSTRUMENTE UND DEREN KLANG ZU SPRECHEN, BIETET SICH AN. DENN SEIT FAST EINEM JAHR LEBT UND ARBEITET ER IN DEN STAATEN. WAGEN WIR ALSO EINEN BLICK ÜBER DEN GROSSEN TEICH.



### Herr Theinert, wie amerikanisch ist eine amerikanische Trompete?

Das ist eine exzellente Frage. Die Trompete hat ihre Wurzeln natürlich nicht in Amerika. Deshalb ist der Begriff tatsächlich irreführend. Aber die Tatsache, dass dieser Kontinent das Périnet-Ventil in einem solchen Maß dem Drehventil gegenüber bevorzugte, hat dazu geführt, dass dieses Instrument heute als amerikanische oder Jazz-Trompete bezeichnet wird. Das Drehventil-Pendant hierzu ist hauptsächlich in Deutschland und Österreich ansässig, wengleich es in den großen Orchestern der Welt immer noch das Instrument der Wahl ist, wenn es um Bruckner, Mahler, Mozart oder auch Beethoven geht. Vor diesem Hintergrund kann man von einem »amerikanischen Instrument« sicher nicht mehr sprechen. Allerdings ist das Design der meisten modernen B-Trompeten mit Périnet-Ventilen am Vorbild des großen Vincent Bach angelehnt – auch wenn dieser legendäre amerikanische Instrumentenbauer ironischerweise als Vincenz Schrottenbach in Österreich geboren wurde und in der Nähe von Wien aufwuchs. Von Brooklyn aus – später dann Mount Vernon, New York und Elkhart, Indiana – hat die Bach-Trompete dann ihre internationale Vormachtstellung ausgebaut.

Foto: Mannheimer Bläserphilharmonie

### In amerikanischen Orchestern wird schon überwiegend die amerikanische Trompete gespielt – oder greift man aus klanglichen Gründen auch auf die deutsche zurück?

Es gibt sicherlich hier keine Standardregel, aber in den großen Orchestern der USA nimmt man die Drehventil-Trompete tatsächlich mitunter für deutsches Repertoire her. Aber ist eben immer noch die Ausnahme in der hiesigen Praxis. Die Drehventil-Trompete fungiert hier lediglich als Nebeninstrument. Die Périnet-Trompete hat den bei weitem größten Anteil im amerikanischen Musikleben.

### Worin unterscheiden sich denn die Trompeten genau? Und wie sind da die Klangeigenschaften?

Es ist sicherlich ein Fehler, die Unterschiede aus rein kosmetischer Sicht herzuleiten. Natürlich sind die Ventile selbst am leichtesten als Unterschied erkennbar. Jeder merkt sofort, dass die Mechanik eine andere ist. Und natürlich hat diese auch Einfluss auf den Luftstrom und Blaswiderstand. Dies macht sich sowohl beim Legato-Spiel als auch wegen des Ventildurchgangs selbst in Hinsicht auf Klang und Spielweise bemerkbar. Aber das ist nicht einmal der

Hauptunterschied zwischen den beiden Trompetentypen. Aufgrund der Bauweise und der Ventilanordnung ist die Mundrohrführung – der Weg vom Mundstück bis zur Ventilgruppe – eine ganz andere. Bei der deutschen Trompete führt das Mundrohr geradewegs zur Maschine, der Weg bis zum ersten Ventil ist daher extrem kurz. Das Mundrohr der amerikanischen Trompete ist hingegen im Vergleich dazu recht lang, es geht erst einmal an der Ventilgruppe vorbei und dann über den Stimmzug zurück in das dritte Ventil. Das heißt, die Ventilgruppe wird nicht nur »rückwärts« durchlaufen, sondern ist im Rohrverlauf des Instruments viel später platziert. Dadurch entstehen ganz andere Schwingungsverhältnisse, ganz andere Obertonreihen. Ein weiterer Unterschied liegt auch in der Materialbearbeitung. Die Tradition des deutschen Trompetenbaus, die vor allem durch Heckel in Dresden beeinflusst und später durch Firmen wie Monke in Köln weitergeführt wurde, pflegte eine völlig andere Metallbearbeitung. Das Material wurde sehr ausgiebig von Hand gehämmert und dadurch stark verdichtet. Alte Heckel-Trompeten etwa haben eine sehr dünne Wandstärke, die aber durchaus noch erstaunlich stabil ist. Da unterscheiden sich die Manufakturbetriebe deutlich von der Massenfertigung aus Asien.

**Aber grundsätzlich kann man vermutlich nicht von Vor- oder Nachteilen des jeweiligen Typs sprechen.**

Es fängt zumeist mit einem Missverständnis an. Viele denken, auf einer deutschen Trompete könne man besser deutsche Kompositionen spielen, und mit einer amerikanischen Trompete gelänge ein Gershwin leichter. So einfach ist es sicherlich nicht. Denn wenn man die Instrumententypen nur vom Konzept her unterscheiden kann, aber nicht nach Gehör, dann ist das wenig erfolgversprechend. Ich muss doch darauf achten, was wirklich in der Obertonstruktur, was in der Mischfähigkeit mit den anderen Instrumenten im Orchester anders ist. Einfach nur das Instrument zu wechseln und zu glauben, jetzt klänge Bruckner nach Bruckner, wäre verkürzt gedacht. Selbstverständlich wird die Fülle und der Reichtum in der Bruckner-Instrumentation nicht alleine von den Trompeten bestimmt. Die ruhige Bogenführung der Streicher ist ein wichtiges Element des spezifischen Brucknerklangs und auch bei den Holzbläsern gibt es deutliche Unterschiede. Zu Bruckners Zeit waren die Flöten wesentlich dunkler und weniger brillant. Wenn man auf diese Feinheiten achtet, dann treten andere Überlegungen in den Vordergrund, als nur nach Historie und Tradition zu entscheiden. Ich habe auch große Jazztrompeter gehört, die auf einer deutschen

» Einfach nur das Instrument zu wechseln und zu glauben, jetzt klänge Bruckner nach Bruckner, wäre verkürzt gedacht. «

Drehventiltrompete fantastisch improvisieren. Es ist überhaupt nichts störend dabei, außer man ist mit der falschen Erwartung belastet, zum Jazz gehöre die Périnet-Trompete und nichts anderes.

**Vermutlich nur eine Randnotiz, aber die amerikanische Trompete lässt sich bequemer einhändig spielen.**

Durch die Lage der Ventildrücke bei der deutschen Konzerttrompete muss die Handfläche recht unangenehm und unkomfortabel unter das Instrument geschoben werden, will man dieses Modell mit der rechten Hand alleine spielen. Das ist aus ergonomischer Sicht eher eine Notlösung, während die Périnet-Trompete ohne Zuhilfenahme der Linken recht stabil in der rechten Hand liegt. Das ist sicherlich ein

Nebeneffekt, der vielleicht noch in der Unterhaltungsmusik zum Tragen kommt, oder wenn man schnell mal die Noten umblättern muss. Ich glaube nicht, dass das wirklich ein Kriterium ist, um sich für die eine oder andere Richtung zu entscheiden.

**Sollte man als Trompeter beide Systeme beherrschen oder zumindest kennen?**

Wie überall im Leben hilft es, wenn wir unseren Horizont erweitern. Deswegen hat die Beschäftigung mit einer anderen Instrumentenbauart immer einen Sinn. Natürlich verunsichert es am Anfang. Das Instrument spricht anders an, der Luftbedarf ist ein anderer. Dem »amerikanischen Trompeter« wird die deutsche Trompete wahrscheinlich viel zu scharf oder aggressiv reagieren, weil sie eben doch sehr schnell und leicht anspricht und einen etwas ruhigeren Luftstrom verträgt. Umgekehrt kann der »deutsche Trompeter« bei der amerikanischen Trompete ganz andere Intonationseigenschaften entdecken, als er sie von seinem eigenen Instrument her gewohnt ist. Man muss sich sicherlich umstellen und sich die Zeit nehmen, wenn das Abenteuer sich lohnen soll. Aber es kann eine große Bereicherung sein, wenn man sich entsprechend auf das jeweilige Repertoire einstellen kann.

**Unterschiede gibt es nicht nur bei den Trompeten. Auch Posaunen gibt es in amerikanischer und deutscher Bauweise.**

Die Position des Posaunenzugs im Verhältnis zum Schallstück ist eine grundlegend andere. Hier hat sich das amerikanische Modell inzwischen weltweit durchgesetzt. Das sagt aber gar nichts aus. Die Instrumentenbauer stammten ursprünglich ja ebenfalls aus Europa. Von der amerikanischen Posaune spricht man deswegen, weil sich in den USA eine standardisierte Bauweise überhaupt erst entwickelt hat. Die deutsche Posaune, wie sie Eduard Kruspe noch gebaut hat, wird dagegen immer seltener. Das ist sehr schade, aber sie ist eben in den immer internationaler besetzten Orchestern Deutschlands nicht mehr so vertreten, wie dies noch vor 30 Jahren der Fall war, als ich als junger Student nach Berlin gekommen bin.

**Führt das auch zur Vereinheitlichung des Klangs? Oder gibt es den deutschen Klang noch?**

Ich glaube, im Bereich der Blasorchester ist das hauptsächlich der verschiedenen In-

strumentierung geschuldet. Die Zusammensetzung von Holz- und Blechbläsern ist doch sehr verschieden. Während amerikanische Blasorchester im Blech im Grunde genommen ausgewogener und im Holz dafür kräftiger besetzt sind, weisen deutsche Orchester in der Regel eine Blechlastigkeit auf. Allein aufgrund dieser Verschiebung der Instrumentenfamilien entstehen deutliche Klangunterschiede. Wenn sich die Melodieführung auf der einen Seite mehr in den Flügelhörnern, Trompeten und Tenorhörnern abspielt, auf der anderen hingegen vorrangig in Flöten, Oboen, Klarinetten und Saxofonen, dann wird sich zwangsläufig ein Klangunterschied einstellen. Ich glaube aber, dass die Ausbildung der Musiker, wenn sie denn auf dem gleichen Instrumentarium erfolgt, nicht mehr ganz so weit auseinander liegt. Da hat sich viel globalisiert und internationalisiert. Es gibt heutzutage viel stärkere Einflüsse aus anderen Ländern und anderen Traditionen. Die Einmaligkeit regionaler Klangkulturen, wie sie heute noch von den Berlinern oder den Wiener Philharmonikern verkörpert wird, verschwindet immer mehr aus der Orchesterlandschaft.

**Liegt dies bei den Blasorchestern auch an der angebotenen – globalisierten – Literatur?**

Das hat sicherlich damit zu tun. Komponisten, die nur mit einer einzigen Instrumentierungsvorstellung arbeiten, haben damit zu kämpfen, dass in den verschiedenen Ländern die Partitur anders besetzt wird – auch wenn die Stärke eines jeden Registers ausdrücklich empfohlen ist. Die Dominanz der Blechbläser in deutschen Orchestern gegenüber der Dominanz des Holzes in amerikanischen ist ein gutes Beispiel dafür. Die niederländischen Orchester oder belgischen Fanfaren sind noch einmal anders besetzt. Hier entstehen mit einer Standardinstrumentierung in drei verschiedenen Regionen komplett verschiedene Ergebnisse. Aber auch, wenn sich Komponisten darauf einstellen und flexible Besetzungsvorschläge machen, zum Beispiel durch das Hinzufügen einer Flügelhornstimme, wird es Klangunterschiede geben. Und nicht zuletzt wird das Instrument, in das ich hineinspiele, den Klang prägen. Wenn ich auf einem anderen Instrumententyp groß geworden bin, dann spiele ich auch anders hinein. Ein Klarinettist, der mit dem Boehm-System aufgewachsen ist und nun eine deutsche Klarinette spielt, wird nicht sofort so klingen wie ein deutscher Klarinettist. Das braucht Zeit. Die Unter-

schiede in den Orchestern werden also schon noch lange Zeit bestehen bleiben. Ich selbst bin ein großer Freund dieser Vielfalt, denn in den verschiedenen Schattierungen und Klangnuancen liegen auch viel mehr Möglichkeiten, um auszuprobieren, wie sich die Instrumente kombinieren lassen, wie sich die Gruppen untereinander mischen und wie sie sich gegenseitig verstärken oder abschwächen. Je größer die Palette ist, desto kreativer kann man mit diesem Potenzial umgehen.

**Welche Möglichkeiten gibt es, diese Klangvielfalt zu erhalten? Es wird ja oft kritisiert, dass »alle gleich« klängen... Und wer ist hier gefragt? Der Dirigent? Der Komponist? Die Industrie?**

Im Grunde sind all die Genannten gefragt. Grob gesagt müssen Verbraucher und Industrie eng zusammenarbeiten. Sowohl in der Instrumentenherstellung als auch bei den Dirigenten sollte das Bewusstsein erhalten bleiben, dass diese Vielfalt zum Leben dazugehört. Es braucht Mut, Nischeninstrumente weiter herzustellen. Die Dirigenten und Musiker sollten die Behauptung

nicht einfach hinnehmen, dass man mit einem ovalen Bariton in der internationalen Blasorchesterliteratur nichts mehr anfangen könne. Denn von Tonumfang, der Tonlage und letztlich auch von den klanglichen und technischen Möglichkeiten kann mit diesem wunderbaren Instrument durchaus auch eine Eufoniumstimme dar-

**» Wenn Komponisten vergessen, dass ein Instrument existiert, werden sie sich damit auch gedanklich nicht auseinandersetzen. «**

gestellt werden. Sicherlich sind auch die Komponisten nicht aus der Pflicht: Wenn sie vergessen, dass ein solches Instrument existiert, werden sie sich damit auch gedanklich nicht mehr groß auseinandersetzen. Dirigenten, Komponisten und Instrumentenhersteller müssen gemeinsam Mut beweisen und diese Nischen und regionale Besonderheiten aufrechterhalten. Es wäre ein großer Verlust für die Musikwelt, wenn wir hier von jahrhundertelangen Traditionen Abschied nehmen müssten.

**Wäre eine Möglichkeit, vermehrt Auftragskompositionen anzustreben? Dann wäre zumindest eine bestimmte Instrumentierung im Vordergrund.**

Sicher, aber der Nachteil bestünde dann darin, dass der Komponist damit nicht so viel Geld verdienen kann. Es kann dann durchaus passieren, dass das Stück nur mit dieser einen Gruppe Erfolg hat – international gesehen aber kaum gespielt werden kann. Ich erwarte nicht nur Mut von den Komponisten, wünschenswert wäre natürlich auch eine gewisse Unabhängigkeit vom kommerziellen Druck. Den Wunsch zu hegen, das neue Stück aus eigener Feder solle von möglichst vielen Orchestern gespielt werden, ist natürlich ein ganz normaler Anspruch des Komponisten. Wenn durch Auftragskompositionen die regionalen Instrumentierungen erhalten und lebendig bleiben – in Spanien etwa spielen die Streicher im Blasorchester noch eine große Rolle –, so wäre das in jedem Falle erstrebenswert. Das Verschwinden solcher lebendigen Traditionen ist jammerschade!

**Vielen Dank für das Gespräch!** ■

# THERAPIE-INSTRUMENT

VON CORNELIA HÄRTL

ZUGEGBEN – WENN MAN IM EUROPÄISCHEN RAUM VON BLASINSTRUMENTEN SPRICHT, DENKT MAN VERMUTLICH NICHT ZUERST AN DAS DIDGERIDOO. NACH WIE VOR GILT ES IN UNSEREM KULTURKREIS ALS EXOT. EINE GENAUERE BETRACHTUNG LOHNT SICH ABER DEFINITIV: DAS DIDGERIDOO EIGNET SICH NÄMLICH NACHWEISLICH ALS THERAPIE-INSTRUMENT BEI DER BEHANDLUNG VON SCHLAFAPNOE.

## WAS IST SCHLAFAPNOE?

Schlafapnoe-Patienten leiden unter nächtlichen Atemaussetzern. Diese dauern durchschnittlich etwa 20 bis 30 Sekunden. Der Sauerstoffgehalt im Blut sinkt daraufhin allmählich, worauf der Körper mit einer Art Alarm reagiert und den Betroffenen aufweckt, um ihn zum Luftholen zu bringen. Jede Nacht kann es auf diese Weise zu zahlreichen Weckreaktionen kommen, die allerdings so kurz sind, dass der Betroffene selbst davon gar nichts mitbekommt. In vielen Fällen bemerkt zuerst der Partner die Atempausen anhand des unregelmäßigen Schnarchens. Trotzdem sind die Atempausen lange genug, um einen erholsamen Schlaf unmöglich zu machen. Zu den Symptomen gehört deshalb eine ausgeprägte Tagesmüdigkeit. Die Patienten fühlen sich oft schlapp, unkonzentriert und weniger leistungsfähig. Viele neigen außerdem zu Sekundenschlaf.

Eine gängige Behandlungsform sieht das Tragen einer Atemmaske im Schlaf vor. Die Maske ist an ein Gerät angeschlossen, das mit leichtem Überdruck Luft in die Nase und zum Teil auch in den Mundraum bläst.

# DIDGERIDOO

## EINE ECHE ALTERNATIVE BEI SCHLAFAPNOE

Dadurch wird das Zusammenfallen der Atemwege und die damit verbundene Unterbrechung der Luftzufuhr verhindert.

### ALTERNATIVE ZUR ATEMMASKE

Auch bei dem Schweizer Alex Suarez wurde vor 15 Jahren obstruktive Schlafapnoe diagnostiziert und auch er sollte deshalb im Schlaf eine Atemmaske tragen. »Ich war damals 34 und der Leidensdruck war relativ hoch. Außer der Maske oder einer Operation gab es keine Perspektive.« Damit wollte er sich aber nicht abfinden. Schon von Kindesbeinen an beschäftigte er sich mit asiatischer Kampfkunst und hatte demnach viel Erfahrung im Bereich Körperschulung. Das bewog seinen Arzt dazu, ihn nach einer Idee zu fragen, wie man das Bindegewebe und die Muskulatur im Hals festigen könnte. Und so machte Suarez sich auf die Suche nach einer Alternative.

Auf das Didgeridoo kam er über einen Schüler, den er beim Spielen beobachtete: »Ich sah, wie sich sein Hals beim Spielen bewegt, dass er speziell atmet und dass das Instrument auch Vibrationen erzeugt.« Die Nachfrage bei seinem Schüler und verschiedenen Didgeridoo-Lehrern ergab aber, dass diese trotz des Didgeridoo-Spielens schnarchen.

Dennoch verfolgte Suarez diesen Ansatz weiter: Er lieh sich ein Plexiglas-Instrument, lernte es zu spielen und stellte anhand der Erfahrungen, die er damit machte, Muskulatur-, Bindegewebs- sowie Luftdruck-Techniken zusammen und entwickelte daraus schließlich seine eigene Trainingsmethode: die Asate-Therapie. Etwa drei Monate lang trainierte er so täglich 20 bis 30 Minuten. Dann wurde er erneut im Schlaflabor untersucht – und war geheilt.

### DER MEDIZINISCHE BEWEIS

Das Universitätsspital Zürich wurde auf diesen Erfolg aufmerksam und führte – un-

terstützt durch Suarez' Therapiemethode – zwei Jahre lang eine Studie durch, die 2005 im British Medical Journal publiziert wurde. »Die Studie hatte große Wellen zur Folge. Bis dato gab es nämlich aus medizinischer Sicht keine Aktiv-Therapie bei Schlafapnoe«, so Suarez.

25 Personen nahmen daran teil. 14 von ihnen arbeiteten mit dem Didgeridoo, der Rest bildete die Kontrollgruppe. Die Didgeridoo-Spieler trainierten pro Woche etwa fünf bis sechs Tage für 20 bis 30 Minuten. Das Ergebnis war eine signifikante Verbesserung in Bezug auf die Tagesmüdigkeit, was wiederum mit einer geringeren Anzahl nächtlicher Atemaussetzer zusammenhängt. Diesen Effekt bestätigten auch die Partner der Patienten: »Durch, dass die Partner nicht ständig Angst haben mussten, dass der Patient erstickt, verbesserte sich deren Schlafqualität ebenfalls.«

Während in der ersten Studie zunächst einmal bewiesen werden musste, dass die Asate-Therapie eine Wirkung hat, ging man in einer anschließenden Studie 2014 der Frage auf den Grund, was denn eigentlich der Therapiemechanismus ist. Dabei wurde festgestellt, dass sich parapharyngeale Fettkörper an der Rachenwand, die mit dem Ausmaß der Schlafapnoe und des Schnarchens zusammenhängen, kleiner wurden, wenn die Patienten viel übten. Suarez erklärt: »Man hat mehr Platz im Hals, die Muskulatur wird stärker und dadurch reduzierten sich die Atemaussetzer.«

### DIE ASATE-THERAPIE

Die Asate-Therapie ist komplett auf die Behandlung der obstruktiven Schlafapnoe ausgerichtet. Vom herkömmlichen Didgeridoo-Unterricht unterscheidet sie sich deshalb stark. »Man muss technisch ganz anders spielen«, ergänzt Suarez. In der Asate-Therapie werde mit »medizinischen Didgeridoo« gearbeitet. Worin genau der Unterschied besteht, will er aber nicht ver-

raten. »Ich forsche seit zwölf Jahren zu diesem Thema. Im Laufe der Zeit sind immer wieder Leute auf mich zugekommen, die auch mit dem Didgeridoo arbeiten und dabei bestimmte Effekte bemerkt haben. Der große Unterschied liegt aber darin, dass wir anhand der beiden Studien einen echten medizinischen Beweis haben.«

Im Rahmen seiner Forschungsarbeit entwickelte Suarez auch ein spezielles Therapie-Instrument aus Plexiglas. Didgeridoos aus Eukalyptus-Holz sind in der Regel länger oder haben einen größeren Durchmesser. »Je nach Proposition ist die Frequenzdichte nicht gut und oder man verliert zu viel Luft und dann kann man nicht therapieren.« Im Rahmen der Studie musste er zur besseren Vergleichbarkeit der Teilnehmer ein Standard-Instrument entwickeln, mit dem in Kombination mit den Körperübungen ein optimaler Effekt erzielt werden konnte. ▷

## » ALEX SUAREZ

Die Asate-Therapie von Alex Suarez wird in verschiedenen Städten innerhalb der Schweiz in Form von einem **Tagesseminar** (6 Stunden) oder zwei **Halbtagesseminaren** (2 x 3 Stunden) angeboten.

Die Kosten hierfür liegen bei 700 CHF (inklusive Unterricht, Instrument und Tragbeutel).

Ein Asate-**Online-Seminar** mit dem Acrylglas-Instrument kostet 450 CHF/Euro (inklusive Porto und Versand, ohne Mehrwertsteuer). Die Asate-Online-Seminare sind in zwei Teile à zwei Stunden aufgeteilt und werden in einem Abstand von zwei Wochen durchgeführt.

[www.asate.ch](http://www.asate.ch)





*Das Therapie-Instrument, das in der Asate-Therapie verwendet wird.*

Suarez ging im Laufe der Zeit auch der Frage nach, ob man vielleicht auch mit anderen Blasinstrumenten wie zum Beispiel der Trompete oder dem Waldhorn einen solchen Effekt erzielen kann. Aber: »Man braucht die starke Vibration des Didgeridoos, um das Bindegewebe der oberen Atemwege zu stärken. Bei anderen Instrumenten fehlt das.«

Suarez' Patienten stoßen zum Teil im Internet auf die Asate-Therapie, teilweise werden sie aber auch von Kliniken direkt darauf verwiesen. Man hat die Wahl zwischen einem Tages- oder zwei Halbtages-Seminaren, die in verschiedenen Städten der Schweiz durchgeführt werden. Auch Online-Seminare werden angeboten, in denen die Teilnehmer in einer Video-Konferenz die Inhalte beigebracht bekommen.

Wie aufwendig aber ist die Asate-Therapie und wie lange dauert es, bis sich tatsächlich Besserung einstellt? Suarez hat mittlerweile etwa 2000 Patienten erfolgreich behandelt und weiß: »Der Zeitraum der Therapie hängt davon ab, wie schwer die Erkrankung ist.«

Bei einer leichtgradigen Schlafapnoe benötigt man etwa ein bis zwei Monate, bei einer mittelgradigen Erkrankung etwa zwei bis drei Monate und bei einer schwergradigen Schlafapnoe ungefähr vier bis acht Monate. Das Ziel der Therapie ist, dass die Patienten auf Dauer ihre Atemmaske nicht mehr benötigen. Die Wirkung

des Trainings hängt von der Disziplin des Patienten ab – das zeigte vor allem auch die zweite Studie aus Zürich: »Je höher die Disziplin, desto höher der Effekt und desto schneller tritt die Wirkung ein.«

Je nach Schweregrad der Krankheit trainieren die Patienten an fünf bis sechs Tagen pro Woche etwa 20 bis 30 Minuten. »Nach drei bis sechs Monaten kann man dann langsam anfangen zu reduzieren auf zwei bis drei Tage pro Woche. Patienten, die eine Langzeit-Therapie machen, trainieren noch ungefähr zwei- bis viermal im Monat für etwa 20 Minuten.«

#### **THERAPIE IST KEINE LÄSTIGE PFLICHT**

Das Schöne an der Therapie mit dem Didgeridoo ist: man kann im Kopf irgendwann umschalten – von Therapie auf Didgeridoo-Spielen. Denn schließlich wird hier trotz des therapeutischen Ansatzes immer noch musiziert. Und das erleichtert es den Patienten nachweislich, die Therapie auch langfristig durchzuziehen. ■



VON HANS-JÜRGEN SCHAAL

SEINEN NAMEN HAT ER VON DER ZINKE – DEM TIERHORN ODER GEWEIHZACKEN. IN ANDEREN SPRACHEN HEISST ER CORNETT ODER CORNETTO, ALSO »HÖRNCHEN«. DER ZINK GEHÖRTE VOM 16. BIS 18. JAHRHUNDERT ZU DEN WICHTIGSTEN INSTRUMENTEN IN DER EUROPÄISCHEN MUSIK. EINE MODERNE ENTSPRECHUNG HAT ER NICHT GEFUNDEN.

Der mittelalterliche Vorläufer des Zinken war ein ausgehöhltes Tierhorn mit Grifflöchern – etwa wie das norwegische Bukkehorn. Die verbesserte Version aus Holz oder Elfenbein etablierte sich in der Renaissance: Um das Jahr 1500 wurde der Zink zum Führungsinstrument der Posaunen-Ensembles, die Motetten spielten und Chöre begleiteten. Angeblasen wird er mit einem kleinen Kesselmundstück, das aus Horn, Holz, Elfenbein oder Messing gefertigt war und meist etwas seitlich auf die Lippen gesetzt wurde. Die Fingertechnik entspricht weitgehend der Blockflöte: Zinken haben sechs Fingerlöcher und ein Daumenloch.

# DER GLANZ EINES

# SONNENSTRAHLS

## ZUR GESCHICHTE DES ZINKEN

Für hohe Töne braucht man zwar viel Luftdruck, aber da es noch keine chromatischen Trompeten gab, war der Zink als hohes Blechblasinstrument (wenn auch aus Holz) konkurrenzlos. Durch seine klangliche Nähe zur menschlichen Stimme eignete er sich zur Unterstützung der Sopransänger. Man verglich seinen Ton bei frommem Gesang mit dem »Glanz eines Sonnenstrahls, der durch die Schatten oder die Finsternis dringt«. Der Dichter C.F.D. Schubart reimte: »Denn Gott hält oft ein Freudenfest / Mit auserwählten Christen; / Und weil man da Posaunen bläst, / So braucht man Zinkenisten.«

Um 1550 hatte sich der Zink als universell einsetzbares Instrument etabliert, und das Ensemble-Format mit einem oder zwei Zinken und zwei bis drei Posaunen wurde europaweit populär. 1619 beschrieb Michael Praetorius fünf Grundtypen des Zinken: den geraden Sopran (Cornetto diritto), den stillen (d. h. leisen) Zinken (Cornetto muto), den krummen (Cornetto curvo), den großen (Cornetto, Cornetto torto) und den kleinen Zinken (Cornettino). Praktisch alle wichtigen Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts verwendeten den Zinken in ihrer Musik, darunter Cesti, Gabrieli, Marini, Monteverdi, Pezel, Praetorius, A. Scarlatti, Scheidt, Schütz und Stradella. Es bestand also bei den Kapellen ein großer Bedarf an Zinken-Instrumenten. Im Inventar der Königin Maria von Ungarn waren 45 Zinken gelistet, 1585 erwarb Erzherzog Ferdinand II. 23

Zinken für seine Sammlung auf Schloss Ambras, die Hofkapelle Stuttgart besaß 1589 mehr als 100 Zinken, die Hofkapelle Kassel 1613 immerhin 17 Zinken, ebenso viele hatte der Hof der Medici in Florenz, und Heinrich Schütz brachte noch im Jahr 1629 sieben Zinken aus Italien mit. Virtuose Zinkenisten konnten sich damals durchaus einen Namen machen – etwa Giovanni Bassano in Venedig, August Schubinger in Toledo, Antonio Scandello in Dresden, Zacharias Hertel in Halle oder Bartolomeo Bismantova in Ferrara.

### DER KRUMME ZINK (CORNETTO CURVO)

Rund 75 Prozent der etwa 300 erhaltenen historischen Zinken sind krumme Zinken, wie sie vor allem in Italien und Frankreich hergestellt wurden. Der normale krumme Zink in Sopranlage ist etwa 60 cm lang und aus Hartholz gemacht, zum Beispiel Buchsbaum, Ahorn oder Birne. Er hat eine weite konische Innenbohrung und eine leichte Krümmung vor allem im unteren Bereich. Die Instrumentenmacher fügten diesen »welschen Zinken« in der Regel aus zwei Teilen zusammen und beklebten ihn dann zur Abdichtung mit schwarz gefärbtem Pergament oder Leder – er war daher auch als »schwarzer Zink« bekannt. Deutsche Instrumentenbauer stellten ihn später auch aus einem einzigen geraden Holzstück her, das sie anschließend unter Wasserdampf krümmten. Die Blütezeit des Cornettos in Italien fiel etwa in die Jahre 1610 bis 1635, als für ihn ausgesprochene Virtuosenpartien geschrieben wurden. Aber auch später noch wurde das Cornettspiel an einzelnen italienischen Höfen gepflegt. So bestand die Hofkapelle (»concerto palatino«) in Bologna nach 1650 noch aus vier Zinken und vier Posaunen. Für den Zinkenisten Andrea Kilier in Florenz komponierte Giacomo Perti sogar zwischen 1700 und 1708 noch schwierige und hohe Cornettstimmen.

Der Diskant-, Klein- oder Quartzink, häufig »Cornettino« genannt, hatte dieselbe Form wie der Cornetto und war besonders nördlich der Alpen beliebt. Die kleineren Maße erleichtern die Spielhaltung. Sein Klang ist durchdringend und etwas schrill und liegt in der Färbung näher bei der Violine als bei der Posaune. Cornettino und Violine wurden daher häufig miteinander kombiniert oder als Alternativen vorgegeben. Im 17. Jahrhundert war der Cornettino im deutschsprachigen Raum so populär, dass es 1653 über die Wiener Hofkapelle hieß: »Die gemeinen Zinken werden gar nicht mehr gebraucht, nur die kleinen (...).« Außerdem gab es noch den tiefen Zinken in Tenorlage (Cornetto torto), der etwa 90 cm lang war und eine sanfte S-Form besaß. In der Regel hatte er noch ein siebtes Fingerloch, das über eine Klappe zu bedienen war.

### DER GERADE UND DER STILLE ZINK

Etwas anders gebaut war der gerade Zink (Cornetto diritto), der meistens aus Ahornholz gedreht wurde und eine engere Bohrung besaß. Er gilt als der typisch »deutsche Zink« und wurde hierzulande offenbar schon vor 1550 recht virtuos gehandhabt. Rund 200 Jahre später setzte sich eine zerlegbare (dreiteilige) Ausführung des Instruments durch, wodurch es (wie Oboe und Klarinette) besser zu transportieren war. Die späten Modelle besaßen außerdem eine Zusatzklappe. Manchmal soll der gerade Zink auch als »Rohrzink« gespielt worden sein, indem man statt des Kesselmundstücks ein Doppelrohrblatt aufsetzte – vermutlich war es dann aber ein Instrument mit einer besonderen Bohrung. In Italien war der gerade Zink praktisch unbekannt und nur in der Version des Cornetto muto verbreitet, des stillen (d. h. leisen) Zinken. Beim stillen Zinken ist das Kesselmundstück nicht abnehmbar, sondern

## » DER ZINK AUF TONTRÄGER

Wenngleich der Zink ein »altes« Instrument ist, wird damit – gerade in der historischen Aufführungspraxis – rege musiziert. Zur Meisterschaft auf diesem Instrument hat es zum Beispiel Doron David Sherwin geschafft, der jüngst gemeinsam mit Christina Pluhar und deren



»L'Arpeggiata« eine wunderbare CD aufgenommen hat. Auf »L'Amore Innamorato« (Erato) geht es um Liebschaften der frühbarocken Oper und den Komponisten Francesco Cavalli. Fantastische Bühnenbilder, von farbigem Instrumentalspiel begleiteter virtuoser Gesang, Dramen voller Liebe und Eifersucht: Mit dem, was heute so sehr an der Barockoper geschätzt und geliebt wird, begeistert neben Claudio Monteverdi eben auch Francesco Cavalli sein Publikum in den ersten öffentlichen Opernhäusern der Geschichte. Christina Pluhar und ihr Ensemble L'Arpeggiata nehmen sich nun Francesco Cavallis an und bringen einen zu Unrecht vernachlässigten Pionier des Musiktheaters zurück ins Rampenlicht. Die Reise geht ins Venedig um 1640, als erstmals Opern nicht nur für fürstliche Feste, sondern für ein zahlendes Publikum aufgeführt wurden – und damit die Gattung bis heute zum glamourösen Dauerbrenner machte. Francesco Cavalli wusste nicht nur alle Register opulenter Operspektakel zu ziehen, er war auch musikalisches Vorbild für viele Generationen nach ihm – von Vivaldi über Händel, Gluck und Mozart bis hin zu Verdi. Selbst moderne Musicalproduktionen mit PR-Managern haben ihren Ursprung in dieser Zeit, in der die Geschichte des Musiktheaters als Unterhaltungsindustrie begann. Nach Monteverdi und Purcell, nach Musik der Mittelmeerküsten und Südamerikas gelangt Christina Pluhar hier an einen Brennpunkt der Musikgeschichte, den sie mit ihrem bunt besetzten Ensemble in ein rauschendes Festival verwandelt? Immer mitten im Geschehen: Doron David Sherwin und der Zink.



Doron David Sherwin wurde 1962 in Hollywood geboren. Der Sohn zweier Nachtclub-Sänger interessierte sich früh für Alte Musik. Mit 18 lernte er den Zink kennen und spielen. Sein Interesse für dieses außergewöhnliche Instrument brachte ihn nach Europa, wo er bei Bruce Dickey an der Schola Cantorum in Basel studierte. Mit

Dickey musizierte er auch regelmäßig über 20 Jahre lang, sowohl im Ensemble Concerto Palatino als auch in zahlreichen anderen Ensembles. Sherwin studierte zudem Gesang bei Richard Levitt, Candace Smith und Susanne Norin und arbeitet regelmäßig als Sänger und Arrangeur für das italienische Mittelalter-Ensemble »La Reverdie«. Als Experte im Bereich der Improvisation – von mittelalterlicher Musik bis Jazz – trat er auf zahlreichen Festivals auf. Doron David Sherwin unterrichtete unter anderem Zink und historische Improvisation an der Staatlichen Hochschule für Musik in Trossingen.





**Das Buch zum Thema:**  
 Der Zink – Geschichte,  
 Instrumente und Bauweise.  
 Wißner Verlag,  
 Augsburg 2015

direkt ins Holz eingefräst. Zusammen mit einer praktisch zylindrischen Bohrung führt das zu einem sanften, weichen, leisen und lieblichen Klang, der gut zu gedämpften Instrumenten und traurigen Anlässen passt.

**BASSZINK UND SERPENT**

Bis ins frühe 17. Jahrhundert gab es auch einen schwarz umwickelten, S-förmigen Basszinken. Er war etwa 185 cm lang, aber in drei Teile zerlegbar, und besaß Zusatzklappen bis herunter zum großen C. Der Basszink wurde von Spielleuten benutzt, denen eine tiefe Posaune zu unhandlich, zu empfindlich oder zu teuer war. Praetorius erwähnte den Basszinken 1619 schon nicht mehr – selbst den Tenorzinken wollte er wegen seines »unlieblichen« Tones gerne durch eine Posaune ersetzt wissen. 1636 meinte der Gelehrte Marin Mersenne, »der wahre Bass zu den Zinken« sei vielmehr der um 1590 erfundene Serpent, dieses schlangenförmig gewundene Instrument aus Nussbaum oder Metall, das technisch allerdings deutlich von den Zinken abweicht (Mensur, Bohrung, Mundstück).

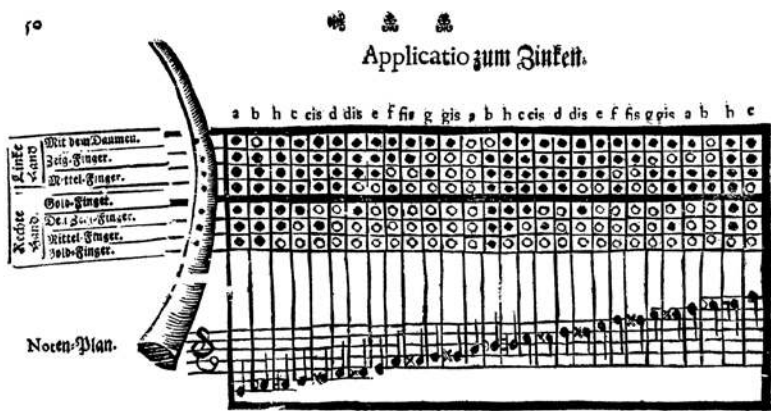
Durch seinen weichen, aber kräftigen Klang, der in großen Räumen gut zur Wirkung kommt, etablierte sich der Serpent in den französischen Kirchen und diente dort der Stimmhöhenvorgabe und der

Unterstützung des Chores. Problematisch ist allerdings die Intonation, die einen guten Musiker verlangt – der war in der Provinz nicht immer zu finden. Deshalb – und weil er ein Mann des Fortschritts war – äußerte sich Berlioz 1842 sehr abfällig über den Serpent und sein »kaltes, abscheuliches Geheul«. Viele Komponisten verwendeten ihn jedoch, darunter Beethoven, Donizetti, Haydn, Mendelssohn, Rossini, Schumann, Spohr, Verdi und Wagner. Das Instrument wurde im 19. Jahrhundert mit bis zu 14 Klappen aufgerüstet, aber irgendwann dann doch ersetzt – im Konzert durch Ophikleide oder Tuba, in der Kirche durch Orgel oder Harmonium.

**NIEDERGANG UND WIEDERKEHR**

In Italien begann der Niedergang der Zinken schon ums Jahr 1650: Für virtuose Solopartien war zunehmend die Violine zuständig, später folgten in dieser Rolle die Oboe, Clarintrompete und Flöte. Nördlich der Alpen hielt sich der Zink deutlich länger, Komponisten wie Fux, Reiche, Telemann und die Wahlwiener Bononcini und Caldara schrieben für ihn. Am Wiener Hof war der Zink 1750 noch ein Teil der Kirchenmusik, in Kopenhagen sogar noch 1782, selbst Glucks Oper »Orfeo« 1762 sah Zinkenpartien vor. In Württemberg hießen die Türmermeister und Kunstpfeifer »Stadtzinkenisten« und waren bis 1858 in der Handwerksordnung gelistet. Über die Turmbläser von Stuttgart heißt es 1844: »Jeden Tag, wenn es Mittag schlägt, kommen vier Musiker auf die Plattform des Turmes und spielen einen Choral. Die erste Stimme wird vom Zinken ausgeführt, und die drei anderen von drei Posaunen, Alt, Tenor und Bass.«

Aber eigentlich war der Zink da längst schon außer Gebrauch gekommen: Berlioz verwechselte ihn 1843 tatsächlich mit einer Sopranposaune. Für diesen Abstieg gab es eine Reihe von Gründen – zuallererst wohl die technische Begrenztheit des Instruments. Mit dem Aufkommen der Pumpventile waren die Tage des Zinken gezählt – da half auch ein modernes Zinkenmodell mit Klappenmechanik nicht mehr (1890). Doch dank der historischen Auführungspraxis haben der Zinkenbau und das Zinkenspiel heute wieder eine erstaunliche Qualität erreicht. Seit den grundlegenden Forschungen von Edward Tarr und Don Smithers in den 1980er Jahren ist auch eine kleine Zinken-Wissenschaft entstanden, die dezidiert viele Fragen rund um den Zinken behandelt, zum Beispiel die historische Praxis und Verbreitung des Zinken, die Akustik und die Stimmtöne, aber auch die Restauration und den Nachbau der Instrumente.



§. 19.  
 Wer nun einen großen Zinken oder Cornett recht zu tractiren weiß, der wird auch leichtlich zu einem Quart. Zinken gelangen, weisen die Griffe, verstehe nur der blossen Finger Accommodacion, auf beyden, einerley, die übrige Observaciones aber wohl zu fassen seyn.  
 Nota. Alle Triller werden mit der linken Hand darauf geschlagen, und zwar die meiste mit dem Gold-Finger, ausgenommen das c, so mit dem Mittel-Finger, das f und hs aber wird mit dem Zelt-Finger geschlagen.  
 Flugeletto

Reproduktion: Arno Paduch; Foto: Archiv

# BESUCHEN SIE DIE VIELFALT DER BLASMUSIK!

Erstmals ist DVO Druck und Verlag Obermayer GmbH mit seiner Marke blasmusikshop.de auf der Musikmesse vertreten. Das Ziel: Die ganze Vielfalt der Blasmusik darstellen. Zu diesem Zweck hat das Team von blasmusik-shop.de ausgewählte Partner eingeladen, um in Frankfurt ihr Verlagsprogramm auszustellen. Zum ersten Mal ist die Musikmesse übrigens an allen Messetagen auch für Privatbesucher zugänglich.

»Treffpunkt Blasmusik« – so könnte man den diesjährigen Auftritt von DVO Druck und Verlag Obermayer überschreiben. Mit seiner Marke blasmusik-shop.de und ausgewählten Verlagspartnern präsentiert der Fachverlag die Vielfalt der Blasmusik. Zehn Verlage mit ihrem Verlagsprogramm – das ist eine Hausnummer, die sich nicht zu verstecken braucht. Kann sie auch gar nicht, denn mit einer Länge von 22 Metern ist der Stand in diesem Jahr kaum zu übersehen. Und mit der Bundeswehr und dem HeBu-Musikverlag ist man außerdem in bester Gesellschaft. »Wir bieten unseren Besuchern einen Rundum-Service«, verspricht DVO-Geschäftsführer Stefan Männlein. Neben den »Köpfen hinter den Noten«, also den Machern der Verlage, die am Stand anzutreffen sein werden, sind jede Menge Notenausgaben ausgestellt und laden zum Schmökern in Partituren, aber auch zum Abhören von Demoaufnahmen ein. »Wer sich für ein Stück interes-

siert, kann sich die betreffende Ausgabe gleich versandkostenfrei an unserem Inter-  
netterminal direkt am Stand bestellen«, so Männlein weiter. Sicher geben Holger Mück, Alexander Pfluger, Klaus Rustler, Hans-Peter Blaser oder Matthias Gronert (um nur einige zu nennen) auch gleich kompetente Beratung in Notenfragen, denn sie werden ebenfalls am Stand sein. Mit am Stand dabei ist auch das »Woodstock der Blasmusik«, das österreichische Blasmusik-Festival, das in den vergangenen Jahren einen überaus rasanten Start hingelegt hat und schon heute Kultstatus genießt.

blasmusik-shop.de hat natürlich neben verschiedenen Notenausgaben auch eine Auswahl des weiteren Sortiments dabei, schließlich gehören zur Blasmusik mehr als »nur« Noten. Darum werden auch die Fachzeitschriften CLARINO und Mucke in Frankfurt präsentiert – selbstverständlich nebst den Machern, die für die Inhalte zuständig sind. Zusätzlich zu den Fachzeitschriften ist auch eine Auswahl der aktuellen Fachbücher aus dem DVO-Verlag ausgestellt.

## SHOP-BESTELLER ERHALTEN KOSTENLOSE KARTE

»Als besonderes Zuckerl können wir unseren Lesern in diesem Jahr kostenlose Messekarten anbieten«, freut sich DVO-

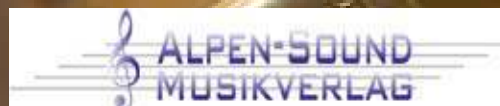
  
blasmusikshop

Chef Stefan Männlein. Wer auf [www.blasmusik-shop.de](http://www.blasmusik-shop.de) eine Bestellung aufgibt, kann als kostenlose Option eine Messekarte auswählen (eine Karte pro Bestellung) und erhält diese dann versandkostenfrei zugestellt. Wer eine Karte ohne zusätzliche Bestellung möchte, muss lediglich die Versandkosten tragen. Der Karteninhaber kann am gewünschten Tag die Musikmesse besuchen.

## 30 000 INSTRUMENTE IN SIEBEN HALLEN

Natürlich gibt es auf der Musikmesse auch in diesem Jahr alle Branchenneuheiten zu bestaunen, jede Menge Instrumente auszuprobieren und Leute zu treffen. Mit über 30 000 Instrumenten in sieben Ausstellungshallen verspricht die Musikmesse auch in diesem Jahr wieder ein großes Spektakel zu werden. Die diesjährige Musikmesse hat ihre Pforten vom 7. bis 10. April geöffnet, das Team von DVO und seinen Partnerverlagen freut sich auf seine Besucher in der Halle 8.0, Stand K32.

[www.blasmusik-shop.de](http://www.blasmusik-shop.de)



# LUST AUF WEITERBILDUNG?



Das **Fachmagazin für Blasmusik** richtet sein zentrales Augenmerk auf Aus-, Fort- und Weiterbildung sowie Wissensthemen in der Bläsermusik unter dem Motto: »**CLARINO bringt mich weiter!**«

Jahres- oder Test-Abo Print unter

[clarino.de/abo](https://clarino.de/abo)

Digitale Ausgabe und Abo

Erhältlich im  
**App Store**

