

IPV-Printjournal



IPV-Printjournal Nr. 14, Sommer 2009, 4. Jahrgang
Mitgliederbrief der IPV,
erscheint vierteljährlich



Internationale Posaunen-Vereinigung e.V.
Affiliate Society of ITA

verpflichtet zur künstlerischen Förderung von Unterricht, Aufführung und Literatur für Posaune

Gegründet 1988

IPV-Interview mit Karlheinz Weber

am 29.11.2008 von 21h bis 0.30h, anwesend im Arbeitszimmer von Karlheinz Weber in Brühl: Jakob Guizetti=JG, Andreas Mössinger=AM, Karlheinz Weber=KW; Fortsetzung am 25. März 2009



KW: Das ist die älteste Posaune, die Meinl gebaut hat. Damals war ich persönlich bei ihm in Gartenberg/ Bayern und wir haben zusammen wegen der Stimmung noch etwas zu verbessern versucht. [„Die Altposaune baute die Fa. Meinl & Lauber in Gartenberg/Bayern nach dem Original der Altposaune des Nürnberger Meisters Michael Nagel (1621-1664) im Bayerischen National-Museum, München. Gartenberg ist auf der Stürze eingraviert. Später war ja Meinl & Lauber in Geretsried.“]

AM: Herrlich...

KW: Die hat natürlich schon ein bisschen Patina angesetzt.

AM: Wer ist er? (Portrait-Bild eines Herrn im Arbeitszimmer von Weber)

KW: Das war mein Freund Kantor Martin Wolfram. Der blies ein wunderschönes Flügelhorn. Bei ihm habe ich während meines Studiums in Berlin drei Jahre lang gewohnt. Mit seinem Bläserquintett der Berliner Kantoreien veranstalteten wir in vielen Kirchen sogenannte Posaunenfeierstunden.

Wolfram erklärte der Gemeinde die kunstvollen Sätze der Choräle, besonders der Bach-Choräle und prägte den weichen Bläserklang durch sein wunderschön geblasenes Flügelhorn. Er war aus der sächsischen Posaunenmission von Adolf Müller hervorgegangen und vertrat mit gläubiger Überzeugung die posauenmissionarische Idee. Adolf Müller ist euch ein Begriff?

AM: Vielleicht schon gehört...

KW: Er war der sächsische Posaunengeneral, wie Johannes Kuhlo in Westfalen im Ravensberger Land, von dem ja überhaupt die ganze Posaunenchorbewegung ausgegangen ist. In Leipzig war es also Adolf Müller. Er war der Erste, der die Instrumentalstücke von Pezel und Reiche im Druck herausgebracht hat (*Fünfstimmig Blasende Musik, Hora Dezima*, die 20te bis 40te Sonata von Pezel und die *Quatricinien* von Gottfried Reiche). All diese Ausgaben lernte ich damals bei Wolfram kennen. Müller hat diese Musik bearbeitet, teilweise tiefer transponiert und die vorgeschriebenen Zinken durch Trompeten ersetzt, sie also für die Posaunenchorbläser erschlossen. Kantor Wolfram hat in Adolf

Müllers Posaunensextett der sächsischen Posaunenmission auch das Flügelhorn geblasen. Er ging dann später als Posaunenwart nach Westdeutschland, Nordrhein-Westfalen, und war schließlich Landesposaunenwart für Sachsen-Anhalt, wo ich ihn in unserem Wernigeröder Posaunenchor erstmals erleben konnte. Er wurde dann nach Berlin versetzt, wo wir uns nach Jahren wiederbegegneten. Wie gesagt, wohnte ich dann sogar bei ihm während des Studiums und mit mir zusammen auch mein Wernigeröder Posaunenchorleiter, Jürgen Jaeger, der später Posaunist in Halle an der Saale war. Jaeger war quasi mein erster Lehrer im Posaunenchor und ermunterte mich, nach meinem Abitur ihm an das Privat-Konservatorium in Quedlinburg zu folgen, um wie er Posaune und Gesang zu studieren.

Als ich in dem von Jaeger gegründeten Chor eintrat, suchte ich mir spontan ein Tenorhorn aus, weil es besonders blank geputzt war. Doch dann reizte mich die Posaune, weil sie als schwer zu blasen galt und natürlich, weil der Chorleiter auch Posaune blies.

AM: Wie alt warst Du da?

KW: Vielleicht 14, 15. Ich kam auf der Posaune schnell zurecht und konnte mir autodidaktisch die Züge beibringen. Das Kirchengesangbuch diente mir als Schule. Bald war ich so verliebt in meinen Ton, dass ich manchmal abends aus dem Fenster in den Garten, in das Mühlental hinaus geblasen habe. Die Leute blieben auf der Straße stehen und lauschten. Das waren für mich schon mal erste musikalische Erlebnisse. Später bin ich mit der Posaune auf den höchsten Berg gestiegen, auf den Jägerkopf, und habe in das Tal hinunter geschmettert. Da konnte ich so laut blasen, wie ich wollte, stundenlang und manchmal im tief verschneiten Winter. Das hat mir viel Spaß gemacht. Obwohl das Schmettern und das laute Blasen anfangs nicht mein Stil war. Mein Ansatz war eher geprägt durch den Posaunenchor, durch das liedhafte, kantable Blasen, später auch angeregt durch den Kantor Martin Wolfram, der ein so schönes, butterweiches Flügelhorn geblasen hat. Das kam mir auch während des Studiums zugute. Mein Lehrer in Berlin, Professor Karl Stefaniszin, war vielleicht deshalb der Richtige für mich, da sein Unterricht ganz auf schnelle Technik ausgerichtet war. Also keine Zeitverschwendung durch Ansatzübungen usw., sondern Notenfressen, Vom-Blatt-Spielen, Etüden und immer wieder Tonleitern, in jeder Unterrichts-Stunde eine Tonleiter, zwei Oktaven rauf und runter, in Duolen, Terzolen, Quartolen, gebrochene Akkorde, die beiden Molltonleitern mit den gebrochenen Akkorden und dem verminderten Septimakkord.

Das war immer das Pensum zum Anfang einer jeden Stunde.

AM: Wie Gaetke...

KW: Den habe ich damals noch nicht gekannt. Das musste auswendig abgeliefert werden, und zwar getrieben von seinem klopfenden Taktstock tempo, tempo.

AM: Du bist wann und wo geboren?

KW: 1932 geboren in Rosengarten Kreis Angerburg in Ostpreußen, Masuren, 1945 durch die Flucht nach Wernigerode gekommen und da zur Schule gegangen. Hier habe ich auch Klavierunterricht gehabt. Aber mein besonderes Interesse galt dem Posaunenchor, dem Singen in verschiedenen Chören, Schulchor und Kirchenchören. Nach dem Abitur bekam ich keine Zulassung für ein Studium an der Universität in Halle/Saale aus politischen Gründen, weil ich nicht der FDJ (Freie Deutsche Jugend, jeder Jugendliche musste drin sein) beigetreten war. Es half mir auch nichts, dass ich wie

andere pro forma Mitglied in der CDU wurde. Man musste keinen Beitrag bezahlen, bekam aber eine Bescheinigung als Nachweis für eine politische Betätigung. Außer der Stasi wusste niemand, dass ich ein Jung-CDUler war. In dem Ablehnungs-bescheid wurde mir empfohlen, mich noch ein Jahr lang „politisch zu qualifizieren“. Dann sollte ich es noch einmal probieren. Tat es aber nicht.

JG: Wie alt warst Du da?

KW: Da war ich 19.

AM: Von was habt Ihr als Familie da gelebt?

KW: Da wundere ich mich heute noch, wie das ging. Wir waren ja drei Kinder. Der Vater war 1947 gestorben, meine Mutter bekam nur eine Witwenrente. Ich bewarb mich ans Quedlinburger Konservatorium. Jürgen Jaeger bestärkte mich darin und gab mir auch das Gräfe-Konzert, das ich mir abschrieb und natürlich für die Aufnahmeprüfung übte. Ich bekam dann Unterricht bei dem Bassposaunisten des Quedlinburger Theaterorchesters, Herrn Gilge. Nunmehr kam ich an einem FDJ-Beitritt nicht vorbei, weil ich auf den schnöden Mammon des 125 Mark-Stipendiums angewiesen war. Ein Jahr später ging Jürgen Jäger schon nach Berlin zu Professor Stefaniszin, während ich durch die Verlegung des Konservatoriums nach Halle kam. Das Privat-Konservatorium Quedlinburg wurde verstaatlicht und vom hallischen Konservatorium geschluckt. Mein neuer Posaunenlehrer war Hagemann, Soloposaunist am hallischen Opernorchester. Als zweites Hauptfach hatte ich immer noch Gesang bei Frau Arndt, die aus mir unbedingt einen Schaljapin (berühmter russischer Bassist) machen wollte. Mich drängte es aber nach Berlin zu kommen. Natürlich wegen Stefaniszin, aber auch mit dem Hintergedanken einer Flucht nach dem Westen. Wir hatten das Jahr 1953, wo der Aufstand des 17. Juni die „Republik“ erschütterte. Auch mich warfen die Genossen für eine Nacht ins Gefängnis. Wenig später reiste ich nach Berlin zur Aufnahmeprüfung. Die Hochschule lag in der Wilhelmstraße, in der Nähe des Brandenburger Tores. Hier lagen die russischen Soldaten in den Erdlöchern und verteidigten den Sozialismus.

AM: Was hast Du geblasen?

KW: Ich glaube wieder Gräfe. Jedenfalls bin ich aufgenommen worden. Wie schon vorhergesagt, wohnte ich dann mit Jaeger zusammen beim Kantor Wolfram, dessen Familie mit bewundernswerter Gelassenheit es über sich ergehen ließ, dass wir stundenlang um die Wette geübt haben. Nun ja, ich habe meine Übungen auf das notwendigste Maß von zwei Stunden beschränkt. Und Jaeger war nach einem Jahr schon fertig mit dem Studium. Ich blieb also allein übrig. Daran erinnere ich mich, der Kantor weckte mich immer mit einem Morgenchoral.

AM: Wie hieß er noch mal?

KW: Martin Wolfram. Ich war ehrgeizig genug, ihm mit einem Choral zu antworten und versuchte dabei, den Ton auch zu treffen, ohne vorher probiert zu haben. Das war eine ganz gute Übung. *All Morgen ist ganz frisch und neu* beginnt mit dem höchsten Melodieton. So reizte es mich, allmählich den Choral halbtöne höher zu transponieren, bis ich schließlich auf dem b' einsetzen musste. Ich wollte ja dem Kantor ein bisschen imponieren. Das war eigentlich eine gute Vorübung für den *Bolero*. Bei Stefaniszin galt es immer vom Blatt zu blasen. Da gab's kein Einblasen. Das ging sofort los, auch bei den Orchesterstudien. Er schlug die Noten auf, zeigte mit seinem Taktstock auf irgendeine Stelle, ganz gleich, ob das die erste oder zweite oder dritte Posaune war, und dann fing er sofort an zu dirigieren, natürlich im Tempo. Da blieb kaum Zeit, nach dem vorgeschriebenen Schlüssel zu suchen. Also „Vom-Blatt-Blasen“, das war seine Maxime. Er hat damals noch die Orchesterstudien von seinem Lehrer Franz Dreyer aus Wien benutzt. Auch die Etüden, die ich bei ihm anfangs blasen musste, waren von Dreyer. Die waren so geschrieben, dass man sie im Bassschlüssel und im Tenorschlüssel üben musste. Den Dreyer hatte übrigens Gustav Mahler von Köln nach Wien abgeworben, nachdem er ihn bei der Uraufführung seiner 3. Sinfonie das Solo hat blasen hören. Wenn ihr so wollt, bin ich ein Enkelschüler von Dreyer. Aber ist das nicht toll, dass ein Posaunist mit einem einzigen Orchestersolo eine Professur in Wien erspielen kann! Ich hatte wöchentlich immer zweimal Unterricht, so dass dazwischen nicht viel Zeit blieb, die reichlich aufgegebenen Etüden zu bewältigen. Man sollte Noten fressen. Ich habe dann die Etüden nicht mehr von vorne bis hinten durchgeblasen, sondern nur die wirklich schwierigen Stellen geübt. Es ging auch meistens gut. Er selbst war ja ein toller Techniker. Wenn er mal Lust und Laune hatte und wenn da mal eine Etüde war, die er besonders gut draufhatte, holte er seine Posaune aus dem Spind und blies mit. Dann ging aber die Post ab! Da mithalten zu können, war schon was.

AM: Hattest Du die Noten noch von Franz Dreyer?

KW: Ich hatte sie gehabt, aber jetzt sind alle Noten zusammen mit dem „Zentral-Archiv Posaune“, das bei mir jahrelang gelagert hat, nach München an die Bibliothek der Musikhochschule gegangen. Wolfram Arndt, weiland Posaunenprofessor in München, holte das bei mir ab. Nach den Dreyer-Etüden folgten Kopprasch, Paudert, Müller, Blume und schließlich Alwin Franz. Ich weiß nicht, ob ihr diese Schule mit den 100 Etüden kennt. Ich habe sie gern geblasen, zumal sie sukzessiv schwieriger werden. Und dann die Schlüssel- und Zungenetüden von Stefaniszin oder die Doppel- und Tripelzungenübungen von Jacobs. Die Konzertduette von Blasewitsch wurden immer wieder probiert. Wie ihr seht, die französische Studienliteratur war uns nicht zugänglich.

AM: Robert Müller auch?

KW: Natürlich die Technischen Studien und die Solohefte.

JG: Ich möchte noch mal einhaken. Du hast erzählt, dass Du ja 1953 in Berlin deine Aufnahmeprüfung gemacht hast



um die Zeit des 17. Juni herum, und Du bist mit 12 Jahren ungefähr aus Masuren geflohen. Du wurdest also in wichtigen Entwicklungsjahren durch geschichtliche Ereignisse stark beeinträchtigt.

KW: Ja, durch die Flucht hatten wir eben alles verloren, aber wir fanden uns schließlich alle wohlbehalten in Wernigerode zusammen.

AM: Hattest Du Geschwister?

KW: Ja, Bruder und Schwester.

AM: Wie kam der Kontakt zu Wernigerode zustande?

KW: Unsere Postbotin hatte eine Schwester in Wernigerode, ganz einfach.

AM: Dann gingst Du später zum Studium nach Berlin?

KW: Erst ein Jahr Quedlinburg, ein Jahr Halle und dann Berlin.

JG: Ich möchte auf eine Sache noch ansprechen. Ich habe den Weg über Posaune und dann Bariton und Euphonium genommen und ja auch später noch ein bisschen mehr. Du hast mit dem Tenorhorn angefangen, weil es da lag. Es hat gut funktioniert und Du bist dann zur Posaune gegangen. Kannst Du Dich erinnern, was Dich so berührt hat, dass das mit der Posaune für Dich das coolere Instrument war, wie man heute so schön sagt?

KW: Das Herausfordernde war, dass die Posaune als besonders schwierig galt und natürlich, weil der Chorleiter Posaune blies. Das hat mich gereizt. Und ich hatte gleich einen ganz guten Ansatz auch in der höheren Lage und konnte die Tenorstimme in den Chorsätzen blasen. Das Tenorhorn habe ich erst später im Hochschulblasorchester in Berlin traktieren müssen. Von der C-Schreibweise kommend, musste ich die B-Stimme im Tenorschlüssel bewältigen. Hat mir nicht so gefallen.

JG: Du bist an der Stelle auch mit einem gehörigen Ehrgeiz in die Sache reingegangen.

KW: Ja, das wurde meine Passion, aber ohne die Ambitionen, einmal Posaunist zu werden. Da war noch lange nicht daran zu denken. Nach dem Abitur bin ich in das Studium eher reingeschlittert, weil es auf der Posaune gut lief, weil es mir Spaß gemacht hat und weil mir das Studium in Halle verwehrt war. Es war fast zwangsläufig, dass ich meinem Chorleiter Jaeger an das Privatkonservatorium Quedlinburg folgte.

JG: Wie hast Du das finanziert, das war, wenn es ein Privatkonservatorium war ja auch nicht umsonst.

KW: Wie ich vorhin sagte, bekam ich erst nach einem Jahr das Stipendium von 125 Ostmark, nachdem ich Mitglied der FDJ geworden war.

JG: War das zum Leben, oder war das zur Ausbildung?

KW: Zum Leben, denn Studiengebühren fielen nicht an. Ich konnte noch bei meiner Mutter leben, indem ich die 30 km zwischen Wernigerode und Quedlinburg täglich pendelte. Im zweiten Jahr hatte ich in Halle ein Zimmer zur Untermiete. Wie meine Mutter das finanziert hat, ist mir ein Wunder.

AM: Was hast Du damals für eine Posaune gehabt?

KW: Ein sicherlich sehr altbackenes Posaunenchorinstrument. Wir sprachen damals immer von einer "Gießkanne" oder einem "Zinken". In Halle hatte ich wohl eine Schulposaune, desgleichen in Berlin. Nur das Mundstück zur Berliner Zeit war schon ganz schön groß, und das habe ich auch nicht mehr gewechselt und rumexperimentiert. Meine erste eigene Posaune habe ich gegen Ende meines Studium bekommen. Es musste natürlich eine Kruspe sein, denn Stefaniszin schwor darauf wie alle Posaunisten in der Berliner Staatskapelle. Ich holte mir das Instrument persönlich von Erfurt ab. Es war ein Weschke-Modell, aber nach meinem Wunsch mit Quartventil, das man auch auswechseln konnte. Ich hatte immer Quartventilposaunen. Kann sein, dass ich mein Examen schon auf der Kruspe geblasen habe. Vorher hatte mein Lehrer mich zum Solisten-Wettbewerb in Karl-Marx-Stadt (heute Chemnitz) angemeldet, ohne mich zu fragen. Als ich überraschend den 1. Preis gewann, war ich plötzlich der King und viele Fans umlagerten mich, junge Leute, Studenten, und nicht nur aus der Posaunenzunft. Es war ein ganz seltsames Gefühl. Ein Preisträger in Posaune war damals noch etwas Besonderes. Am nächsten Morgen, einem Sonntag, musste ich im Preisträgerkonzert auftreten und den ersten Satz vom David-Konzert vortragen. Hinterher kam mein Rektor Professor Knepler auf mich zu und sagte: „Wie können Sie so ein Stück von Tante Amalie blasen?“ Ich fühlte mich ziemlich beleidigt und konnte nur erwidern: „Ja, wir haben nichts Anderes.“ Meine Fans gingen mir aber trotzdem nicht von der Pelle.

Zum Staatsexamen blies ich Reiches A-Dur-Konzert, und weil ich mit Eins abgeschnitten hatte, musste ich in der Akademie der Künste öffentlich auftreten. Diesmal wählte ich aber das Rimsky-Korsakow-Konzert, das damals noch neu und unbekannt war. Wie ich an diese Noten gekommen war, weiß ich nicht mehr. Das Konzert war jedenfalls nicht so schwierig. Deswegen habe ich mir die Kadenz etwas aufgepeppt durch zusätzliche Läufe, Triller und Pedaltöne, dazu die hohe Stelle eine Quinte höher gelegt (immer c²). Beim tiefen F habe ich multiphonisch die Terz dazu gesungen. Mit diesem Konzert habe ich später alle Probespiele gewonnen, nicht zuletzt wegen der Kadenz.

JG: Wie war da immer die Begleitung?

KW: Mit Klavier.

JG: Das Rimsky-Korsakow Konzert ist ja im Original mit Blasmusikbegleitung.

KW: Die russische Originalpartitur habe ich besessen, aber ich hatte nie die Gelegenheit gehabt, das Konzert einmal mit Blsorchester aufzuführen. Beim Wettbewerb habe ich neben Reiche und Rimsky-Korsakow noch die Hindemith-Sonate geblasen. Die war damals nicht so leicht zugänglich. Die besorgte ich mir in Westberlin bei Bote & Bock. Außerdem hatte ich ein Konzertstück von Wassiliew, das ich in Moskau auf dem Wettbewerb vortrug.

AM: Albrechtsberger für Altposaune?

KW: Nein, das war damals noch nicht bekannt und auch nicht Wagenseil.

AM: Auch in Berlin nicht? Weschke kannte das nicht?

KW: Das ist erst später in den Sechziger und Siebziger Jahren bekannt geworden. Meine erste Anstellung fand ich im Kreiskulturorchester Eberswalde bei Berlin. Kurz nach dem bestandenen Probespiel ließ ich mich von einigen Kommilitonen dazu hinreißen, mit ihnen zusammen beim zentralen Volkspolizeiensemble vorzublasen. Dies war damals in der DDR das beste Blsorchester. Ich bestand das Vorspiel gleich in der ersten Runde. Der Leiter, Willi

Kaufmann, wollte den "Genossen Posaunisten" unbedingt haben und wollte mich ganz groß auf Schallplatte herausbringen. Außerdem stand eine längere China-Reise bevor. Ich verwies auf meinen Vertrag mit Eberswalde. Den wollte er über das Innenministerium stormieren lassen. Das ist eine lange Geschichte, wie ich aus dieser Klemme herauskommen konnte. Ich machte das erste Mal meine Erfahrungen mit der Stasi, die alles, aber auch alles von mir wusste. Ich sollte sofort aus der CDU austreten und von meinem Kantor wegziehen und mit ihm nicht mehr in Westberliner Kirchen blasen. Ich habe mich aber hartnäckig geweigert, mich auf drei Jahre zu verpflichten. Das überzeugte wohl die Genossen, und ich habe nichts mehr von ihnen gehört.

AM: Welches Jahr war das?

KW: 1956. Im gleichen Jahr war Stefaniszin gestorben, so war meine Absicht, bei ihm noch weiter Unterricht zu nehmen, hinfällig. In Eberswalde musste ich alles erst mal vom Blatt blasen. Man spielte hauptsächlich Paul Linke und Walter Kollo und Ouvertüren, z. B. die Ouvertüre zu "Russland und Ludmilla" von Glasunow, wenn's mal hoch kam die Holländer-Ouvertüre. Damit haben wir mit einem Bus Abstecher über Land gemacht. Nach den Konzerten gab es Tanzmusik, womit man versuchte, die Leute in unsere Konzerte zu locken. Paul Linke waren für diese Hinterwäldler "schwere Sachen". Gleich an meinem ersten Tag lag die Bagatelle von Rixner in der Mappe. Bevor das Posaunensolo los ging, schob mir der Bassposaunist seine Stimme rüber, und ich musste losblasen. Es war ein schönes Solo, das ich dann noch öfter blasen musste, wie auch die "Geheimnisse der Etsch". Die Glocken-Polka von Lothar Dobberschütz für drei Posaunen und Wow-Wow-Dämpfer war unser Erfolgsschlager. Aber auch sonst war mein Elevenjahr in Eberswalde sehr lehrreich. Ich musste gleich vom Start weg den Orchestervorstand spielen, was sich als politisch brisant herausstellte. Wegen eines ernsten Konflikts zwischen dem Kapellmeister und dem Orchester wurde ich zum Innenministerium einbestellt und vor den Bezirksvorstand des FDGB Frankfurt/Oder zitiert. Aber das Orchester obsiegte, und der Kapellmeister ging freiwillig.

Vorher hatte er mich noch bei der Hindemith-Sonate begleitet, die ich für den Solistenwettbewerb in Dresden vorbereiten musste. Hier konnte ich gleich in die zweite Runde einsteigen wegen meines 1. Preises in Karl-Marx-Stadt. Auch jetzt holte ich den 1. Preis, der zur Teilnahme am internationalen Solistenwettbewerb in Moskau 1957 berechnete. Am folgenden Tag war das Posaunenprobispiel bei der Dresdner Philharmonie, die mich nicht eingeladen hatte. Ich erkühnte mich, persönlich vorzusprechen. Ich durfte mitspielen, nachdem ich auf Fahrgeld und Spesen verzichtet hatte. Ich bekam die Stelle. Und weil das so schön klappte, fuhr ich am nächsten Tag nach Berlin zum Probispiel an der Komischen Oper um die Bassposaune (von Friedrich Rohde, der offiziell die Stelle an der Hamburger Oper antreten durfte). Meine enge Kruspe behauptete sich gegenüber den angetretenen Bassposaunisten durchaus. Die Kollegen der Komischen Oper beglückwünschten mich schon, als hätte ich die Stelle in der Tasche. Da trat mit großer Verspätung der Bassposaunist von Magdeburg, Otto Maenz, auf den Plan und blies das Sachse-Konzert eine Quarte tiefer. Das hatte ich vorher noch nie so gehört. Es war klar, dass er der erwartete große Favorit war. Zu groß war meine Enttäuschung nicht. Aber Berlin hätte ich gern gehabt, nämlich als Sprungbrett nach dem Westen bei passender Gelegenheit.

Je nun, die Arbeit in der Dresdner Philharmonie, die mich so faszinierte, ließ meinen Gedanken an Flucht für eine Weile in den Hintergrund treten. Nicht nur künstlerisch fühlte ich mich herausgefordert und gut aufgehoben, auch die Reisetätigkeit des Orchesters hatte es in sich. Vor allem die Reisen ins Ausland und nach Westdeutschland waren spannend. Die wochenlange Tournee durch China war für damalige Verhältnisse ein Riesenerlebnis.

Die Reisen nach Westdeutschland wollte am liebsten jeder mitmachen, natürlich wegen der Westmark. Jeder versuchte die "Diäten zu schinden", um der "Muddel" was mitzubringen. Also nahm man genügend "Speckfettbemmen" (Butterbrote) von zu Hause mit. In welchem Hotel wir auch abgestiegen waren, sofort flogen die Haus-Sicherungen raus, da jeder seinen Tauchsieder benutzte.

Mit jeder Westreise wurde ich in meinen Gedanken an eine Flucht bestärkt. Anderen Kollegen ging es auch so. Bei mir dauerte es dann noch bis einen Tag vor Errichtung der Berliner Mauer.

AM: Du warst dann in Dresden bis zu dieser Westflucht?

KW: Ja. Die politische Lage spitzte sich im Sommer 1961 immer mehr zu. Täglich flohen tausende Menschen nach Westberlin. Es lag in der Luft, dass Chruschtschow dieses Schlupfloch dicht macht. Es würde zu weit führen, meine Flucht ausführlich zu schildern. Es war jedenfalls auf dem letzten Drücker ein glücklicher Entschluss trotz des großen Risikos und der Flucht ins Ungewisse. Die Freude über das Gelingen ließ allzu große Existenzängste vorerst nicht aufkommen.

AM: Hast du die Posaune dabeigehabt?

KW: Nein. Gerade die Posaune, den Frack, schwarzen Anzug und das Allerwichtigste hatte ich vorher bei mehreren Fahrten nach Berlin kofferweise nach Westberlin zu Verwandten geschafft.

AM: Das war die Kruspe mit abbaubarem Quartventil?

KW: Ja. Die habe ich Gott sei Dank gerettet. Das Notaufnahmeverfahren in Marienfelde dauerte vier Wochen. Dann wurden wir nach Hamburg ausgeflogen. In Bremen nahm uns mein Freund auf. Hier konnte ich in der benachbarten Kirche im Posaunenchor mitblasen und auch üben. Später durfte ich in einer Oberschule die Turnhalle zum täglichen Üben benutzen. Auch später im Flüchtlingslager Bremen-Lesum habe ich im Üben nicht nachgelassen. In der Kasernenanlage standen schon einige Gebäude leer, und so konnte ich mir das Beste aussuchen, um jederzeit zu üben, ohne jemand lästig zu fallen.

In Bremen bin ich Horst Wittmann wieder begegnet. Wir kannten uns vom Dresdner Probispiel. Jetzt war er Soloposaunist am Bremer Theater. Er vermittelte mir einige Mucken, um mein Arbeitslosengeld aufzubessern. Beim Mozart-Requiem bat mich der 2. Posaunist, das Solo zu übernehmen. Er wollte mir sogar seine Gage abtreten. Mehr wert war mir allerdings die mir zuteil gewordene Anerkennung der Kollegen für das *Tuba mirum* meiner Kruspe. Wittmann hatte bei vier Probspielen in Hamburg immer am besten abgeschnitten, aber Sawallisch wollte unbedingt aus

London den Polen Flaschinski haben. Der konnte sich aber nicht so recht entschließen.

Als im Januar 1962 die Stelle wieder in der Orchesterzeitung stand, beschwor mich Wittmann, mich unbedingt zu bewerben. Denn mit ihm würde es nichts mehr werden. So schickte ich endlich eine Bewerbung. Tags drauf erhielt ich ein Telegramm von der Staatsoper mit der Bitte anzurufen. Man fragte mich, ob ich abends *Aida* übernehmen könnte. Ich sagte spontan zu, obwohl ich die Oper natürlich nur aus den Orchesterstudien kannte. Wenig später war dann das Probespiel in der Musikhalle. Ich war der einzige Posaunist, denn es war eigentlich ein Flötenprobespiel. Für das Rimsky-Korsakow-Konzert mit der Kadenz erhielt ich aus dem Saal, wo das ganze Orchester versammelt war, lebhaften Applaus. Die Orchesterstellen durfte ich gleich anschließen. Friedrich Rohde legte sie mir vor. Es war vielleicht gut, dass ich mir keine Hoffnungen machte und die Sache nicht so ernst nahm. Jedenfalls feilschten wir auf der Bühne um jede Stelle in recht lockerer Art, bis er schließlich meinte, den Bolero müsste ich nicht blasen, er hätte die Noten vergessen. Aber es kam doch der Ruf aus dem Saal „Bolero“. Rohde erklärte zwar, dass er keine Noten hätte, doch das half nichts. Also versuchte ich es auswendig. Nachdem das b gut getroffen war, marschierte ich bis an den Rand der Bühne und blies den Bolero in den Saal. Stürmischer Applaus, aber...

Hinter der Bühne umringten mich die Kollegen. Sie hätten 68 Posaunisten bei den letzten Probespielen gehört, aber ich wäre der Beste gewesen. Doch dann kam der Orchesterdirektor Schönfelder. Er bedauerte, mir keine Zusage machen zu können, da man mit Flaschinski noch in einer juristischen Auseinandersetzung wäre. Da er wisse, dass ich am nächsten Tag Probespiel in Köln habe, empfahl er mir, in Köln die Stelle anzunehmen.

So fuhr ich unverrichteter Dinge von Hamburg direkt nach Köln. In Bremen stieg Wittmann zu, wir nahmen in Köln ein Hotelzimmer und traten am nächsten Morgen im Gürzenich gegeneinander an. Vorher sagte Wittmann noch zu mir, wenn der Göß aus Hannover mitbläst, wird das für uns kein Spaziergang. Aber er war nicht da. Nach dem Vorspiel blieb ich schließlich als Einziger übrig. Der Orchestergeschäftsführer Seith meinte, dass ich am besten abgeschnitten hätte, aber ich müsste zwei Tage später nochmals antreten, weil man dann noch den Herrn Göß erwarte. Das traf mich natürlich gewaltig. Zweimal so nah am Ziel und nichts in der Hand! So fuhr ich entmutigt ins Flüchtlingslager zurück.

Zwei Tage später war das Probespiel im Opernhaus. Und wieder verlangte Günter Wand den *Bolero* mit Trommelbegleitung. Auch die Altposaune musste ich traktieren. Das lief alles wie geschmiert, wie an den anderen Tagen. Ich hatte offenbar schon eine Probespiel-Routine erworben. Martin Göss begegnete ich erst viel später wieder, nämlich in Bayreuth.

Zum Glück konnte ich schon am ersten März in Köln anfangen.

AM: Das war 1962?

KW: Ja. Da war gerade Weiberfastnacht, und ich geriet mitten in die tollen Tage des Kölner Karnevals. Mein erster Dienst war eine Operette von Jaques Offenbach *Madame L'Archeduc*. In der Folgezeit hieß es fleißig vom Blatt blasen, denn ich kannte ja keine Oper, und für die meisten gab es keine Proben. Damals hatten wir noch einen Spielplan von 40 bis 50 Opern in einer Saison gehabt. Da war alles von Puccini bis Verdi drauf und *Hoffmanns Erzählungen*. Aber auch *Arabella* und *Rosenkavalier*. Im März gab es zig Proben zu Nonos *Intolleranza*. Ende April beglückte mich der *Bolero*, der an 17 Ballettabenden wiederholt wurde. Das war das Richtige für mein Probejahr! Schlimmer konnte es dann nicht mehr kommen. Es sind dann 35 Jahre in Köln daraus geworden.

AM: Das ging dann irgendwann dazu über, dass Du auch in Bayreuth mitgespielt hast?

KW: Das habe ich ja hauptsächlich Schreckenberger zu verdanken. Er wurde im Jahre 1963 zur Aushilfe bestellt für vier Konzerte auf der Skandinavienreise aus Anlass des 75-jähriges Orchester-Jubiläums. Wir spielten in Oslo, Stockholm, Göteborg und in Kopenhagen. Wand wollte ohnehin Schreckenberger nach Köln holen. Und dieser konnte sich in der Ersten Brahms und in der Bostoner Sinfonie von Hindemith als hervorragender Posaunist überzeugend empfehlen. Später machte er die Reise nach Venedig und nach Bologna mit für die *Missa Solemnis*. Günter Wand setzte für Schreckenberger eine sechste Posaunenstelle durch. Auch die Lehrstelle an der Musikhochschule war schon perfekt. Aber Schreckenberger blieb schließlich doch in Mannheim. Damit die sechste Stelle nicht wieder verloren ging, haben wir Udo Hansen als Basstrompeter eingestellt. Denn gerade studierte Sawallisch den ganzen *Ring* von Wagner ein in der Inszenierung von Wieland Wagner. Hansen war an der Basstrompete wahrlich ein Gewinn.

Um nun auf Bayreuth zurückzukommen: Im Jahre 1968 hat sich Schreckenberger an mich erinnert, als für Jakobs in Bayreuth ein Nachfolger gesucht wurde. Ich sagte natürlich sofort zu. Ich konnte damals nicht ahnen, dass daraus zum Schluss 27 Jahre werden würden. Schreckenberger verstand es gleich im ersten Jahr, mit seinen Satzproben Gerd Erdmann aus Kassel an der Bassposaune und mir an der 2. Posaune zu zeigen, wo es lang ging, und formte einen Posaunensatz, der bei allen Kapellmeistern höchste Anerkennung fand. Die ausgiebigen Satzproben haben wir all die Jahre beibehalten. Schreckenberger bestach durch eine nicht nachlassende Beständigkeit und bläserische Sicherheit, ja Unfehlbarkeit. Das war für jeden von uns eine große Herausforderung. Aber es hat immer Spaß gemacht. Ich lernte viel dazu. Das volltönende, prononcierte Blasen war eine gute Ergänzung meiner Posaunenchor-Herkunft.

JG: Also, bei aller Gleichwertigkeit aus meiner Sicht gesehen, ist festzustellen, wenn man das so hört, wie Du über Deinen Professor in Berlin gesprochen hast, wie Du über Paul Schreckenberger sprichst, seine Funktion in Bayreuth, auch wenn Ihr im Grunde als Persönlichkeit bläserisch und als Musiker gleichwertig wart, war das schon eine klare Hierarchie, die Ihr damals gelebt habt?

KW: Ja, Schreckenberger war natürlich der unangefochtene King von allen Posaunisten in Bayreuth. Er hat Maßstäbe gesetzt. Sowohl bläserisch als Bläser per se, aber auch als Satzführer und darin, aus den Satzproben einen bayreuthspezifischen Begriff zu machen. Das hat natürlich auch abgefärbt, beispielsweise auf die damalige Willi-Walter-Gruppe. In der musste ich gleich im ersten Jahr für Heinz Fadle einspringen, ausgerechnet bei der allerletzten Tristan-Aufführung unter Karl Böhm, in der Birgit Nilsen und Wolfgang Windgassen ihre Abschiedsvorstellung sangen.

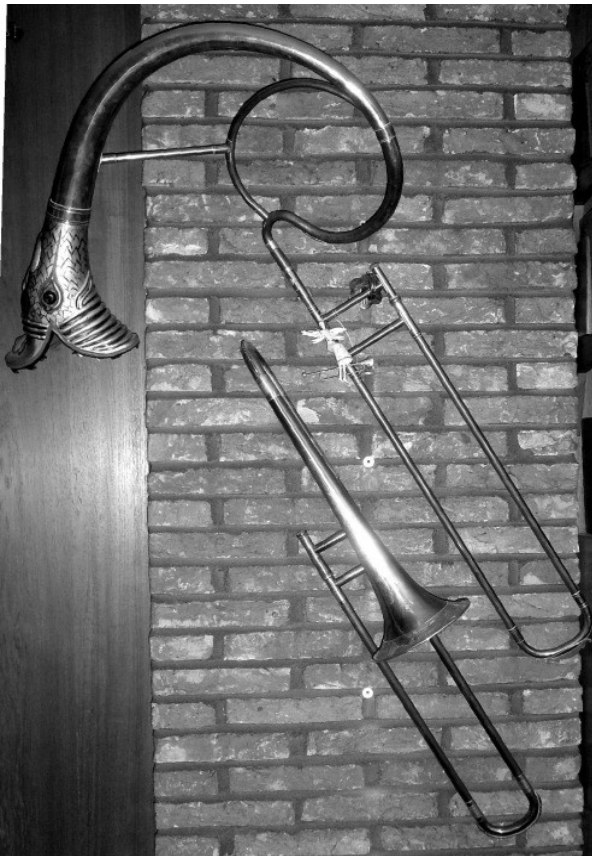
AM: Du hast zwischen allen Bayreuth-Spielen, usw., aber dann auch geschafft, Barockmusik aufzuführen. Wie man ja in Deinem neuen Buch gut nachlesen kann, waren das ja für Dich wichtige Forschungen und musikalische Betätigungen. Was waren da die wichtigsten Aktivitäten?

KW: Das kam durch Wilhelm Ehmann. Er hatte mit den Posaunisten vom WDR und einem Posaunisten vom Gürzenich-Orchester (Stöneberg) bei dem Schütz-Fest 1953 Barockposaunen zum ersten Mal blasen lassen. Das waren Original-Posaunen aus der Sammlung des Pastors Bernoulli.

AM: Wer war dieser Pastor?

KW: Er war ein eifriger Sammler von allen möglichen Blechblasinstrumenten. Er lebte in Greifensee bei Zürich in einem von Gottfried Keller beschriebenen Schösschen. Dort habe ich ihn übrigens auch einmal besucht. Im mehrstöckigen Schlossturm hingen seine Instrumente an der Außenwand, an der eine Wendeltreppe vorbeiführte. Leider konnte ich nur im Vorübergehen einen oberflächlichen Eindruck gewinnen. Es war ja auch eine Zumutung, den Pastor an einem Sonntag zu überfallen. Nur wegen Ehmann gestattete er mir die kurze Besichtigung. Wenigstens entdeckte ich eine Posaune von Alschausky, nämlich eine Doppelzugposaune, die jetzt in Basel ist wie auch seine übrigen Instrumente.

Nach Ehmanns geglücktem Experiment regte er an, historische Posaunen der Sammlung Rück (Erlangen, jetzt Germanisches Nationalmuseum Nürnberg) nachbauen oder kopieren zu lassen, weil man ja nicht immer diese Originale benutzen konnte. Die ersten Kopien haben Alexander in Mainz und Finke in Vlotho-Exter gebaut. Also schlecht und recht, aber immerhin. Ehmann bestellte bei Bedarf die WDR-Posaunisten Helmut Schmitt, Willi Wendland und Kurt Federowitz. Dann holte man mich an die 2. Posaune. Zu Wilhelm Ehmann fand ich schnell einen guten Kontakt durch meine Posaunenchorvergangenheit. Martin Wolfram war ihm natürlich ein Begriff.



In seiner Sammlung von ca. 30 Posaunen, die Weber heute noch besitzt, ist besonders eine echte Drachenposaune aus der Französischen Revolution zu bemerken. Der Tierkopf ist farbig bemalt. Sie hängt für gewöhnlich an der Wand im Wohnzimmer mit einer alten deutschen Altposaune.

Er berief mich kurzerhand nach Herford an die westfälische Landeskirchenmusikschule als Lehrer für Posaune. Es mussten alle Studenten in Herford ein Blechblasinstrument erlernen mit dem Ziel zum Posaunenchorleiter neben dem des Kantors. Er sprach immer von der „Auffachlichung“ des Bläserunterrichts und setzte auf Berufsmusiker als Lehrer. Ehmanns ambitioniertes Ressort war die Chorleitung und das Blechbläser-Ensemble. Mit seiner Herforder Kantorei zusammen mit seinen Bläsern gab er viele Konzerte und ging damit häufig auf Reisen. Er nahm zahlreiche Schütz-Werke auf Schallplatten auf oder machte Rundfunkaufnahmen. Göthel, der Solotrompeter vom NDR Hannover, und ich waren nach Möglichkeit immer dabei. Gelegentlich lernte ich dabei auch Ed Tarr kennen. Später holte dieser mich in sein Ensemble, mit dem wir bei Schallplattenproduktionen im Markus-Dom von Venedig mitwirkten, wo doppelhörige Werke von Gabrieli aufgenommen wurden. Es folgten dann interessante Aufgaben in Neapel, Luzern und in Deutschland. Es ist klar, Ehmann verdanke ich die besondere Beschäftigung mit der Barockposaune und überhaupt mit der alten Musik. Ehmann ging, zwar von Kuhlo kommend, den entgegengesetzten Weg, weg vom „verhornten“ Klangideal der Flügelhornfamilie hin zum schlanken, obertonreichen Klang der engmensurierten Blechblasinstrumente.

Gleich in meinem zweiten Bayreuthjahr besuchte ich in Nürnberg das Germanische National-Museum, weil just die Musikinstrumentenabteilung erstmals nach dem Krieg eröffnet wurde. Mit dem damaligen Leiter Dr. van der Meer konnte ich sprechen (hier half auch die Empfehlung von Ehmann) und von ihm die Vergünstigung erlangen, alle Barockposaunen anblasen und ausmessen zu dürfen. Zu diesem Zweck hatte er eine Woche nach der Eröffnung alle Posaunen aus den Vitrinen herausholen und in einem Zimmer ausbreiten lassen. Dort konnte ich nun den ganzen

Tag meine Messungen anstellen. Dabei habe ich interessante Erkenntnisse gewonnen und sie in einer Tabelle festgehalten. Von Bayreuth unternahm ich auch einen Abstecher nach Gartenberg/Bayern zu Meinl (später in Geretsried), der nach Aussage von Tarr die besten Barockposaunen kopierte. Mich interessierte damals eine Altposaune. Damit war Meinl gerade beschäftigt. So ergab es sich, dass wir gemeinsam an dem Rohling so lange änderten, bis wir endlich eine brauchbare Stimmung gefunden hatten, bei der das hohe Es nicht zu tief war.

AM: Ist das die Posaune über dem Schreibtisch?

KW: Ja genau. Dieses Schmuckstück liebe ich sehr. Das ist Meinls erste Altposaune, die er gebaut hat. Und ganz nach der alten Nürnberger Handwerkskunst. Schaut euch das an, diese Schlossscharniere, Stege und Hülsen und der ziselierte Kranz! Die Wasserklappe war mein besonderer Wunsch. Das Instrument ist so schön, dass ich es nicht habe lackieren lassen. Später bestellte ich alle meine Barockposaunen bei Meinl & Lauber. Aber nach meinen Maßen. Denn es ging mir nicht um die äußere Authentizität, sondern um das Wesentliche und Klang-Typische. Meinl gab ich genaue technische Zeichnungen an die Hand mit meinen Maßen. Ich bestand auf Stimmbogen, Wasserklappe, Neusilber-Innenzügen, Spritzglocken, Zugspiel und Lackierung. Er machte das alles vorzüglich. Eine etwas weitere Altposaune bekam somit einen Zug, der bequem zur 7. Position reicht. Auf ihr habe ich später in der Oper immer die *Zauberflöte*

geblasen. Dann bestellte ich zwei Tenorposaunen. Eine enge nach Anton Drewelwetz, eine wunderschöne Posaune, wie ihr seht, und die etwas weitere Tenorposaune nach Heinlein, auch nach meinen Maßen mit dem verkürzten Zug, mit Stimmbogen und Wasserklappe. Leider schon verkauft.

JG: Für Dich ist also das Entscheidende gewesen, ganz pragmatisch, dass man es benutzen kann und wie.

KW: Ja, sie mussten für unsere heutigen Anforderungen praktikabel sein. Entscheidend ist der barocke Sound. Das Charakteristische an diesen Posaunen ist die enge Mensur mit dem verminderten Klangvolumen. Leise angeblasen verkörpern sie den Typ der „stillen Posaune“, wie wir es von Praetorius wissen. Kein Problem, darauf auch wie auf einer Trompete zu schmettern. Das ist damals von den Stadtpfeifern durchaus versucht worden, weswegen die Kaiserlich privilegierte Trompeterzunft dieses „Imitieren“ in ihre Verbotsliste aufgenommen haben. Die Posaunenmundstücke unterschieden sich nur unwesentlich von jenen der Trompeter. Die Trompeter benutzten viel größere Mundstücke als heute, vor allem für die Prinzipal-, Grob- und Flattergrob-Lage.

JG: Ja, aus Deinem Pragmatismus entstand, ja auch dann gebaut von Yamaha, Deine moderne Posaune mit dem Tritonusventil.

KW: Damit habe ich es vorher schon mit der King 4b probiert. Nur stand dann der Stimmzug zu weit über dem Korpus heraus. Nicht so schön. Yamaha baute genau nach meinen Vorstellungen ein Quartventil mit zwei gleich lang ausziehbaren Bögen, die zusammen um einen halben Ton vertieften, aber noch im Korpus blieben. Nur für eine Stelle brauchte ich das eingeschobene Quartventil, nämlich in der Ouvertüre zu *Macht des Schicksals*. Mit Quartventil habe ich vordem immer geblasen. Die tiefen Stellen in der Orchester- und Opernliteratur musste ich mir nie abnehmen lassen. Die habe ich selbst geblasen z.B. in *Moses und Aaron*, wo man im Solo gleich mit dem tiefen Cis einsetzen muss.

AM: Zurück noch mal zu Deiner Zeit als Barockmusiker. Vielleicht kannst Du noch ein paar Plätze nennen, wo Ihr damals gespielt habt in Deinem Hobby gewissermaßen?

KW: Mit Edward Tarr sind wir viel unterwegs gewesen. Das Schönste waren die Aufnahmen im Markusdom in Venedig oder die *Marienvesper* in Neapel. Was haben wir eigentlich in Lugano gemacht? Mit Tarr war es immer interessant. Mit den WDR-Kollegen folgten wir oft den Einladungen von Kantoren, z. B. in Trier, Karlsruhe, Freiburg, Münster usw. Das *Tuba Mirum* war auch oft dabei. Das hat schon Spaß gemacht.

Später war ich in einem Kölner Ensemble, das nannte sich „Sertum musicale“. Daraus entwickelte sich das „Odhecaton Ensemble für Alte Musik“. Die Mitglieder waren meist Musikwissenschaftler, Lehrer und freistehende Musiker. Die besaßen und spielten das gesamte Instrumentarium der Renaissance: Krummhörner, Racket, Harfe, Fidel, Gambe, Pommern und Flöten aller Arten, Dulziane, Schalmeyen... Weiß der Teufel. Hier zeigte sich, dass die Posaune mit allen Instrumenten gut zusammen gehen konnte, auch mit einem leisen Flötenchor. Und die Posaune hielt auch am besten die Stimmung. Das sage ich jetzt, wo die Kameraden nicht zuhören. Ich wechselte dabei während eines Konzertes oft zwischen allen vier Posaunen, den beiden Alt- und den Tenorposaunen. Deswegen habe ich mir diesen schönen Koffer gebaut, wo alles reinpasste, auch die Zinken und die Renaissancetrompete, auch Notenständer und sogar die kleine Hausbar.

AM: Hast Du Zinken gespielt?

KW: Sehr selten mal den stillen Zink versucht.

AM: Jedenfalls von der praktischen Musik weggegangen, hast Du dann auch noch das Archiv für Posaune übernommen, von Herrn Domroese angedient bekommen, das ja bekanntermaßen inzwischen nach München gegangen ist. Vielleicht also noch ein paar Sätze über das Archiv und die verschiedenen Stiftungen, wer da was reingegeben hat...

KW: Domroese war der Anreger und erste Stifter.

AM: Wann war das?

KW: 1981 erhielt ich einen Brief von ihm, worin er mich bat, die Nachlässe namhafter, pensionierter Kollegen zu sammeln und ein „Zentral-Archiv-Posaune“ zu begründen. Damals gab's noch nicht die IPV. Seinen Notennachlass durfte ich aus seiner Bayreuther Wohnung abholen, die er im Begriff war aufzugeben. Er selbst war nicht dabei. Wir haben uns nie gesehen, sondern nur miteinander korrespondiert. Ich weiß nicht, wieso er darauf kam, mich für den richtigen Mann in der Posaunengilde zu halten, das in die Hand zu nehmen. Er schlug bereits damals außerdem vor, ähnlich wie in den USA auch in Deutschland eine Posaunisten-Vereinigung ins Leben zu rufen, also praktisch das, was dann später auch mit der Gründung der IPV verwirklicht wurde. Vorrangig wichtig war ihm aber vorerst, alles zu sichern, was bei den älteren Kollegen, die nicht mehr in Amt und Würden sind, noch vorhanden ist, bevor das möglicher Weise auf den Flohmarkt landet. Also habe ich angefangen, andere Kollegen anzuschreiben und zum Mitmachen einzuladen.

AM: Wer hat dann alles so...

KW: Doms in Berlin, Jakobs über Duse-Utesch (Jakobs hat viel Musik für Blasorchester arrangiert, für das Luftwaffenorchester in München, usw.), Walter Pieper, ein Schüler von Richard Gottschalk in Berlin, Arno Hansen über seinen Sohn Udo, Werner Kühn, Stuttgart, Alfred Grünler, Dresden, Host Raasch über seine Witwe usw.

AM: Du warst dann in der frühen IPV gleich dabei.

KW: Ja, ich war praktisch Gründungsmitglied und wurde von vornherein als Archivar gehandelt. Ich hielt damals schon Ausschau, für das Archiv eine wissenschaftliche Bibliothek zu finden. In Köln hat es trotz jahrelanger Bemühung leider nicht geklappt. Es musste erst Wolfram Arndt (Posaunenprofessor in München) kommen, der von der Idee begeistert war, das Archiv nach München zu holen. Er besorgte selbst die Überführung des Materials (in einem Volumen von einem Kubikmeter) mit einem geliehenen Transporter. Meinen riesigen Notenbestand nahm er auch gleich mit. Nun warten wir darauf, das archivierte „Zentral-Archiv Posaune“ in der Münchner Musikhochschule besichtigen zu können.

AM: Das ist ja auch im Sinne der IPV und der Arbeitsgruppe Editionen ein wichtiges Ziel. Das wird ein Unterfangen in naher Zukunft für uns zusammen. Jetzt aber noch einmal zur IPV. Was waren Schlüsselerlebnisse? Und, du wurdest dann pensioniert?

KW: Die Entwicklung der IPV war mir immer wichtig, auch wenn ich mich nicht so aktiv einbringen konnte.

Ich habe das Vereinsjournal durch einige Artikel unterstützt und einige Vorstandsversammlungen besucht. Das ist sicher nicht so toll. Die langjährige Arbeit an meiner umfangreichen Dokumentation über das Gürzenich-Orchester hat mich etwas der Posaunenwelt entfremdet und auch meine Forschungen über die Geschichte der Posaune in den Hintergrund treten lassen. Nun ist es aber euch gelungen, dass ich mich wieder mehr damit befasste. Vor allem du, Andreas, hast dich dafür begeistert, meine liegengelassenen Aufzeichnungen über die Posaune in einem Buch zusammenzufassen und im Rahmen der IPV zu veröffentlichen. Das hat mir wieder Spaß gemacht. Herzlichen Dank.

JG: Lieber Charly, die Informationen reichen heute für ungefähr 20 Seiten Interview, weit mehr, als wir bringen können. Ich glaube, da steckt noch viel mehr Material drin. Da es hier sehr gemütlich ist, werden wir einfach wieder kommen und das Gespräch zu anderer Zeit noch weiterführen. Vielen herzlichen Dank für die Gastfreundschaft und Verbundenheit. Bis bald in Stuttgart und wohl bald wieder hier zu einem zweiten Teil.

Weiterführung des Interviews mit Karlheinz Weber

Ein erster Teil ist in der letzten Ausgabe des IPV-Printjournals enthalten. Geführt von Uli Launhardt und Andreas Mössinger in Brühl in der Nähe von Köln bei Karlheinz Weber zuhause am Samstag, den 25. März 2009

AM: Lieber Karlheinz, es freut uns sehr, heute wieder bei Dir sein zu können und das begonnene Interview aus der letzten Ausgabe noch fortführen zu können. So wollen wir beginnen mit Deiner Lehrtätigkeit an der Musikhochschule. Dein Ruf nach Aachen an die Hochschule, wann war das und wie kam es dazu? Welche Ausbildungsgänge hast Du gelehrt? Wie waren Schwerpunkte der Arbeit und wie die Situation?

KW: Zum Grenzland-Institut Aachen der Rheinische Musikhochschule kam ich im Frühjahr 1981 und zwar durch die Vermittlung unseres Solotrompeters Bob Platt. Ich übernahm dort einige Studenten, die Hans Szimajtys, Soloposaunist im Aachener Orchester, allein nicht bewältigen konnte. Außerdem wurde mir das Fach Blechbläser-Didaktik für alle Blechblasinstrumenten-Studenten übertragen. Schließlich übernahm ich auch das Bläser-Ensemble, weil Bob Platt zu den Berliner Philharmonikern ging. Hier in Aachen folgte die Lehrtätigkeit natürlich anderen Gesetzen als vorher an der Westfälischen Landeskirchen-Musikschule in Herford, wo alle männlichen Studenten verpflichtet waren, ein Blechblasinstrument zu erlernen, um später in ihrem Kantorenamt befähigt zu sein, den Posaunenchor zu leiten, oder sogar um Posaunenwart zu werden. Prof. Wilhelm Ehmann, in dessen Konzerten und Schallplattenaufnahmen ich vorher öfter mitgewirkt hatte, bat mich 1973, ihn in seiner Idee der „Verfachlichung“ der Herforder Bläserausbildung behilflich zu sein. Das Studienziel war allein auf die Bedürfnisse des Ensemble-Spiels und der Posaunenchor-Arbeit beschränkt. In Aachen sollten die Studenten hingegen zu einem Examen geführt werden, das den Weg zum Orchestermusiker oder Jugendmusikschul-Lehrer ebnete. Als Ehmann 1979 in Pension ging, zog ich mich ebenfalls von Herford zurück, weil die Belastung auf Dauer zu groß wurde. Inzwischen, bereits 1976, hatte ich von einem Kollegen eine Jugendmusikschule in meiner Nähe übernommen, wo auch das Jugendblasorchester zu meiner Aufgabe gehörte. Das gab ich schließlich 1985 auf, nicht zuletzt wegen des Aachener Lehrauftrages. Bei diesen drei Lehrtätigkeiten mit den so unterschiedlichen Lehr- und Lernzielen konnte ich reichliche und teilweise beglückende Erfahrungen sammeln. Aber am wohlsten fühle ich mich doch immer als Posaunist im Orchester.

AM: Kannst Du Deine Begegnungen mit der Blasmusik und Posaunenchor seit etwa 1970 ein bisschen schildern?

KW: In Herford war ich ein echter „Posaunenchorler“. Chorleitung und Ensemblespiel gehörten mit zu meinen Aufgaben. Ehmann organisierte Konzerte und Konzertreisen mit dem Bläser-Ensemble, oft auch zusammen mit der Herforder Kantorei. Dann wirkten Schüler und Lehrer zusammen. Schallplatten- und Rundfunkaufnahmen gehörten dazu. Aber auch ehemalige Studenten, die inzwischen ein Kantorenamt bekleideten, organisierten Kirchenkonzerte mit den Herforder Bläsern. Zu Landes-Posaunenchor-treffen oder Posaunenchor-Übungswochen wurde ich als Referent und Dozent eingeladen. Es gab gute Kontakte zum Posaunenwerk in Baden. Ehmanns Reisen gingen bis nach Brügge und Antwerpen, nach Süddeutschland bis nach Straßburg, oder bis nach Wolfenbüttel, Berlin, natürlich nach NRW. Auf den Programmen waren oft die Speer-Sonaten für drei oder vier Posaunen, von Schütz *Fili mi*, *Absalom* oder *Attendite, popule meus, legam meam*. In Aachen übernahm ich später, wie gesagt, das Bläser-Ensemble, mit dem wir einige Konzerte usw. bestritten. An der Jugendmusikschule leitete ich das Jugendblasorchester, mit dem wir mehrfach öffentlich auftraten.

AM: Zur Situation der Musikschulen in den siebziger Jahren: Wie kam es zum Lehrplan 1979, an dem Du mitgearbeitet hast? Was geschah und wie war die Arbeit mit Prof. Herbert Ferstl? Was war Euch und warum wichtig?

KW: Von dem VdM hatte ich vorher keinen blassen Schimmer, bis eines Tages Prof. Vetter auf der Suche nach einem geeigneten Fachmann für Posaune in Herford anrief. Zufällig war ich gerade da, und so kam ich Ende Februar 1977 nach Trossingen und arbeitete zusammen mit Herbert Ferstl eine Woche lang am Lehrplan Posaune und an der Literaturliste für „Jugend Musiziert“. Ich hatte keine Unterlagen dabei und musste alles aus dem Gedächtnis zusammenfabulieren. Bei Dr. Berg kam das aber gut an. Ein Jahr später wurden die Listen noch einmal überarbeitet. Später wurde ich noch einige Male von Dr. Berg nach Trossingen zu unterschiedlichen Lehrgängen geholt. Einmal war ich mit Jiggs Whigham zusammen dort. Auch nach Willebadessen verpflichtete mich Dr. Berg zu einem Lehrgang für Musikvereins-Leiter und später zu einem Kurs für Blasmusikleiter. Unsere damalige Arbeit an dem Lehrplan und an den Literaturlisten konnte nur eine Momentaufnahme sein, die spätere Aktualisierungen notwendig machte. Das erforderte schon die Fülle an neuer Literatur.

AM: Wie stellst Du Dir den allerersten Beginn eines Posaunenspielers optimal vor? Mit Altposaune, Tenorhorn oder wie? Welche Impulse findest Du besonders wichtig? Hattest Du sonstige pädagogische Schwerpunkte?

KW: An der Jugendmusikschule lassen sich durch die Altposaune einige Kinder von der Blockflöte zur Posaune locken. Ich ließ daher einen kleinen Schüler auf der Altposaune beginnen. Er holte sogar einen 3. Preis bei „Jugend

musiziert“. Die Jury hätte allerdings diese Leistung etwas anerkennder würdigen müssen. Ich wollte damals sogar eine Altposaunenschule für Anfänger schreiben. Doch ich bin dazu nicht mehr gekommen. Die Idee ist ja nicht neu. Schon vor etwa 150 Jahren hat August Bruns in Dresden seinen Sohn Konrad auf der Altposaune ausgebildet. Er wurde später auch Posaunist und war auch ein paar Jahre im Gürzenich-Orchester angestellt, bevor er wieder zurück nach Dresden ging. Eine Schülerin von mir aus Herford, Gudrun Mau, hat diese Idee aufgegriffen und lässt in ihrer Musikschule in Reutlingen die kleineren Kinder zunächst mit der Altposaune beginnen. Sie hat auch eine Altposaunenschule geschrieben, die sie mir als Manuskript zuschickte. Ich weiß nicht, ob das inzwischen im Druck erschienen ist. Es würde sich lohnen. Nach meinen Erfahrungen an der Jugendmusikschule darf man Anfänger nicht mit zu viel Theorie befrachten. Sie wollen und sollen losblasen. Die richtige Haltung des Instrumentes muss man von Anfang an immer wieder korrigieren. Um die Atmung vermeide man zu viel Gewese zu machen. Das zu tiefe Luftholen ist anfangs gar nicht nötig und eher zu vermeiden, damit die Schultern nicht hochgezogen werden oder andere Verkrampfungen entstehen. Die Burger-Schule ist für pure Anfänger ganz gut. Es motiviert die Schüler, wenn sie gleich eingängige Melodien oder Liedchen blasen können. Das richtige Treffen der Töne und das exakte Ziehen sind für jeden die Anfangsprobleme. Es gilt auch der didaktische Grundsatz, die Schüler weder zu über- noch zu unterfordern. Der Lehrer sollte nicht zu oft zeigen, dass er es besser kann. Aber zu viel sollte ich nicht aus dem Nähkästchen plaudern. Jeder muss den Stein der Weisen selbst finden.

AM: Deine individuellen Änderungen an den Posaunen von Dir und am Mundstück könntest Du hier nochmal darstellen, zumal ich denke, dass es doch einige interessiert: Tritonusventil und tief drin sitzendes Mundstück, Anregungen für den Instrumentenbau?

KW: Soweit ich zurückdenken kann, habe ich immer auf einer Quartventilposaune geblasen. Staatsexamen, Solisten-Wettbewerbe und Probespiele habe ich damit erfolgreich bestritten. Später wollten mir Kollegen, seltsamerweise immer Bassposaunisten, einreden, ein Instrument an der 1. Posaune mit Quartventil würde nicht so frei klingen. Ein ziemlicher Aberglaube, der inzwischen von fast allen hohen Posaunisten widerlegt wird! Bassposaunisten polemisierten auch dagegen, wenn ich die Altposaune benutzte. Als ob das ein Eingeständnis von Schwierigkeiten in der Höhe sei. Trotzdem habe ich die Altposaune im Gürzenichorchester durchgesetzt und mithin das Extrahonorar für jede Probe und Aufführung. Später folgten mir darin auch meine Spannemänner. Meine Kollegen in den Nachbarstädten haben das auch bald aufgegriffen wie später auch die Verwendung der Barockposaune. Ich habe diese in der Kölner Oper zum ersten Mal eingeführt, als der Opernchef István Kertész 1967 seine *Zauberflöte* einstudierte. Er war so begeistert davon, dass er das ins Programm reinschreiben lassen wollte. Danach haben wir nicht nur alle Mozartopern auf Barockposaunen gespielt, sondern auch Opern von Haydn, Donizetti, Bellini, Lortzing, ja sogar Martha von Flotow. Bezüglich der Verwendung der Altposaune wurde ich später durch keinen geringeren als Alfred Jacobs bestätigt, der mir erzählte, dass in der Berliner Staatsoper die Altposaune eine Selbstverständlichkeit war. Lortzings Opern wurden auf Altposaune geblasen! Die Posaunisten hatten dort die Funktionsbezeichnung Alt-, Tenor- und Bassposaunist und nicht 1., 2. und 3. Die Kopisten mussten bis zum 2. Weltkrieg alle Stimmen für die 1. Posaune im Altschlüssel schreiben. Furtwängler wünschte ausdrücklich die Altposaune in der I. Sinfonie von Brahms und sprach sich über Jacobs anerkennend aus. In den letzten Jahren vor meiner Pensionierung habe ich nur mit Tritonus-Ventil geblasen. Yamaha hat mir nach meiner Vorstellung ein Ventil gebaut, das ich durch das gleich weite Ausziehen von zwei Zugbögen von F nach E runterstimmen konnte, ohne dass die Züge über den Korpus ragten. Nur für die Ouvertüre von *Die Macht des Schicksals* habe ich die Züge reingeschoben, um nicht zum c auf den 6. Zug gehen zu müssen. Yamaha hat mir auch einen bis zum Äußersten „verkürzten“ Zug nach meinen Maßen gebaut, mit dem ich trotz meines kurzen Armes noch bequem den 7. Zug erreichen konnte. Das Geheimnis ist simpel. Das Mundstück darf nicht zu weit rausstehen, der untere Zugsteg (am Außenzug) muss möglichst weit oben liegen und der Außenzug, so weit es nur irgend geht, bis fast an den oberen Steg unter der Spritzglocke hinein gehen. Die Zugstangen dürfen 68 cm nicht unterschreiten. Mit dem Tritonus-Ventil wird die Lücke zwischen dem 1. und 2. Naturton einschließlich des „H“ restlos geschlossen. Ich musste mir nie in den Orchesterstimmen für die 1. Posaune, in denen Ventilöne vorgeschrieben sind, diese vom Bassposaunisten abnehmen lassen! Schon gar nicht in *Moses und Aaron* von Schönberg.

Meinl in Geretsried hat meine Zugmaße für die Tenor- und Altposaune am konsequentesten verwirklicht. Der 7. Zug auf der Altposaune ist absolut problemlos zu erreichen. Manchmal fragte ich mich, warum so viel Theater um die Cimbasso-Posaune gemacht wird. Alois Bambula, Dresden, zeigte mir in seinem Haus einmal die maßstabsgenaue Konstruktionszeichnung für seine neue Kontrabassposaune. Das Patent dafür erhielt er nicht, sondern erst Hans Kunitz nach kleinen Abänderungen. Kunitz hat den Sinn und Zweck dieser Cimbasso-Posaune in seiner „Instrumentation“ ausführlich dokumentiert. Unverkennbar hat Bambula bei dieser Arbeit Pate gestanden. Bambula wollte in den Verdi- und Puccini-Opern die Tuba durch eine Kontrabassposaune ersetzt haben. Inzwischen wird das überall so praktiziert. Doch damals führte das zu einem erbitterten Streit mit dem Tubisten der Staatskapelle, Heiner Forker. Man sprach nicht mehr miteinander!

AM: Es interessiert uns, mehr zu erfahren über die vielen interessanten Posaunen, die Du besitzt.

KW: Mein Schmuckstück ist natürlich die Drachenposaune. Von Kruspe habe ich vier Posaunen, Weschke- und Alschausky-Modelle, darunter meine erste Posaune, eine Weschke mit Quartventil. Der habe ich am meisten zu verdanken. Die Tenor-Bassposaune von Heckel in Dresden ist ein typisches Beispiel für „vergeudet“ Zugmaße. Die Tenor-Bassposaune von Robert Piering in Adorf ist mit einer Zugführung ausgestattet, wie man das sonst nur von Altposaunen kennt. Neben einem tschechischen Modell von Lidl sind vor allem die Posaunen von Sax und Gray bemerkenswert, von den Altposaunen die von Enders, Windisch, Ullmann und Meinl. Die Barockposaunen sind von Finke und Meinl. Von Finke eine Bassposaune in Es und eine Altposaune in F. Meinl baute mir die schönsten Posaunen: Eine Tenor nach Anton Drewelwetz und eine etwas weitere nach Sebastian Hainlein. Seine allererste Altposaune, bei der ich Pate stand, nach Michael Nagel, Münchner Museum, mit Schlossscharnieren und überhaupt nach dem Original reich verziert. Weiter eine Altposaune in etwas weiterer Mensur und nach meinen Maßen und

Ausstattungswünschen. Meine ideale Posaune für die *Zauberflöte*. Die versilberte Posaune von Adolph Sax (Paris) mit der Goldmedaille von 1900 wurde "Pour De l'Academie Nle De Musique" gefertigt, wie eingraviert steht. Sie hat noch die schlanke Mensur der Barockposaunen, nur die Stürze ist etwas weiter. Die englische Posaune von John Gray (London) ist praktisch ein Nachbau der Sax-Posaune, nur nicht so aufwendig gestaltet. Auf der Stürze eingraviert: "MADE AT THE FRENCH FACTORY". Mein Dresdner Spanne, Alfred Grünler, hat mir nach seiner Pensionierung seine Kruspe geschenkt. Es ist ein schlichtes Weschke-Modell, aber wie toll hat er drauf geblasen. Ich habe keinen besseren Posaunisten erlebt. Wir haben oft in seiner Wohnung zusammen geblasen. Von ihm hörte ich zum ersten Mal das Jehmlich-Konzert. Aber ganz vollendet in Technik und weichem Ton. Ich habe mir dann die Stimme abgeschrieben und selbst zu üben begonnen. Aber auch das Reiche-Konzert und einige Stücke von Alschausky habe ich von ihm in bester Erinnerung, wie auch im Orchester den *Bolero*, Pfitzners Violin-Konzert und das Solo in der III. Sinfonie von Mahler.

AM: Gibt es Anekdoten und Geschichten mit Kollegen und Weggenossen seit den siebziger Jahre, internationale Begegnungen, Eindrücke?

KW: Durch Bayreuth und die Aushilfen in vielen Orchestern habe ich sehr viele Kollegen kennengelernt, mit denen es auch so manche lange Nacht gab. In Bayreuth haben wir in jedem Jahr mehrfach zu feiern gehabt, vor allem auch immer wieder meinen Geburtstag mit fast regelmäßiger Blasmusik. Am 1. Mai haben wir jahrelang traditionell eine Posaunenfete gemacht, meist auf meiner Terrasse mit Blasmusik und reichlich Kölsch. Da kamen gelegentlich auch die Posaunisten von Bonn, Aachen, Düsseldorf und vom WDR hinzu. Ich habe auch sehr schöne Erinnerungen mit den Kollegen vom Berliner RSO und den Philharmonikern, wenn ich dort Aushilfe machte. Da gab es üppige Bläsertreffen im Biermuseum nahe der Charlottenburger Oper, wo wir uns mit den Kollegen von RSO, der Oper und der Philh. gemeinsam trafen. Schön war auch das Gastspiel mit dem Rundfunkorchester Baden-Baden in Wien, wo wir mit Herbert Beyer (Gott hab ihn selig) und Walter Scholz nach der *Missa solemnis* den Heurigen ausgiebigst probierten. Bei meinen Mucken in Hannover, Hamburg oder am Saarländischen Rundfunk blieben die langen Nächte nicht aus. Auch zum Chicagoer Orchester konnte ich interessante Verbindungen knüpfen und hatte die Ehre, dabei zu sein, als in der Jülicher Zitadelle eine Ehrentafel für den lebenslänglichen Musikdirektor des Orchesters, Fredrik Stock, enthüllt wurde. Friedrich Wilhelm August Stock war nämlich ehemals Geiger im Gürzenich-Orchester gewesen, bevor er in Amerika das Chicagoer Orchester zum Weltruhm führte. Besonders trinkfest waren die Kollegen von der Leningrader Philharmonie, unter ihnen vor allem mein alter Bekannter Viktor Sumerkin. Aber die Posaunisten von LSO Eric Crees (I.), Arthur Wilson (I. u. Prof.), Roger (II.), Frank Matteson (III), James (Tuba) hielten es die ganze Nacht bis zum frühen Morgen durch. Als sie bei uns zu Hause ein Flügelhorn an der Wand entdeckten, blies einer sofort die englische Nationalhymne. Ich war für sie der „Sackbut-Charly“. Später schickten sie mir einen Londoner Studenten, es war der Norweger Dag Nilssen. Mein bester Schüler. Er wurde Dirigent.

AM: Zu Deiner Pensionierung: Wie waren die Begebenheiten in diesem Zusammenhang, wie Deine Situation und Deine Gefühle als dann plötzlich nicht mehr blasender Posaunist? Wie war Dein Abschied vom Orchester?

KW: Meine Abnabelung vom Orchester verlief in Raten. Denn nach meiner offiziellen Verabschiedung, nach einem Gürzenich-Konzert in der Philharmonie 1997, blieb ich noch weitere 11 Jahre Orchester-Archivar. Erst im vorigen Jahr habe ich das Archiv an ein aktives Orchestermittglied übergeben können. Außerdem war ich immer noch mit der umfangreichen Dokumentation über das Gürzenich-Orchester befasst (2 Bände mit über 1800 Seiten), das in den nächsten Monaten im Druck erscheinen wird. Schließlich bin ich mit dem Orchester durch die Konzert- und Opernbesuche verbunden. Meine Frau war noch vor einigen Jahren im Opernchor. Für die Konzerte haben wir ein Abonnement.

AM: Wie sind Deine Hobbies, wie ist Deine Situation bis heute?

KW: Nach der Pensionierung sagte ich, es gibt ein Leben nach der Posaune. Doch momentan hat mich die IPV eingefangen und mich mit dem Thema Posaune beschäftigen lassen. Seit dem Jahr 2000 bin ich in meines „Dörfchens Männerchor“, MGV „Frohsinn“, und singe eifrig im 2. Bass. Ein wunderbarer Verein, der sich auch der Geselligkeit und dem rheinischen Frohsinn verschrieben hat.

AM: Noch ein paar Sätze zum IPV-Symposium Stuttgart 2009: Wie waren Deine Eindrücke, was war Dir wichtig, was gefiel dir und welche Impulse würdest Du uns geben für die Zukunft?

KW: So viel gute Posaunenmusik habe ich kaum jemals gehört wie allein an zwei Tagen von morgens bis abends. Das bläserische Niveau war erstaunlich, sowohl in den Ensembles wie auch bei den Solisten, z.B. das Rezital des neuen Essener Professors Chris Houlding. Wettbewerbsreif waren die Solo-Konzerte des jungen Posaunisten der Berliner Philharmoniker Thomas Leyendecker. Die Brüder Wiegräbe demonstrierten den selten so zu hörenden originalen Bläserklang im Zusammenspiel von Barockposaunen und Zinken. Jiggs Whigham kam, blies und siegte. Wie immer beeindruckend! Erfreulich war auch meine erste Begegnung mit Armin Rosin und das Wiedersehen mit den alten Bayreuther Kämpen: Martin Göss, Erhard Wetz und Andreas Kraft. Als Gast aus den USA war der Präsident der ITA, Kenneth Hanlon, gekommen. Er hat eine Doktorarbeit geschrieben über die Posaune im 18. Jahrhundert, vor allem über deren Verwendung als Ensemble- und Soloinstrument bei den Komponisten am Wiener und Salzburger Hof. Du hast mir, Andreas, diese Schrift inzwischen zugänglich gemacht. Dass ich schließlich auch noch zum Ehrenmitglied der IPV ernannt und mein Buch „Ihre Majestät die Posaune“ aus der Taufe gehoben wurde, machte Stuttgart für mich zu einem unvergesslichen Erlebnis. Überhaupt war das Symposium ein voller Erfolg für die Teilnehmer und für die Organisatoren. Ich kann mir denken, dass Essen auch wieder ein Erfolg wird. Jedenfalls wünsche ich das der IPV und allen, die schon jetzt mit den Vorbereitungen befasst sind.

AM: Lieber Karlheinz, alles Gute für Deine Zukunft und besonders vielen Dank für dieses zweite Interview. Bis hoffentlich bald.



v.l.: Uli Launhard, Andreas Mössinger, Karlheinz Weber