WIENER OBOEN-JOURNAL

Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe

76. Ausgabe Dezember 2017

Ad fontes – Interview mit Karl Rado

Beethoven und das Kurfürstliche Orchester in Bonn 1784-1792
(Theodore Albrecht)

Das neu gestaltete Beethoven-Museum in Heiligenstadt
(Ernst Kobau)

Editorial

Liebe Freundinnen und Freunde!

Immer näher rückt 2020. Beethoven forever! In unserem Journal sowieso (siehe S. 9ff.), nun hat aber auch Wien einen neuen Klassiktreffpunkt (ohne Otto Brusatti) in Form des Beethoven-Museums in Heiligenstadt. Ein Mußeum für alle Klassikfans! Mit der *Europahymne op. 125* hat der Meister ja wirklich einen Klassikhit der Sonderklassik geliefert – best of Beathoven. *Alle Brüder werden Schwestern, wo sein sanfter Flügel weilt*. Nahe der Zentralanstalt für Metereologie haben wir nun eine für historische Gehörschäden. Im stimmungsvollen Garten ist denn auch eine Installation aufgestellt, die harmlose Beobachter übereinstimmend mit der Kuratorin als überdimensionale Hörmuschel bzw. -schnecke interpretieren, aus der leise Beethovenmusik klingt: edler Klassiktinnitus sozusagen. Wenn schon nichts ins Ohr hineinkommt, muss wenigstens etwas heraustönen.

Die Vermutung eines Besuchers, dieses Objekt stelle vielmehr eine diskrete Aufforderung zum Pastoralsex dar („*Blicke in die schöne Natur und beunruhige dein Gemüt*"), ist jedenfalls entschieden zurückzuweisen, zumal an der gegenüber liegenden Hauswand ein Beethoven-Schattenriss von Kants berühmtem Satz: „Der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir" umrankt wird. Leider findet sich im Museum kein Hinweis darauf, ob es nicht doch Beethoven in Kooperation mit Georg Liebisch war, der die Wiener Oboe aus Bonn mitbrachte. So müssen wir einstweilen die These aufrecht erhalten, sie stamme tatsächlich aus Dresden. Egal – Hauptsache, wir empfangen seit gut einem Jahrzehnt Baumgärtels Geist aus Rados begabten Händen, die bestrebt sind, Yamahas adaptierte Kirchberger-Kopien wieder in Richtung Beethoven rückzubauen. Keine Angst, die Klappen bleiben vollzählig erhalten. Es handelt sich eben um den Geist der klassischen Oboe und nicht um ihre historisch-mechanische Gestalt. Wie sagte doch einst ein bekannter Oboist auf die Frage, warum er nicht Wiener Oboe spiele: „Ich beleuchte meine Wohnung ja auch nicht mehr mit Petroleumlampen". *Des is klassisch...*

Wichtiger Hinweis an unsere Mitglieder

Die letzte Seite einer Zeitschrift hat gemäß einer Untersuchung der Statistik Austria nur mehr eine Leserfrequenz von ca. 38%. Ungeschickterweise haben wir dort unsere Bankverbindung publiziert und nehmen daher an, dass einige prinzipiell gutwillige Einzahler nicht wissen, welchem Konto sie ihren Jahresbeitrag (ihre ausständigen Jahresbeiträge) überweisen sollen. Wir bringen es an prominenterer Stelle daher hier nochmals zur gefälligen Kenntnisnahme:

Raiffeisen Regionalbank Mödling
IBAN: AT33 3225 0000 0193 4165
BIC: RLNWATWWGTD

Weiters weisen wir darauf hin, dass die Anzahl offener Mitgliedsbeiträge auf dem Adressaufkleber (ebenfalls auf der letzten Seite) ersichtlich ist.

„Wir unterstützen mit Leidenschaft"
Ihre Berater der Raiffeisen Regionalbank Mödling
Meine Bank in Perchtoldsdorf

Ad fontes...

Interview mit Karl Radovanovic

In den späten 60er-Jahren des vorigen Jahrhunderts hatte der WWF die Wiener Oboe in die rote Liste bedrohter Arten aufgenommen, zählte sie doch gemeinsam mit den Galapagos-Schildkröten und einigen, allerdings weltweit verstreuten Basstölpel-Kolonien zu einer insulären Gattung, hatte ein höchst problematisches Fortpflanzungsverhalten mit Tragezeiten zwischen drei und sieben Jahren sowie häufigen Fehlgeburten und wurde zusätzlich von semi-glatzköpfigen Holligens mit ihren spezialisierten High-Tech-Geräten gnadenlos bejagt. Genetische Analysen erbrachten zudem den Nachweis, dass ihre bautechnische DNA von Exemplar zu Exemplar extrem differierte und somit keinerlei verlässliche Prognosen über die Lebens- und Überlebensfähigkeit im darwinistischen Kampf um die Besetzung ökologischer Orchesternischen erstellt werden konnten. Wie das Gescher, so der Herr, heißt es ja im Sprichwort, und dementsprechend wies die Mehrzahl der solcherart musikalisch sozialisierten Herren zwangsläufig unterschiedlich ausgeprägte technische Teilleistungsstörungen auf. Das in der Akademie lagernde Gescher, auf dem Anfänger lernen mussten, bestand aus verholzten bis versteinten Zwischenkriegszeit-Fossilen der sogenannten Gravebois-Familie (maximal 435 Hz), deren beklagenswerter Zustand die Vermutung nahe legte, sie seien im Austrofaschismus von den Heimwehren neben dem Musizieren in Heimatschutzkapellen auch als Holzprügel zur Vertreibung von Schutzbündlern verwendet worden. Drei bis vier Jahrzehnte danach dienten die daraus resultierenden traumatischen Erfahrungen im Akademieorchester (mindestens 440 Hz) bei fehlendem Numerus clausus als erstes inoffizielles Ausleseverfahren, und wer dies bestand, spielte mit einem speziell geformten Ansatz, der zusätzlich zum generellen 5 Hz-Pressverfahren zusätzlich die Tiefe von h *bis* d^1 *oder gar* es^1 *ebenso hinaufpresste wie das permanent zu tiefe* b^2 *und sich meist vergeblich abmühte, die beiden fundamental unterschiedlichen Töne des Klappen-*f *und des zugehörigen Gabelgriffs zu homogenisieren. In dieser wenig befriedigenden Situation traten an der Wende zu den 80er-Jahren ein beherzter Pionier in der Hölderlin-Tradition namens Gerhard Turetschek auf („*Wo Gefahr ist, wächst das Rettende auch*") und nutzte seine fernöstlichen Kontakte geschickt, um die Firma Yamaha davon zu überzeugen, außer Motorrädern auch Wiener Oboen herzustellen. Yamahas technologische Überlegenheit, die aus der Tatsache resultierte, dass ihre Techniker nicht mehr an vorindustriellen Handwebstühlen saßen, sondern neuzeitlich-computergesteuerte Präzisionsgeräte zum Einsatz brachten, katapultierte eine beträchtlich modifizierte Form der Wiener Oboe wieder in internationale Rankings und garantierte prognostizierbare Qualität. Yamaha produzierte verlässliche Serien in jeder Hinsicht, was einen Quantensprung im Instrumentenbau der Wiener Oboe auch insofern bedeutete, als man sich auch darauf verlassen konnte, dass das Oberstück nach maximal drei Monaten Benützung sprang und daraufhin genagelt, geschraubt oder geleimt wurde. Erfahrung im Umgang mit Holz und dessen Lagerung zählte naturgemäß nicht zu den Kernkompetenzen des Konzerns, der ja in den seltensten Fällen Holz-Motorräder baute. Ein gravierendes Problem bestand weiters darin, dass selbst in rasant sich globalisierenden Zeiten ein 12.000 km entfernter Instrumentenbau mit unregelmäßig erfolgender ambulanter Wartung vor Ort keine wirklich befriedigende Lösung darstellte. Aus Wiener Perspektive war der Yamaha-Konzern jedenfalls weit abgelegener als das Holz, das er für den Oboenbau verwendete. Als nach rund zwei Jahrzehnten Yamahas Interesse am Bau von Wiener Oboen erlahmte, war wieder ein Hölderlin-Typ gefragt. Diesmal wuchs im neuen Jahrtausend das Rettende, ganz gemäß ökologischer Forderungen, im regionalen Bereich speziell in Gestalt Karl Rados, der die drei unabdingbaren Bedingungen für instrumentenbautechnische Qualität im Bereich der Wiener Oboe endlich zusammenführte: Serienerzeugung, Reparaturkompetenz an Ort und Stelle und leidenschaftliches Engagement bzw. Überzeugung von der Sinnhaftigkeit des Einsatzes für dieses wertvolle Inselinstrument.*

Das folgende mit ihm geführte Interview soll die Freunde der Wiener Oboe über Karl Rados Tätigkeit, seinen Werdegang und seine Projekte informieren.

Erzählst Du uns im Überblick Deinen Lebenslauf?

Ich bin 1972 in Steyr geboren, meine Eltern sind damals einige Jahre vor meiner Geburt nach Österreich gezogen. Ich bin also sozusagen rein zufällig ein gebürtiger Oberösterreicher. Als ich ungefähr zehn Jahre alt war, sind wir nach Wien gezogen.Nach der Schulausbildung startete ich eine Lehrberufsausbildung für Tapezierer und Bettwarenerzeuger. Doch bereits im 2. Lernjahr eröffnete mein Vater ein Geschäft, einen Elektrofachhandel und Installationsbetrieb. Ein Wechsel in den elterlichen Betrieb war naheliegend, dadurch kam ich dann noch in den Genuss einer Einzelhandelslehre.

Du hast also kein spezielles Interesse für Musik gehabt?

Nein, abgesehen vom üblichen jugendlichen Musikkonsum im nicht-klassischen Bereich.

Meine erste Bekanntschaft mit dem Instrumentenbau lief über André Constantinidis. André war damals Geselle bei der Fa. Keilwerth (Saxophone) und hat dann in Frankfurt, ich glaube für Hammerschmidt, Klarinetten gefertigt. Ich war von dem handwerklichen Geschick völlig fasziniert.

Ich habe mich um eine Lehrstelle in Wien beworben und hatte das Glück, dass Johann Votruba mir diese Chance gab. Dafür bin ich ihm heute noch sehr dankbar.

Wie ist es dann weitergegangen?

Drei Jahre Lehrzeit, Gesellenprüfung, Meisterprüfung, also der ganz normale Werdegang als Handwerker. Damals erlernte ich die handwerklichen Kniffe und Tricks aus beiden tollen Werkstätten.

Gab es damals eigentlich schon computergesteuerte Geräte?

Ich hatte schon ziemlich früh eine computergesteuerte Drehbank. Es ist beim Fabrizieren von Kleinserien unumgänglich, dass es eine hohe Wiederholgenauigkeit gibt. Einzelstücke kann man immer noch von Hand drechseln, aber sobald man Klappenteile und Mechaniken in Kleinserien herstellt, kommt man nicht um Computerunterstützung herum.

Auch Kirchberger(Zuleger) hatte schon hydraulische Drehbänke in seiner Werkstatt, die Kopiervorrichtungen beim Drehen waren, das gab es sogar schon vor hundert Jahren.

Als ich mich mit meiner Frau Violeta schließlich nach gut zehn Jahren Tätigkeit bei Votruba im Jänner 2005 in der Kaiserstraße selbständig machte, hat sie mich dabei unterstützt, denn ohne sie gäbe es sicher keine Werkstatt; und damit begann das Abenteuer Wiener Oboe für uns.

Das neue Domizil in der Diefenbachgasse bietet jetzt ausreichen Platz für unsere Kunden und das gesamte Team.

Wie verlief die Meisterprüfung?

Die war vor einer Kommission in Innsbruck, ich baute im Vorfeld eine Klarinette aus den Sandgussteilen der Fa. Hammerschmidt. Dabei hatte

ich mein komplettes, vertrautes Werkzeug bei der Hand. Ich musste eine Abwicklung (Zeichnung) der Mechanik vorlegen und schließlich innerhalb von drei Tagen den Großteil einer Mechanik des Klarinetten-Oberstücks aufsetzen, zuletzt erfolgte ein Fachgespräch.

Kommen wir zur Wiener Oboe. Wie kamst Du darauf, Dich auf dieses Instrument zu spezialisieren?

Aus meiner Arbeit bei der Fa. Votruba kannte ich ja den Bedarf und wusste um die hohen Preise und langen Lieferzeiten. Erst recht, dass ein derart typisches Wiener Instrument in Japan gefertigt werden musste, gab mir zu denken. In meiner Tätigkeit als Meister im Dienste der Fa. Votruba bekam ich sehr interessante Aufgaben, darunter fiel auch die Klarinettenproduktion in dieser Zeit.

An dieser Stelle müssen wir der Fa. Yamaha danken, denn ohne ihr Engagement hätte die Wiener Oboe vielleicht nicht überlebt.

Die ersten drei Monate machte ich nur Mechaniken und habe den Prototyp für das Modell gebaut.

Hattest Du da eine bestimmte Vorlage bzw. ein Referenzmodell?

Zunächst orientierte ich mich an der Yamaha-Oboe, Yamaha seinerseits hat sich ja an der Zuleger/Kirchberger-Oboe orientiert. Relativ schnell kamen dann als Starthilfe die ersten Bestellungen, auch von der Oboengesellschaft, wofür ich herzlich danke, und die Auftragslage hat sich in der Folge gut entwickelt. Es gab immer (mit Ausnahme der ersten Instrumente, die noch ausgesucht werden konnten) eine Warteliste und keine lagernden Instrumente.

Eine Schwierigkeit war, dass es eigentlich kein explizites (schriftliches) Wissen zur Wiener Oboe gab und die damals noch aktiven Wiener Instrumentenbauer nicht sehr auskunftsfreudig waren. Das heißt, bei Null zu beginnen, man schätzt und mutmaßt ziemlich viel.

Solange man sich nur im Bereich des Nachbauens bewegt, besteht die Gefahr, dass man Einiges schlechter macht. Das Instrument in seiner Funktion und in seinem Wesen zu verstehen und die guten Eigenschaften zu fördern, hat viel Zeit in Anspruch genommen. Ich erkannte, dass der Segen der Wiener Oboe gleichzeitig ihr Fluch ist: auch mit weniger guten Instrumenten sehr gut spielen zu können, wobei der Aufwand des Rohrbaus und seitens des Spielers entsprechend höher ist. Da die Musiker aus Gewohnheit wahnsinnig viel ausgleichen können, merkt man nicht sofort die spezifischen Mängel des Instruments. Und da man im Bereich Stifte, Rohre, Bahnen viel ändern kann, dauert es lange, diese schrittweisen Modifikationen systematisch fassbar zu machen – also: wenn ich *das* ändere, passiert *dieses* und *jenes*. Meine jetzt gebauten Instrumente unterscheiden sich von den frühen insofern, als man sich im Gegensatz zu früher heute sozusagen mehr Einfluss auf den Charakter des Instrumentes nehmen kann . Heute kann ich das Instrument bewusst unterschiedlich bauen.

BLEIBEN SIE MIT UNS IM TAKT

Musikinstrumente sind wertvolle Objekte, welche oft einem hohen Risiko ausgesetzt sind. Ob zu Hause oder auf Tournee, wir schützen Ihre Instrumente.

Ihre Versicherungspartnerin:
Heissig Nicole
Telefon 01 21720 1660
Lassallestraße 7, 1020 Wien
nicole.heissig@at.zurich.com
zurich.at

ZURICH VERSICHERUNG.
FÜR ALLE, DIE WIRKLICH LIEBEN.

ZURICH®

Yamaha hat die Bohrung verändert – inwieweit hat das den Klang des Instruments beeinflusst und welche Strategie verfolgst Du?

Man kann bei der „klassischen“ Wiener Oboe eigentlich nicht von einer einheitlichen Bohrung sprechen. Sie war an bestimmten Stellen weiter und an anderen enger dimensioniert. Es stimmt aber, dass sich das Verhältnis der Bohrung drastisch geändert hat. Das grundtönigere, weichere Instrument von früher ist mit einer anderen Bohrung strahlender und bezüglich Ansprache und Stil schwieriger geworden. Das hängt ursächlich zusammen. Möglicherweise hat Yamaha eine Oboe als Referenzmodell kopiert, die sich von den damals üblichen ein wenig unterschied.

Wir bauen heute die Wiener Oboe eigentlich wieder rückwärts in die Zeit vor Yamaha und versuchen, sie in ihrem Kern wieder wienerischer zu machen. Prinzipiell kann man sagen: eine gute Oboe wird auch mit einem nicht besonders guten Rohr schöner klingen als eine schlechte Oboe, ein gutes, extrem dunkles und grundtöniges Rohr wird die Fehler des Instruments kaschieren. Habe ich eine Oboe, die von sich aus samtig, aber nicht zwingend dunkel klingt und gut anspricht, wird das gute Rohr praktisch dasselbe Endergebnis liefern. Spiele ich aber mit einem leichteren, sozusagen orchestralen Rohr, wird die gute Wiener Oboe im Gegensatz zur schlechten immer noch schön klingen – sie reduziert die Abhängigkeit vom Rohr entscheidend, statt sie zu erhöhen. Bei manchen Kunden mit entsprechenden Rohren ist der Unterschied zwischen einer guten und einer schlechten Oboe nicht deutlich hörbar, bei anderen ist er gravierend – man hört also einmal, wie die Oboe, das andere Mal, wie das Rohr funktioniert.

Du hörst ja viele Oboisten aus verschiedenen Orchestern, die sich bei Dir einspielen…

Wie vorhin schon erwähnt, haben Oboisten durch Gewohnheit und Training viele Eigenheiten ihres Instruments quasi weggeübt oder geglättet. Wenn sie auf einem neuen Instrument spielen, kann ich oft beim Zuhören erraten, wie ihr früheres Instrument beschaffen war bzw. aus der Art der Rohre auf dessen Charakter schließen. Prinzipiell funktioniert ein gutes Instrument aber ganz unabhängig von den Repertoireerfordernissen (z. B. Staatsoper oder RSO) in allen Orchestern in gleicher Weise. Es wird wahrscheinlich unterschiedlich gespielt werden und daher auch unterschiedlich klingen, aber daraus ist keinefalls zu folgern, dass man für bestimmte Erfordernisse ein spezielles Instrument brauchen würde – vielleicht mit Ausnahme von den unterschiedlichen Anforderungen an einen ersten und zweiten Oboisten.

Du bist ja sicher mit vielen speziellen Wünschen – zusätzlichen Trillerklappen usw. – konfrontiert…

Ich präferiere immer die einfachsten Instrumente. Für mich ist die Wiener Oboe ein Instrument, das mit möglichst wenigen Klappen (die Halbautomatik geht da gerade noch durch) die Flexibilität besitzt, dass man sich die Griffe selbst suchen und zurechtlegen kann. Je mehr Klappenverbindungen, desto eingeschränkter ist diese Möglichkeit – ich denke z. B. an die Oktavautomatik. Die Idee der Wiener Oboe erfüllt sich meiner Ansicht nach darin, dass sie einfach zu spielen ist und ebenso einfach funktioniert.

Du spielst nicht selbst Oboe, bist also auf praktische Unterstützung und Expertisen angewiesen…

… in Gestalt von Wolfgang Plank. Eine gesunde, professionelle Meinung ist sehr wichtig. Man lässt sich ansonsten vielleicht verführen, einen bestimmten Weg einzuschlagen, der durchaus falsch sein kann. Wir kooperieren schon seit Jahren, sind ein eingespieltes Team und haben ein sehr harmonisches Verhältnis zueinander. Er hat übrigens das erste Instrument, das ich gebaut habe, gekauft.

Wie gehst Du mit kontroversiellen Vorstellungen der Kunden um?

Wenn die grundlegenden Kundenwünsche erfüllt sind, zu denen ich – in dieser Reihenfolge – Funktionalität, Klang und technisch-mechanische Perfektion zähle, erfüllt sind, ergeben sich heute eigentlich weniger zusätzliche Wünsche als früher. Mit ihnen umzugehen ist nicht schwierig.

Um noch auf die „Nebeninstrumente“ zu sprechen zu kommen – Du hast z. B. mit unterschiedlichen Wandstärken beim Englischhorn experimentiert…

Im Vergleich mit Instrumenten jenseits unserer engen Grenzen ist das „Wiener“ Englischhorn vom Geschmack her ein älteres Instrument. Das soll keine Wertung sein, aber der Wunsch, es vom Klang her

breiter, voller und dichter hinzubekommen, ging von den Musikern selbst aus, und die Lösung war, durch dickere Wandstärken mehr Kern und Kraft ins Instrument zu kriegen. Ich finde aber nach wie vor den nasalen Klang schön, es gibt auch genügend Solostellen, wo er passt. Ein modernes Instrument wird aber vor allem ausgeglichener sein müssen. Es war der Übergang von den dünnwandigen, leichten Cocobolo-Instrumenten zu den Grenadill-, dann zu den dicken Grenadillinstrumenten und jetzt zu jenen mit aufgesetzten Tonlöchern durchaus ein weiter Weg. Damit wurde nur eine unumgängliche allgemeine Entwicklung auf einem speziellen Instrument nachvollzogen. Wir dürfen nicht vergessen: es hat sich der gesamte Geschmack verändert, die Orchester klingen insgesamt völlig anders als noch vor dreißig Jahren, und es wird auch nicht mehr so viel toleriert wie damals. Die Studenten wachsen seit ein, zwei Jahrzehnten mit einem Instrumentarium auf, das nicht mehr rauscht, und wenn sie ins Orchester kommen, tragen sie dazu bei, dass sich zunächst fast unbemerkt, aber insgesamt schließlich grundlegend der gesamte Stil ändert.

Noch ein Wort zur Oboe d'amore…

Es lag ja nahe, alle drei Instrumente „wienerisch" zu bauen, und heute sind sie wahrscheinlich wienerischer, als sie jemals waren, denn es gab auch bei den Zuleger-Instrumenten z. B. keinen Stützfinger am Englischhorn – den habe ich mit der Wippe wieder eingeführt. Mein Anliegen war, dass die Instrumentenfamilie komplett baugleich gefertigt wird: alle mit Zwiebel, mit geschlossenem *fis* usw. Es gibt einige Oboen d'amoren, die ich in Richtung tiefere Oboe gebaut habe, und eine, die wie ein kurzes Englischhorn klingt. Es ist schwierig, weil sich diesbezüglich keine Meinung herauskristallisiert, was gefällt. Einer spielt mit Oboenrohren, ein anderer mit breiten Rohren. Man bekommt die Instrumente hin, sie sind gut spielbar. Aber während heute fast jeder Student bereits ein eigenes Englischhorn besitzt – ich erinnere an Zeiten, wo sich fünf Oboisten bei einem Probespiel ein Instrument geteilt haben –, besteht bei der Oboe d'amore das Problem, dass wir keine Stückzahlen haben, um sie wirklich entwickeln zu können. …

Experimentierst Du auch im Bereich Stifte?

Nein, genaugenomen hat sich ein Standard-Stift etabliert, aber diese Ehre gebührt nicht mir, da bauen wir die von Nikolaus Reinbold etablierten Maße weiter. Es würde bezüglich des Verhältnisses von Rohren und Stiften mehr Einsatz seitens der Oboisten bedürfen, um beurteilen zu können, zu welchen Erfolgen bestimmte Maßnahmen führen. Versuche mit Kopien von

Kautzky-Stiften, harte Stifte aus Neusilber ect. haben einfach kein einheitliches Ergebnis geliefert.

Du hast nun auch die Klarinette in Dein Programm aufgenommen…

Nach vielen Oboen und zehn Jahren Bautätigkeit war zu vermuten, dass die Bestelllage sich rückläufig entwickeln würde. Ein junger Klarinettist (Alex Ladstätter) fragte mich, ob ich Interesse hätte, für ihn eine Klarinette zu bauen. In meiner Naivität und Übermut habe ich dann zugesagt.

Eine Entwicklung bei den Klarinetten ist mir sofort aufgefallen und nach kurzer Überlegung wurden bereits erste Klarinetten mit aufgesetzten (erhöhten Tonloch Kaminen) gefertigt.

Schließlich bin ich auf die Idee gekommen, das neue System von Tonlochlagen und -größen auf die Oboe zu übertragen, und das hat schon auf anhieb sehr gut funktioniert.

Du spielst selbst Klarinette…

Naja, nein..... spielen ist sicher übertrieben, aber testweise anspielen geht natürlich.

Gleich zu Beginn meiner Lehrzeit hatte ich Unterricht, aber lassen wir das lieber und legen den Mantel des Schweigens darüber.

Man muss es ja nicht sehr gut beherrschen, es reicht, wenn man versteht und fühlt, was Druck, Widerstand, bedeutet, wie fühlt es sich an ect.

Ich empfinde es nicht als Nachteil, da man eher den Musiker und seine Wünsche in den Vordergrund stellt und nicht so voreingenommen ist.

Zuletzt eine Frage: Ist „Rado“ ein Künstlername oder eine handliche Abkürzung? Auf der Homepage sind beide Namensversionen vertreten, am Geschäftsportal heißt es „Karl Rado“...

Das hat ganz pragmatische Gründe. Die Namensgravur hätte sonst quer zum Instrument laufen müssen, und das hat mir einfach nicht gefallen. Und so hat die Gravur sozusagen die Geschäftsmarke sekundär bestimmt...

Das Gespräch führte Josef Bednarik.

Namensgravur Karl Rado

»Klassik-Musiker sind stets brav? Die Sammlung mit Anekdoten zeigt: Von wegen.« TAGESANZEIGER

www.reclam.de

Reclam

Beethoven und das Kurfürstliche Orchester in Bonn 1784-1792

Von Theodore Albrecht

Wir haben bereits seit der 18. Ausgabe des Wiener Oboen-Journals (Juni 2003) Ludwig van Beethovens Beziehungen zu den Wiener Oboisten seiner Zeit erforscht, danach Interpreten, die andere Blasinstrumente spielten, in letzter Zeit seine Kompositionen für großes Orchester und die in ihm spielenden Musiker am Beispiel der *Symphonien Nr. 7-9* und anderer Werke. Wir untersuchten das Leben der Brüder Teimer, für die er die beiden *Trios für 2 Oboen und Englischhorn* schrieb; jenes von Franz Stadler, dem er das schwermütige Solo in der *Symphonie Nr. 5* und einen der plastischen Vogelrufe in der Pastorale anvertraute; weiters die Biografie von Joseph Czerwenka, für den die Fantasie über *Freudvoll und leidvoll* im Zwischenakt von *Egmont* schuf, und etliche weitere. Besser als je zuvor sind wir darüber informiert, dass Beethoven oft bei seinen berühmtesten Kompositionen an ganz bestimmte Orchestermusiker dachte. Nun ist es an der Zeit, jene orchestrale Ursprünge Beethovens in Bonn näher zu beleuchten, deren volle Entfaltung schließlich in den reifen Werken der Wiener Zeit zum Ausdruck kam.

Kurfürst Max Friedrich und seine Bestandsaufnahme im Juni 1784

Anfang 1784 befand sich das Kurfürstentum Köln mit seinem Hauptsitz in Bonn, wo die Familie Beethoven seit drei Generationen Musiker stellte, in einer Krise. Am 2. Jänner war Finanzminister Caspar Anton von der Heyden, genannt Belderbusch (geb. 1722) an einer plötzlich ausgebrochenen Lungenentzündung gestorben. Der seit 1761 regierende Kurfürst Maximilian Friedrich von Königsegg-Rothenfels (geb. 1708 in Köln) verlor dadurch seinen engsten und vertrautesten Berater. Die Lage verschlimmerte sich noch, als der Kurfürst selbst am 15. April dieses Jahres in Köln verstarb.

Glücklicherweise hatte Kaiser Joseph II. schon die Notwendigkeit einer baldigen Neubesetzung vorausgesehen und 1780 Erzherzog Maximilian Franz (1756-1801) dem Kurfürsten Max Friedrich als Koadjutor zur Seite gestellt. Als nun der neue Kurfürst in Bonn eintraf, befahl er unverzüglich dem Obristhofmeister Sigismund Graf Salm-Reifferscheid, eine Inventur über den verfügbaren Besitz und das Hofpersonal vorzunehmen. Graf Salm verfasste als Resultat seiner Überprüfung ein mit 25. und 27. Juni datiertes *Untertänigstes Pro-Memoria die Kurfürstliche Hof Musique betreffend*.

Diese Inventururkunde enthält zwei Dokumente, die 37 Hofmusiker auflistet, eines davon führt Alter, Familie, Dienstzeit und Gehalt an, das andere kommentiert die individuellen Charaktere und die jeweilige musikalische Befähigung. Die folgende Liste enthält alle Orchestermitglieder und Sänger, darunter auch den Hoftenor Johann van Beethoven.

Das relevante Personal aus Graf Salms Inventurliste (Juni 1784)

Tenöre (insgesamt 3)

Nr. 8: *Johann van Beethoven* [Tenorist], alt 44 Jahre, geboren in Bonn, verheiratet, seine Frau ist 32 Jahre alt, hat 3 Söhne im Lande, alt 13, 10 und 8 Jahre, welche Musik lernen, hat 28 Jahre gedient, Gehalt 315 fl.

Kommentar: Er hat eine ganz anständige Stimme, ist lang im Diensten, sehr arm, von ziemlicher Aufführung und geheiratet.

Bässe (insgesamt 2)

Nr. 12: *Johann Baptist Paraquin* [Kontrabass und Bassist], alt 38 Jahre, geboren zu Neustadt an der Hardt, unverheiratet, hat 3 Jahre gedient, war ehemals im Dom zu Köln, Gehalt 345 fl.

Kommentar: Er ist ein sehr guter Contrebasso Geiger, wird aber wegen Abgang der Bassostimmen genötiget den Bass zu singen, welches aber gar nicht seines Tuens ist, unverheiratet und von guter Aufführung. [Wegeler, S. 62, nennt ihn "als Künstler ausgezeichnet, und als Mensch hochgeachtet."]

[Tasteninstrumente]

Nr. 13: *Christian Gottlob Neefe* [Organist], alt 36 Jahre, geboren zu Chemnitz, verheiratet, seine Frau ist 32 Jahre alt, geboren zu Gotha, hat 2 Töchter im Lande, 5 und 2 Jahre alt, hat 3 Jahre gedient, war ehemals bei Seiler [Theater Truppe] als Kapellmeister, Gehalt 400 fl.

Kommentar: der Organist, meines ohnzielsetzlichen Dafürhaltens könnte dieser wohl abgedankt werden, weilen nicht besonders auf der Orgel versieret, ist übrigens ein Frembder, von gar keinen Meritten und Calvinischer Religion.

Nr. 14: *Ludwig van Beethoven* [Organist-Substitut], alt 13 Jahre, geboren zu Bonn, hat 2 Jahre gedient, kein Gehalt.

Kommentar: Ein Sohn des Beethoven sub Nr. 8, hat zwar kein Gehalt, hat aber während der Abwesenheit des Kapellmeister Lucchesi die Orgel versehen; ist von guter Fähigkeit, noch jung, von guter stiller Aufführung, und arm.

Violinisten

Nr. 15: *Johann Ries* [Violin], alt 61 Jahre, geboren in Benzheim, verheiratet, seine Frau ist 67 Jahre alt und stammt aus Hadamar, hat einen Sohn [Nr. 19, Franz] von 27 Jahre, 2 Töchter von 32 [Nr. 1, Anna] und 29 Jahren, im Lande, die zweite Tochter ist Wirtin, hat 38 Jahre gedient, Gehalt 185 fl.; „ist schon 20 Jahr schwachsinnig."

Kommentar: Ries der ältere ist alt und schwachsinning, hat ein Gnadengehalt von 150 Rheintaler, ist verheitatet und ist auf Befehl Sr. Kurfürstl. Gnad. nachher Köln zu den Alexianer [Krankenhaus] hingebracht worden.

Nr. 16: *Ernst/Ernest Riedel* [Violin], alt 40 Jahre, geboren in Wetzlar, unverheiratet, hat 26 Jahre gedient, Gehalt 185 fl. 20 Stüb.

Kommentar: Ein mittelmäßiger Violinist, ist etwas dem Trunck ergeben, sonsten geschossen, doch von guter Aufführung und ledig.

Nr. 17: *Ferdinand Drewer/Trewer* [Violin], alt 43 Jahre, geboren in Bonn, verheiratet [mit Sopranistin Anna, geb. Ries, 32 Jahre alt], [3 Söhne], hat 26 Jahre gedient, in Kassel 4 Jahre, Gehalt 300 fl.

Kommentar: Ein guter Violinist, hat eine gute Aufführung und ist verheiratet mit Sängerin Anna.

Nr. 18: *Christoph Hermann Joseph Brandt* [Violin], alt 34 Jahre, geboren in Bonn, verheiratet, seine Frau ist 24 Jahre alt, geboren in Gotha, hat einen Sohn, alt 1 Jahr, 2 Töchter von 2 und 3 Jahren, im Lande, hat 18 Jahre gedient, Gehalt 400 fl.

Kommentar: Christoph Brandt ist ein sehr guter Violinist, auch für Solo, von guter Aufführung und geheiratet mit einer Comoediantinn. Von Sr. kurfürstl. Gnad. hatte er die Erlaubnis auch die Comoedien mitzuspielen, auch in dieser qualität außer Land mit zu reisen. Meines ohnmaaßgebigen Dafürhaltens aber müßte dieses abgestellt werden, teils weilen selbiges nicht schicklich, teils im Orchestre abgängig und deswegen Unruhe verursachet. Nach dieser ihm gemachter Vorstellung, hatte selbiger sich zu allem willig und bereit erkläret.

Nr. 19: *Franz Ries* [Violin], alt 27 Jahre, geboren in Bonn, verheiratet, seine Frau ist 22 Jahre alt, in Bonn geboren, hat 18 Jahre gedient, Gehalt 400 fl.

Kommentar: Er ist der beste Violinist (vor Solo), von trefflicher Aufführung, noch jung, und verheiratet.

Nr. 20: *Ferdinand Wagener* [Violin], alt 40 Jahre, geboren in Bonn, verheiratet, seine Frau ist 33 Jahre alt, geboren in Bonn, hat 10 Jahre gedient, Gehalt 165 fl.

Kommentar: Ein mittelmäßiger Violinist, ist jung, von guter Aufführung, und verheiratet.

Nr. 21: *Ludwig Joseph Toepser/Töpser* [Violin], alt 43 Jahre, geboren in Baden-Baden, verheiratet, seine Frau ist 48 Jahre alt, geboren in Zons, hat eine Tochter von 19 Jahren, Näherin, hat 23 Jahre gedient, war 2 Jahre bei der Münsterischen Cavallerie und 2 Jahre im Dienste des Fürsten von Nassau-Usingen, Gehalt als Violinist 15 fl., doch ist er außerdem Garde-Trompeter.

Kommentar: Ein mittelmäßiger Violinist, ist jung und von guter Aufführung, und hat qua talis nur 10 Rheintaler Gehalt weilen ansonsten bei der Garde du Corps Trompeter, und ist ledig [sic].

Nr. 22: *Johann Goldberg* [Violin], alt 20 Jahre, geboren in Bonn, hat 6 Jahre gedient, Gehalt 50 fl. [Er war 1762 geboren.]

Kommentar: Er ist ein guter Violinist, noch jung, und von guter Aufführung, hat aber nur 50 florin Gehalt, welches zu wenig, und ist ledig.

Nr. 23: *Joseph Philippart* [Violin], alt 29 Jahre, geboren in Bonn, hat 7 Jahre gedient, Gehalt 25 fl. aus der Landrentmeisterei und 36 Taler aus dem Kriegscommissariat.
Kommentar: Er ist ein mittelmäßiger Violinist, jung, von guter Aufführung, und ledig, adjungiert zu Poppelsdorf.

Flötist

Nr. 24: *Sebastian Pfau* [Flöte], alt 32 Jahre, geboren zu Markolsheim, hat 3 Jahre gedient, vorher 5 Jahre im Kölner Dom, Gehalt 300 fl.
Kommentar: Ein guter Flutraversist, von sehr guter Aufführung, besten Alters, und ledig.

Waldhornisten

Nr. 25: *Andreas Bamberger/Pamberger* [Horn], alt 33 Jahre, geboren zu Würzburg, verheiratet, seine Frau ist 39 Jahre alt, geboren zu Baden-Baden, hat einen Sohn von 5 Jahre, 3 Töchter von 7, 3, und ½ Jahr, die beiden ältesten Kinder in der Schule, hat 10 Jahre gedient, und vorher 7 Jahre in Frankreich, Gehalt 300 fl. aus der Landrentmeisterei und 100 fl. aus der Schatulle, im ganzen 400 fl.
Kommentar: Erster [hoch] *und guter Waldhornist, ist von sehr guter Aufführung, und geheiratet.*
Nr. 26: *Nicolaus Simrock* [Horn], alt 32 Jahre, geboren in Mainz, verheiratet, seine Frau ist 27 Jahre alt, geboren in Mainz, hat 3 Töchter im Lande, alt 3 und (Zwillinge) ½ Jahr, hat 10 Jahre gedient, 9 Jahre in Frankreich, Gehalt 300 fl. aus der Landrentmeisterei und 100 fl. aus der Schatulle, [im ganzen 400 fl.].
Kommentar: Zweiter [tief] *und guter Waldhornist, sehr guter Aufführung, und geheiratet.*

Bratschisten

Nr. 27: *Ernest Haveck* [Bratsche], alt 43 Jahre, geboren in Bonn, verheiratet, seine Frau ist 32 Jahre alt, hat einen Sohn von 16 Jahren, Vergolder, eine Tochter von 8, in der Schule, beide im Lande, hat 29 Jahre gedient, Gehalt 150 fl. und jährlich ein Kleid.
Kommentar: Mittelmäßiger Braccist, ist von guter Aufführung, geheiratet, und sehr arm.

Nr. 28: *Johann Gottlieb Walther* [Bratsche], alt 63 Jahre, geboren in Rudolstadt, verheiratet, seine Frau ist 40 Jahre alt, hat einen Sohn von 20, Musiker außer Landes, hat 31 Jahre gedient, war 3 Jahre beim Grafen Hohenems, Gehalt 165 fl.
Kommentar: Mittelmäßiger Braccist, ist von guter Aufführung, geheiratet, und sehr arm.

Violoncellist

Nr. 29: *Gaudenz Heller* [Violoncello], alt 34 Jahre, geboren in Pölnitz in Böhmen, hat 4 Jahre gedient, war vorher 7 Jahre in München, Gehalt 300 fl.
Kommentar: Guter Violoncellist, guter Aufführung, jung, ledig.

Fagottisten

Nr. 30: *Johann Anton Meuris* [Fagott], alt 70 Jahre, geboren zu Regensburg, verheiratet, seine Frau ist 20 Jahre alt, geboren zu Bonn, hat 57 Jahre gedient, Gehalt 240 fl.
Kommentar: Joseph [sic] *Meuris, mittelmäßiger Fagottist, ist von guter Aufführung, geheiratet, und Alt.*

Nr. 31: *Theodor Zilecken* [Fagott], alt 42 Jahre, geboren zu Bonn, verheiratet, seine Frau ist 32 Jahre alt, geboren zu Bonn, hat einen Sohn von 5 und eine Tochter von 8 Jahren, im Lande, "Lesen und Schreiben," hat 15 Jahre gedient, Gehalt 120 fl.
Kommentar: Theodor Zillecken ist ein guter Fagottist, hat gute Aufführung, und ist geheiratet.

Nr. 32: *Johann Küchler* [Fagott], alt 46 Jahre, geboren in Quedlinburg, verheiratet, seine Frau ist 32 Jahre alt, geboren in Zweibrücken, hat 3 Söhne von 13, 9, und 3, und 4 Töchter von 18, 16, 14, und 12 Jahren; vier von den Kindern sind außer Landes, einer Fagottist, einer lernt Flöte, drei gehen in die Schule; hat 3 Jahre gedient, vorher in Frankreich 7 Jahre und im Pfälzischen [Dienst] 6 Jahre, Gehalt 600 fl. aus der Schatulle, 100 fl. von Sr. Excellenz dem Obriststallmeister.
Kommentar: Nicolaus Kicheler [sic] *ist der beste Fagottist, von sehr guter Aufführung, und geheiratet. Dieser hat zwei Buben, deren einer die Fagott Solo gut blaset, und der andere ziemlich die Flaute. Dem Vater ist vor etwa einem Monat ein sehr geringes (welches Hr. Obriststallmeister bekannt) zugelegt worden, um diese Jungen allhier zu behalten und mitspielen zu lassen.*

Kontrabassist

Nr. 33: *Candidus* [Candido?] *Passavanti* [Kontrabass], alt 47 Jahre, geboren in Neapel, verheiratet, seine Frau ist 42 Jahre alt, hat 3 Söhne von 15, 7, und 3 Jahren, 2 Töchter von 9 und 5 Jahren, alle im Lande, "in die Schul—auch einer Musik;" hat 11 Jahre gedient, in Württemberg [Stuttgart] 12 Jahre, Gehalt 400 fl. von der Landrentmeisterei und 100 fl. aus der Schatulle.
Kommentar: Er ist ein mittelmäßiger Contre-Bassist, von guter Aufführung, und alt [sic].

Klarinettisten [auch als Oboisten tätig?]

Nr. 34: *M. Meuser* [Klarinette], alt 33 Jahre, geboren in Bonn, verheiratet, seine Frau ist 32 Jahre alt, geboren in Bonn, hat einen Sohn von 1 Jahr und eine Tochter von 2 Jahren im Lande, hat 15 Jahre gedient, war 4 Jahre beim Grafen Belderbusch, Gehalt 192 fl. [Almanach de la Cour, 1784, S. 30, unter Valets de pied.]
Kommentar: Nic[olaus] *Meuser* [sic] *ist ein guter Klarnist* [sic] *vor Solo, auch starck dem Trunck ergeben, bekomm bedienten Gehalt vom Obriststallmeister qua musicus, an statt livrée ein anderes Kleid, und ist geheiratet.*

Nr. 35: *J*[ohann] *Baum* [Klarinette], alt 34 Jahre, geboren in Bonn, verheiratet, seine Frau ist 33 Jahre alt, geboren in Bonn, hat einen Sohn von 2 Jahre und eine Tochter von ½ Jahr, im Lande, hat 14 Jahre gedient, war 5 Jahre bei Graf Belderbusch, Gehalt 192 fl. "als Hoflackai."
Kommentar: Johann Baum, mittelmäßiger Second Klarnist [sic]*, ist ein Hofbedienter und von guter Aufführung.*

Accessist--Violine

Nr. 36: *Peter Esch* [Violinist] ist abgegangen.
Kommentar: Peter Esch, accessist bei der Hof Musique, hat 50 florin Gehalt, da aber selbiger durchgangen, und man weisst nicht wohin, hat dessen Bruder, geheimen Kanzleidiener, deme ohnerachtet, obige 50 florin aus der Landrentmeisterei gezogen.

Calcant [Hof-Musik Diener]

Nr. 37: *Funk* [Calcant], der alte *Funk* und der junge *Funk*, Calcanten, sind 74 und 43 Jahre alt.
Kommentar: Mich[ael] *Funk, Calcant, ist von guter Aufführung, und ist altershalber sein Sohn ihm adjungiert.*

Wie oben erwähnt ging der Autor der *Pro-Memoria* vom Juni 1784 unter dem Namen Sigismund Graf von Salm und Reifferscheid in die Beethoven-Literatur ein. Über diesen Obristhofmeister, der unter zwei Kurfürsten diente, weiß man nur, dass er einer Familie entstammte, deren Vorfahren im Schloss Raitz (Rájec) in Südmähren lebten, am 13. Juni 1735 in Wien geboren wurde und am 27. Februar 1798 in Bedburg (ca. 60 km nordwestlich von Bonn) starb. Am 21. Juli 1764 hatte er in Köln Eleonore, geb. Gräfin von Waldburg-Zeil-Wurzach, geheiratet (geb. 21. Oktober 1735 in Wurzach, gest. 14. Jänner 1804 in Grunsfeld).

Als Graf Salm, ein typischer Vertreter der Aufklärungs-Ökonomie Kaiser Josephs, für seinen neuen Dienstherren Einsparungspläne entwarf, wünschte er, der Geiger Brandt möge in Bonn bleiben, statt mit dem Komödientheater auf Tour zu gehen. Die Familie Mozart war in den frühen 1770er-Jahren in Gestalt des Grafen Colloredo in Salzburg mit einer ähnlichen Einstellung konfrontiert.

Insgesamt bestand das Orchester aus 25 Musikern: 8 Geigern, 2 Bratschisten, einem Cellisten, 2 Kontrabassisten, einem Continuo-Spieler, einem Flötisten, 2 Klarinettisten (die vermutlich auch Oboe spielten), 3 Fagottisten (wahrscheinlich spielte einer von ihnen auch Kontrafagott), sowie 2 Hornisten und 2 Trompetern plus Paukisten, die aus einem Zeremonial-Amt oder einer Hofstallung gekommen sein dürften.

Die ältesten Mitglieder waren der Fagottist Meuris (70) und der Bratschist Walther (63), der jüngste (mit Ausnahme des 13jährigen Beethoven) war der Geiger Goldberg (20). Das Durchschnittsalter des gesamten Orchesters betrug etwa 37 Jahre. Der Geiger Franz Ries war offensichtlich im Alter von neun Jahren in den kurfürstlichen Dienst getreten, andere Musiker begannen zwischen 13 und 15 Jahren zu arbeiten – dies war ein Orchester, dessen Mitglieder im dritten Lebensjahrzehnt bereits über beträchtliche musikalische Erfahrung verfügten; dass Beethoven mit elf Jahren ohne Gehalt begonnen hatte, war unüblich, aber keineswegs präzedenzlos.

Das höchste Gehalt bezogen der Kontrabassist Passavanti (500 fl.) und der Fagottist Küchler (700 fl.), während der Geiger Franz Ries und die beiden Hornisten jeweils 400 fl. erhielten. Die niedrigsten Vergütungen fanden sich im Bereich der Kombination mit anderwärtigen Verpflichtungen und ergeben des Öfteren kein eindeutiges Bild. Die Oboisten beispielsweise waren zugleich *Leiblackeien* und erhielten ein unregelmäßig ausgezahltes jährliches Gehalt von 192 fl.

VOTRUBA
MUSIK
www.votruba-musik.at

Verkauf, Reparatur, Erzeugung
1070 Wien, Lerchenfelder Gürtel 4
Tel.: 01/5237473 Fax: -15
musikhausvotruba@aon.at
Mo - Fr 08.30 - 12.30 u. 13.30 - 18.00 Uhr
Sa 08.30 - 12.00 Uhr

Verkauf, Reparaturannahme
2700 Wr. Neustadt, Herzog-Leopold-Straße 28
Tel.: 02622/22927 Fax: -15
votrubamusik.herz@aon.at
Mo - Fr 09.00 - 12.30 u. 13.30 - 18.00 Uhr
Sa 09.00 - 12.00 Uhr

Notengeschäft
2700 Wr. Neustadt, Beethovengasse 1
Tel.: 02622/20427
votrubamusik.noten@aon.at
Mo - Fr 09.00 - 12.30 u. 13.30 - 18.00 Uhr
Sa 09.00 - 12.00 Uhr

Meisterwerkstätte für Holz- und Blechblasinstrumente

Unter den drei Fagottisten befand sich vermutlich auch ein Kontrafagottist; in den Listen der späten 1790er-Jahre ist ein solcher namentlich angeführt, was den Schluss zulässt, dass dieses Instrument den Oktav-Bass der Kurfürstlichen Harmonie ausführte.

Christian Gottlob Neefe

Im dritten von ihm verfassten, ebenfalls Ende Juni 1784 datierten Dokument („*Bericht und Vorschlag*“) berichtet Graf Salm weiters, der seit drei Jahren im Kurfürstlichen Dienst stehende Christian Gottlob Neefe „*hat gar keine Meritten und ist ... auch Calvinisch,*“ und empfiehlt, seine Entlassung würde 400 fl. Einsparung bringen. Salms Absicht war es, Neefe gemeinsam mit Beethoven (wenngleich ungenannt) mit einem niedrigeren Gehalt in Höhe von 150 fl. wieder einzustellen.

Kurfürst Maximilian Friedrich hatte Neefe vermutlich auf Empfehlung von Graf Belderbusch 1781 engagiert, etwa zur Zeit, als Kaiser Joseph II. sein Toleranzpatent für Protestanten erließ. Neefe war im Umfeld der normalen evangelischen Landeskirche aufgewachsen, hatte aber von 1769 bis in die 1770er-Jahre Jus und Musik in Leipzig studiert und dort möglicherweise einige pietistische Glaubensinhalte aus Bachs Gemeinden adaptiert.

Der Pietismus war innerhalb der Lutheranischen Evangelischen Kirche im späten 17. Jahrhundert durch den Theologen Philipp Spener begründet worden und betonte spirituelle Wiedergeburt, gottesfürchtiges Leben und persönliche Hingabe an Jesus. Spener (geb. 1635 in Rappoltsweiler, Elsass, gest. 1705 in Berlin) studierte Theologie in Straßburg und verbrachte später ein Jahr in Genf – beide Orte sind historische Wirkungsstätten des Reformers Johann Calvin (1509-1564) –, ehe er nach Tübingen, Frankfurt, Dresden und Berlin ging. Graf von Zinzendorf unterstützte unter dem Einfluss Speners die Neubelebung der Brüdergemeine *Unitas Fratrum* in Herrnhut (Sachsen). Da die Familie Salm-Reifferscheid Besitztümer in Südmähren hatte, dürfte der protestantische Zweig innerhalb der katholischen Familie Zinzendorf die erwachte Abneigung des in Wien geborenen Salm gegenüber jeder Form des Pietismus gefördert haben, und in diesem Zusammenhang auch die Missbilligung des von ihm wahrgenommenen Calvinismus Neefes. Daher deutete Salm in diesem dritten Dokument an, Neefe habe „*Protection*“ unter Max Friedrich genossen, hoffte nun aber, den neuen Kurfürsten von seiner Entlassung zu überzeugen.

Vermutlich hatte sich in den drei oder vier Jahren vor 1784 zwischen Neefe und Beethoven eine starke Lehrer-Schüler-Beziehung entwickelt. Basierend auf seinen Leipziger Erfahrungen hatte Neefe Beethoven mit Bachs *Wohl-Temperiertes Klavier*, verschiedenen Werken C. P. E. Bachs und vielleicht sogar mit Matthesons *Der vollkommene Kapellmeister* (1739) bekannt

Gottlob August Liebe: Christian Gottlob Neefe

gemacht. Salm versuchte Neefes Gehalt auf 200 fl. jährlich zu verringern, ein Schritt, der auch seine Beziehung zu Beethoven gefährdet haben könnte; doch als Kurfürst Max Friedrich davon erfuhr, erhöhte er Neefes Gehalt mittels eines Dekrets vom 8. Februar 1785 auf den früheren Stand von 400 fl.

Weitere Entwicklungen 1784-1787

Mit 1. Juli 1784 wurde Beethoven – ebenso wie die Geiger Goldberg und Philippart sowie vermutlich der 13jährige Fagottist Küchler – mit einem Gehalt von 150 fl. pro Jahr reguläres Mitglied der Hofmusik.

Am 14. Jänner 1785 stellte die Kapelle die ersten anscheinend ausschließlich als Oboisten beschäftigten Musiker ein: Georg Liebisch/Libisch und Joseph Bachmeyer mit einem Gehalt von 375 fl. bzw. 200 fl.. Thayer vermutet, Liebisch sei aus Wien gekommen, Bachmeyer stand zuvor in Diensten des Grafen Belderbusch.

Im April 1785 scheint Joseph Reicha als Nachfolger von Andrea Lucchesi (1741-1801) die Stelle als Musikdirektor übernommen zu haben, und ein Dekret vom 28. Juni bestätigt, dass sein früheres Gehalt auf 1000 fl. jährlich aufgestockt werde. Unter diesem Aspekt können wir die nächste vollständige Personalliste betrachten, die 1791 veröffentlicht wurde, aber wahrscheinlich den Stand von Ende 1790 spiegelt.

Das Bonner Orchester Ende 1790

Direktor

Joseph Reicha (geb. 12. Februar 1752 in Chuděnice bei Klattau, gest. 5. März 1795 in Bonn), Violoncellist.

Clavicembalo

Christian Gottlob Neefe (geb. 5. Februar 1748 in Chemnitz; gest. 18. Jänner 1798 in Dessau).

Chor- und Ballettmeister

Johann Goldberg (geb. ca. 1764 in Bonn).

Violinen

Ferdinand Drewer (geb. 1741 in Bonn), verheiratet mit der Sängerin Anna.
Franz Ries (geb. 10. November 1755 in Bonn; gest. 1. November 1846 in Godesberg).
Johann Goldberg (geb. ca. 1764 in Bonn).
Andreas Perner (anscheinend beigetreten seit 1785).
Andreas Romberg, der ältere (geb. 27. April 1767 in Vechta; gest. 10. November 1821 in Gotha); Cousin des Cellisten Bernhard.
Johann Baum (anscheinend beigetreten seit 1785).
Franz Drewer, Accessist (vermutlich Sohn von Ferdinand und Anna; anscheinend beigetreten seit 1785).
Karl Willmann, Accessist (geb. 10. Oktober 1773 in Bonn; gest. 9. Mai 1811 in Wien; einige Familienmitglieder im Bonner Musikleben; anscheinend beigetreten seit 1785).

Bratschen

Joseph Philippard (geb. 1755 in Bonn).
Ludwig van Beethoven (geb. 16. Dezember 1770 in Bonn; gest. 26. März 1827 in Wien); Sohn des Hoftenors.

Violoncelli

Gaudenz Heller (geb. ca. 1750 in Pölnitz).
Maximilian Willmann (geb. 1. September 1767 in Bonn; gest. 7. März 1813 in Wien; anscheinend beigetreten seit 1785).
Bernhard Romberg, der jüngere (geb. 13. November 1767 in Dinklage; gest. 13. August 1841 in Hamburg); Cousin des Violinisten Andreas.

Kontrabässe

Johann Baptist Paraquin (geb. ca. 1746 in Neustadt an der Hardt).
Thomas Pockhorny/Pokorny (anscheinend beigetreten seit 1785).

Flöten

Sebastian Pfau (geb. 1752 in Markolsheim).
Anton Reicha (geb. 26. Februar 1770 in Prag; gest. 28. Mai 1836 in Paris); adoptierter Sohn des Direktors Joseph (anscheinend beigetreten seit 1785).

Oboen

Georg Liebisch/Libisch (geb. 1751 in Peterswald, Böhmen; gest. 14. März 1829 in Wien; engagiert am 14. Jänner 1785).
Joseph Welsch (engagiert am 14. Jänner 1785).

Klarinetten

Christian [?] *Meuser* (geb. 1751 in Bonn)
Joseph Bachmeyer/Pachmeier (anscheinend beigetreten seit 1785).

Fagotte

Theodor Zillicken (geb. ca. 1742 in Bonn).
Georg Welsch (anscheinend beigetreten seit 1785).

Kontrafagott
Eisen (anscheinend beigetreten seit 1785).
Hörner
Andreas Bamberger (geb. 1751 in Würzburg,), bezeichnet als "erster" [hoher] Hornist.
Nikolaus Simrock (geb. 23. August 1751 in Mainz; gest., 12. Juni 1832 in Bonn);
bezeichnet als „zweiter" [tiefer] Hornist.
Trompeten
Wilhelm Stumpff
Philipp Franz Göpfert
Franz Joseph Hofstätter
Michael Baltus
Timpani
Johann Baptist Renard

Beethovens Kompositionen für das Orchester von 1790

Schon 1783 hatte Beethoven ein einfaches Klavierkonzert in Es-Dur (WoO 4) komponiert und im Rahmen einer Reise nach Den Haag am 23. November dieses Jahres aufgeführt. Leider ist nur eine reduzierte Klavierfassung der Orchesterbegleitung erhalten geblieben, aber das Material scheint gattungstypisch und nicht bloß für einzelne Orchestermusiker geschrieben zu sein.

Am 20. Februar 1790 starb Kaiser Joseph II. in Wien, die Nachricht erreichte Bonn innerhalb einer Woche. Beethoven erhielt den Auftrag, eine Trauer-Cantate (WoO 87) zu komponieren, die vermutlich am 19. März, dem Namenstag des Verstorbenen, aufgeführt werden sollte. Das so entstandene Werk ging an die Grenzen der Fähigkeiten des Orchesters, wurde Berichten zufolge einige Male geprobt, dann abgelehnt und nie mehr während Beethovens Lebenszeit aufgeführt. Dennoch kam er später darauf zurück und verwendete Teile davon in verschiedenenen Kontexten. Die Oktaven und Akkorde der ersten vier Takte der Kantate, ebenso wie die folgende Textpassage „*Todt! Todt!*" und deren Reprise im Schlusschor, fanden als vier Eröffnungsnoten der Kerkerszene von *Leonore/Fidelio op. 72* (1805 und 1814) ebenso Verwendung wie – mit heftigerem rhythmischen Kontrast – in der *Coriolan-Ouvertüre* op. 62 (1807). Die wogende Augenmusik als Introduktion zu „*Ein Ungeheuer, sein Name Fanatismus*" wird den Bonner Kontrabassisten Einiges aufzulösen gegeben haben, ebenso die lebhaft punktierten Begleitfiguren zu „*Da kam Joseph*." Die Sopran-Arie „*Da stiegen die Menschen an's Licht*" wird von einem Oboensolo, geschrieben für Georg Liebisch, begleitet, das beinahe identisch ist mit jenem Moment in der Finalszene von *Leonore/Fidelio* („*O Gott, welch' ein Augenblick*"), in dem Leonore Florestan die Ketten abnehmen darf.

Einige Monate später, vermutlich im September/Oktober 1790, erhielt Beethoven einen ähnlichen Kompositionsauftrag zu einer *Kantate auf die Erhebung von Leopold II. zur Kaiserwürde* (WoO 88), die ebenfalls, aus welchen Gründen auch immer, zu seinen Lebzeiten nicht erklang. Die zentrale und ausführliche Sopran-Arie „*Fliesse, Wonnezähre, fliesse!*" wird von Flöte- und Violoncello-Soli begleitet, damals vermutlich von Sebastian Pfau und Maximilian Willmann gespielt. Wenn auch der Chortext „*Stürzet nieder, Millionen*" die *Symphonie Nr. 9* vorwegzunehmen scheint, sind viele Details dieser Kantate, von Josephs Schlummer bis zu den „*Heil*"-Rufen für Leopold, konventioneller gestaltet als in der Vorgängerversion.

Anfang 1791 beauftragte Graf Ferdinand Waldstein Beethoven vermutlich zur Komposition der *Musik zu einem Ritterballet* (WoO 1), die am Fastnachtsonntag (6. März) im Rahmen eines von den Hof-Nobilitäten aufgeführten Balletts im Redoutensaal des Hofs erklingen sollte. Die acht kurzen Sätze mit optionalen Wiederholungen je nach der Dauer der adeligen Tänze in „alt-deutscher Tracht" waren betitelt mit *Marsch, Deutscher Gesang, Jagdlied, Romanze, Kriegslied, Trinklied, Deutscher Tanz* und *Coda*, die Musik nimmt zum Großteil vermutlich Bezug auf Volksweisen oder volksliedähnliches Material. Das *Jagdlied* bietet Passagen für zwei Hörner (Bamberger und Simrock) unter Verwendung traditioneller „Hornquinten", begleitet bzw. echoartig beantwortet von zwei Klarinetten (Meuser und Bachmeyer). Im *Trinklied* dürfte einer der Flötisten eine farbige Passage auf dem Piccolo gespielt haben, und einige der Sätze waren durch solid idiomatisch geschriebene Stimmen für Trompeten und Pauken belebt.

Das Who's Who des Bonner Orchesters anno 1790

Das Orchester des Kurfürstlichen Hofs in Bonn enthielt eine erstaunliche Anzahl von Musikern, die bereits prominente Komponisten oder Virtuosen waren oder es in der nächsten Generation werden sollten. **Neefe** war bereits als guter Theatermusiker bekannt, Nikolaus **Simrock** sollte zusätzlich zu seiner Tätigkeit als Hornist seit 1800 einer der führenden europäischen Verleger werden. Franz Anton **Ries** war ein prominenter Geiger, sein Sohn Ferdinand (1790 sechs Jahre alt) wurde in Wien Beethovens Schüler und später ein guter Pianist, Komponist und Dirigent. Der Geiger **Andreas Romberg** und sein Cousin **Bernhard** (Violoncello) reüssierten unter den besten Virtuosen der ersten Jahrhunderthälfte. Anton **Reicha** verließ Bonn, wanderte nach Paris aus und entwickelte das Bläserquintett zu einem prominenten Genre. Der Oboist Georg **Liebisch** schließlich ging nach Wien und spielte einige Jahre im Theater an der Wien, ehe er die musikalische Unternehmung eines Mitglieds der Esterházy-Familie in Ungarn (heute Slowakei) leitete.

Zusätzlich zu Neefe (siehe oben) verdienen drei dieser Musiker nähere Beachtung hinsichtlich ihrer Verbindung zu Beethoven und vice versa: Franz Riess, Georg Liebisch und Nikolaus Simrock.

Franz Anton Ries, Konzertmeister, geb. 1755 in Bonn, studierte Geige anscheinend bei Johann Peter Salomon (1745-1815), ehe er Bonn verließ, um schließlich ca. 1762 nach London zu gehen. Ries war seit 1755 bezahltes Mitglied der Kurfürstlichen Kapelle und verbrachte einige Zeit in Wien, wenn der Kurfürst dorthin reiste. Beethoven lernte in Bonn bei ihm Geige, vielleicht Bachs Partiten für Violine solo, die Ries bei Salomon studiert hatte. Nach Beethovens kurzem Aufenthalt in Wien (Frühling 1787) dürfte Franz Ries in freundschaftliche Beziehung zur Familie Beethoven getreten sein, denn als sein Sohn Ferdinand (1784-1838) im Frühjahr 1802 nach Wien kam, um bei Beethoven zu lernen, sagte dieser zu ihm: „*Ich kann Ihrem Vater jetzt nicht antworten; aber schreiben Sie ihm, ich hätte nicht vergessen, wie meine Mutter starb; damit wird er schon zufrieden sein.*"

Als Beethoven 1792 Bonn verließ, hatte er die Komposition eines *Violinkonzerts in C-Dur* (WoO 5) für Franz Ries begonnen und einen beträchtlichen Teil des ersten Satzes auch fertiggestellt, aber nie vollendet.

Georg Liebisch oder Libisch wurde 1751 in Peterswald, Böhmen, geboren und trat am 14. Jänner 1785 mit einem Gehalt von jährlich 375 fl. in die Kurfürstliche Kapelle ein. Bis zu diesem Zeitpunkt dürften die Klarinettisten auch Oboe gespielt haben, nun aber hatte Bonn mit Liebisch und Joseph Welsch (als zweitem) zwei professionelle Oboisten. Wie oben erwähnt, komponierte Beethoven vermutlich sowohl das Oboensolo in der Joseph-Kantate (1790) für Liebisch als auch ca. 1792 das verloren gegangene *Oboenkonzert F-Dur* (neu WoO 206). Anfang 1794, als die Franzosen Bonn bedrohten, notierte Kurfürst Max Franz, Liebisch sei schon „*wie Beethoven, in Wien ohne Gehalt*." Im Zeitraum zwischen September 1795 und Juni 1801 wurde Liebisch Solooboist im Theater auf der Wieden. Vermutlich im Frühjahr 1802 verließ er das neue Theater an der Wien und wurde Leiter der von Graf Franz Esterházy (gest. 1815) engagierten Kapelle (eigentlich einer Harmonie) in Bernolákovo (früher Čeklis), 20 km nordöstlich von Preßburg; danach verlegte der Fürst die Kapelle nach Sered. Vermutlich nach dem Tod des Grafen kehrte Liebisch nach Wien zurück, wo er von 1823 bis 1829 als Witwer am Spittelberg, Weisser Hahn, Burggasse, No. 30, Wohnpartei 3, lebte. Er starb am 14. März 1829 an Entkräftung im Versorgungshaus beim Alserbach, nahe der heutigen Volksoper.

Unbekannter Künstler: Franz Anton Ries

Nikolaus Simrock wurde als Sohn eines Soldaten 1751 in Mainz geboren. Vor 1766 spielte er schon in französischen Militärkapellen und wurde im April 1775 in die Bonner Kapelle engagiert. Er war gemeinsam mit Franz Ries und Christian Gottlob Neefe Mitglied des Ordens der Illuminaten und später der Lesegesellschaft, die allesamt den aus Frankreich kommenden Einflüssen der Aufklärung verpflichtet waren. 1793 gründete er seine Verlagsunternehmung und fand nach der Besetzung Bonns durch die Franzosen im Jahr 1794 legale und profitable Vertriebswege in französisch annektierten Gebieten.

1794 oder 1795 begann Beethoven mit den Skizzen zu einem *Sextett in Es-Dur* für Streichquartett und zwei Hörner und hatte vermutlich im Sinn, das Werk Nikolaus Simrock in Bonn persönlich zu übergeben oder an ihn zu versenden. Er führte mit Simrock nur eine sporadische Korrespondenz, doch dürften sie über den jungen Ferdinand Ries (1784-1838) des Öfteren Neuigkeiten ausgetauscht haben, als dieser ca. vom Frühjahr 1802 bis September 1805 in Wien weilte.

Ries hielt sich vom August 1808 bis zum Sommer 1809 abermals in Wien auf, und vom November 1808 bis Juni 1809 half er Beethoven bei der Vermittlung des Verkaufs der regionalen französischen Rechte an der *C-Dur-Messe op. 86* für 100 *florins* an Simrock als Verleger. Es ist denkbar und sogar sehr wahrscheinlich, dass Beethoven Ries das nun fertig gestellte *Sextett Es-Dur* übergab, um es an Simrock zur Veröffentlichung als Opus 81 (heute 81b) zu übergeben. Vor der Absendung dürfte er es mit Sicherheit mit seinen Kollegen in Wien durchgespielt haben, und Schuppanzighs Streichquartett, nun in Graf Rasumovkys Diensten, entsprach ohne Zweifel den Anforderungen. Bezüglich der Hornstimmen waren unter den lokalen Instrumentalisten sicher der tiefe Hornist Friedrich Hradetzky, der im Frühjahr 1808 Beethovens *Hornsonate* gespielt hatte, und ein vielseitiger hoher Hornist wie Friedrich Starke oder Camillo Bellonci erste Wahl. Danach erlosch die Korrespondenz abermals.

Daher reiste Nikolaus' Sohn Peter Joseph Simrock (1792-1868), als er mit seinem 24. Geburtstag die Volljährigkeit und Vertragsfähigkeit erreicht hatte, von Bonn nach Wien, um die früheren Verbindungen seines Vaters mit Beethoven wieder aufzufrischen. Er erzählte später dem Biographen Alexander Wheelock Thayer von einigen Zusammenkünften mit dem Komponisten, versäumte es aber, bestimmte musikalische Werke zu nennen.

Der junge Simrock verließ Wien nach einem ungefähr einmonatigen Aufenthalt vermutlich am 29. oder 30. September 1816 und trat in Verhandlungen zwecks Publikation der *Violoncello-Sonaten op. 102* sowie einiger Lieder ein.

Joseph Karl Stieler: Nikolaus Simrock

Am 15. Februar 1817 schrieb Beethoven an ihn, der nun zurück in Bonn war: „*Alles schöne und gute Ihren Eltern und besonders Ihrem Vater; er wird sich wohl noch erinnern, wie ich ihn manches Tones wegen von dem Horn gefragt, und wohl einsehen, daß nun der damalige Schüler seinem Meister etwas aufzuknacken gibt.*"

Dies war vermutlich kein Kommentar zu einem erst neulich komponierten Werk. Wir erkennen nun, dass es um eine humorvolle Betrachtung des Komponisten über das 1794-1795 skizzierte, vermutlich 1809 fertig gestellte, 1810 publizierte und 1816 und 1817 nicht mehr ernst genommene Werk handelt!

Ein dauerhafter Beitrag Simrocks zur Biografie Beethovens dürfte unbeabsichtigt kurz nach dessen Tod im Jahr 1827 entstanden sein. Auf der Rückseite von Beethovens Todesanzeige vermerkte ein Mitarbeiter Simrocks vermutlich auf Ersuchen des Direktors: „*L. v. Beethoven ist am 16. Dezember 1770 geboren,*" somit nicht nur das korrekte Jahr seiner Geburt, das zu dieser Zeit nicht allgemein bekannt war, sondern auch mit hoher Wahrscheinlichkeit den korrekten Tag seiner Geburt im Dezember. Prosit Beethoven!

Inzwischen waren die Tage des Kurfürstlichen Hofs in Bonn gezählt. Die französischen Invasoren waren seit der dritten Septemberwoche 1794 in Aachen, und am 3. Oktober verließ Kurfürst Max Franz Bonn. Die Franzosen erreichten Köln am 6. Oktober, Bonn fiel an sie ohne Gegenwehr.

Die beiden Rombergs waren schon im April 1794 zu Schröders Theater in Hamburg gewechselt, Anton Reicha folgte ihnen einige Wochen vor dem Einmarsch der Franzosen in Bonn. Der Kurfürst wollte ursprünglich eine *Harmonie* (je 2 Oboen, Klarinetten, Hörner und Fagotte) zurückbehalten, aber Liebisch ging, genauso wie es Beethoven bereits getan hatte, ohne Gehalt nach Wien, die beiden Welsch gingen nach Frankfurt, der Flötist Pfau nach Mergentheim in Pension. Auch der Klarinettist Bachmeyer und die Hornisten Bamberger und Simrock schieden aus. Der Kontrabassist ging mit einer Abfindungszahlung in den Ruhestand. Die Hoftrompeter Hofstätter und Baltus blieben erhalten, doch nahezu alle verbliebenen Orchestermitglieder wurden entlassen oder in den Ruhestand versetzt, einige mit Abfindungen. Das frühere, mit Stars gespickte Orchester des Kurfürstlichen Hofs in Bonn existierte nicht mehr.

Epilog

Als Haydn im Juli 1792 auf der Rückreise von London in Bonn einen Zwischenstopp einlegte, traf er – soweit dies nicht schon früher geschehen war – vermutlich Beethoven, prüfte seine Joseph-Kantate und fand den 21jährigen Musiker sehr begabt. Beethoven verließ wahrscheinlich rund um den 1. November 1792 mit einem von Kurfürst Max Franz gewährten Stipendium Bonn, um bei Haydn in Wien zu studieren. Haydn schrieb am 23. November 1793 an den Kurfürsten, berichtete über die Fortschritte, die Beethoven seither gemacht hatte und suchte für seinen Schüler um ein weiteres einjähriges Stipendium an, damit er weiter in Wien bleiben könne. Folglich hatte Beethoven jedenfalls im Verlauf des Novembers 1794 allen Grund, nach Bonn zurückzukehren, aber inzwischen hatten die Franzosen Bonn besetzt und der Kurfürst war nun ein Flüchtling, der schließlich heim nach Wien ins „Exil“ kam.

Ludwig van Beethoven in seinem 16. Jahr
Schattenriss von Joseph Neesen

Beethovens jugendliche Erfahrungen in Bonns Orchester waren für ihn hilfreich. Er hatte in der ziemlich routinierten Violagruppe, von der aus er unmittelbare Beobachtungen im Bereich der interessanteren Gruppen in seinem Umfeld machen konnte, Einiges an bester Literatur kennen gelernt (inklusive Mozarts *Die Entführung aus dem Serail* mit der konzertanten *Martern-Arie*). Neefe führte ihn zu Bach und vermutlich zum Protestantismus (das letzte größere Lied, das er 1820 komponierte, war über einen protestantischen Text). Er nahm Unterricht beim Geiger Ries und beim tiefen Hornisten Simrock, was sowohl Einfluss auf die *Horn-Sonate* von 1800, wie auf die *Fidelio*-Ouvertüre von 1814 und die *Symphonie Nr. 9* hatte. Ehe diese rheinische Welt für ihn endete, schrieb er ein Oboenkonzert für Liebisch und begann mit der Komposition eines Violinkonzerts für Ries. Auch in Wien vergaß er Simrock nicht und schrieb für ihn das Sextett für Streicher und zwei Hörner.

Beethovens orchestrale Virtuosität, die in Wien ihre gigantische Reife erreichte, hatte also in Bonn ihren Ausgangspunkt.

Ausg'steckt is…

Das neu gestaltete Beethoven-Museum in Heiligenstadt

Die beiden alten Beethoven-Museen in der Probusgasse, in die auch extra Eintritt zu zahlen war, sind endlich Geschichte. Die kleinen Räume des gartenseitigen Obergeschoßes präsentierten sich im 90er-Jahre-Einheitslook aller vom *Wien Museum* betreuten Musikergedenkstätten, straßenseitig zeigte die *Beethoven-Gesellschaft* in Uralt-Vitrinen schlechte Kopien einiger Handschriften und Noten. Die feuchten, muffigen Räume linkerhand im Erdgeschoß waren mit einer seit Jahrzehnten kaum mehr aktualisierten Beethoven-Bibliothek und alten Schränken vollgestopft, die Gewölbe rechterhand enthielten altes Gerümpel und Bauschutt. Nach der Neugestaltung des Badener Beethovenhauses der „Neunten" bestand für die Gedenkstätte in Heiligenstadt besonders dringender Handlungsbedarf. Realisiert wurde das Vorhaben durch die Patronanz der University of Illinois: „*Overall the project has a budget of more than a million Euros administered through the Wien-Museum, whose current director, Matti Bunzl, was formerly a U of I faculty member and formerly Artistic Director of the Chicago Humanities Festival*", liest man auf der Homepage der *School of Music – University of Illinois*. Daher wurde auch William Kinderman, amerikanischer Beethoven-Spezialist, mit der wissenschaftlichen Beratung für das Ausstellungskonzept betraut und musizierten am ersten Eröffnungstag Studenten aus Chicago. „*Vienna's New Beethoven Museum... And How Chicago Made It Possible*" – *American Friends of the Vienna Museum* bekamen schon Ende Oktober in einer Veranstaltung in Chicago Einblicke in das neue Wiener Museum. Ohne Chicago und Bunzls Connections also kein neues Beethoven-Haus in Heiligenstadt – das vergaß Kulturstadtrat Mailath-Pokorny beim Interview anlässlich der feierlichen Eröffnung zu erwähnen.

Die Werbung verspricht einen „Erlebnisparcours", durch das im Stil einer Luxusimmobilie adaptierte Haus, den die Kuratorin Lisa Noggler-Gürtler, bisher nicht mit Ausstellungen über Musiker befasst, entworfen hat. Sie nutzte die Topographie des Orts zu einem für Besucher anregenden Konzept: die sechs Stationen mit unterschiedlichen Themenbereichen („Ankommen" – „Erholen" – „Komponieren" – „Verdienen" – „Aufführen" – „Vermachen") sind über spezielle Eingänge im Parterre und im ersten Stock zugänglich und klar voneinander getrennt, wobei „Anfang" (die Übersiedlung von Bonn nach Wien) und „Ende" (Tod und Gedenkkultur) einander gegenüber im Parterrebereich positioniert sind. Der im Beethoven-Museum angekommene Besucher erlebt zunächst mit, wie Beethoven zehn Jahre vor seinem Heiligenstädter Aufenthalt in Wien angekommen ist, spaziert durch den Hof und erreicht über eine Stiege den gartenseitigen Sektor „Erholen". Hier ist der Raum regionalgeschichtlicher Dokumentation, für einen Moment fallen Ort des historischen Geschehens und Ausstellungsort zusammen. Und da „Erholen" für Beethoven vor allem ausgedehnte Spaziergänge und Wanderungen durch die Umgebung bedeutete, darf die *Pastorale* nicht fehlen, obwohl sie ja mit dem Heiligenstädter Aufenthalt 1802 nichts zu tun hat. Hier unterläuft der Ausstellungsstrategie mit ihrem Hang zu symbolträchtigen Visualisierungen jedoch ein aus ästhetischer Sicht grober Fehler: sind doch fünf Gemälde, die Wienerwaldlandschaften zeigen und nur einzeln aus einer stilisierten Staffelei gezogen werden können, akustisch mit jeweils einem Symphoniesatz gekoppelt. Schrieb nicht Beethoven „*Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerey*" als Motto über die *Pastorale*, die hier gerade mittels Malerei wieder zu einer Art landschaftlicher Illustrationsmusik herabgestuft wird?

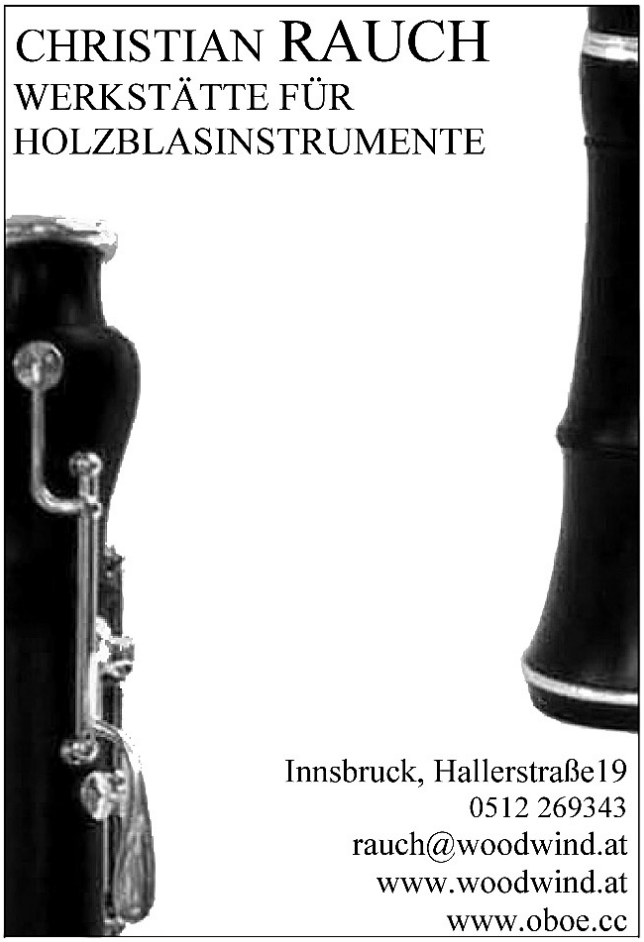
Im Sektor „Komponieren" befindet sich das für Musiker eigentliche Glanzstück der Ausstellung: auf einem Screen sind Beethovens Skizzen zur „Sturm-Sonate" aus dem Kessler-Skizzenbuch in „normale" Notenschrift transkribiert und werden von Kinderman eingespielt, wobei für weniger Versierte ein Zeiger auf den Notenzeilen mitläuft. Während man als musikwissenschaftlicher Laie in der Regel mehr oder weniger ratlos vor den hier ebenfalls als Faksimile exponierten Skizzen steht, gewinnt man durch die gespielte Transkription einen tatsächlich erhellenden Einblick in den aus vielen einzelnen Modulen sich langsamen kristallisierenden Kompositionsprozess. Allein diese Station rechtfertigt einen Museumsbesuch. Hier zeigt sich aber auch, welche Zugeständnisse man an die Chicagoer Patronanz machen muss, den im Anschluss erklingt dann die finale Version des Satzes in einer peinlich schlechten, schülerhaften Interpretation durch Kinderman, der seine pianistischen Fähigkeiten sichtlich doch dramatisch überschätzt.

Nun ist man vorbereitet, das Sanktuarium zu betreten: den schalldicht gestylten Raum des *Heiligenstädter Testaments*. Man könnte hier auch eine Proust-Lesung veranstalten, statt mit Beethoven taub zu werden und seinen fortschreitenden Hörverlust in Form einer immer undeutlicheren Einspielung der *Pathetique* mitzuerleben. In dieser quasi negativen Kapelle, einem zur Versenkung auffordernden Sakralraum, liegt, unterhalb des obligaten Hörrohrs positioniert, nun das Faksimile des *Heiligenstädter Testaments*, an den Wänden ist es als Fortsetzungsroman affichiert, mit Kopfhörern kann man es sich vorlesen lassen, so man selbst gut hört. In hunderten Publikationen ist dieses Schriftstück abgedruckt und besser kommentiert als hier, wo es unkommentiert bleibt.

Im Sektor „Verdienen" ist ein Streichquartett mit vier Pulten aufgestellt, erklingt in Endlosschleife der 1. Satz von op. 59/1, eine hübsche Tafel mit einander überschneidenden Kreisen von Widmungsträgern verweist auf die Wichtigkeit, mittels Werkwidmungen ein förderndes Publikum aus Adel und gehobenem Bürgertum zu „unterhalten". Die relativ ausführliche Dokumentation jener adeligen Gönner, die Beethoven quasi ein bedingungsloses Grundeinkommen garantierten (informativ ist hier das Faksimile des Vertrags), betrifft jedoch weniger den Bereich des „Verdienens" im Sinne ökonomisch basierter Dienstleistung als den Bereich großzügiger Patronage. Die Entstehung des Verlagswesens – wesentliche kulturelle Initialzündung des beginnenden bürgerlichen Zeitalters – findet demgegenüber kaum Erwähnung. Die Verankerung des *Fidelio* in diesem thematischen Bereich erscheint wenig motiviert, zumal vorwiegend auf unterschiedliche Inszenierungslösungen im 20. Jahrhundert eingegangen wird, die mit Beethovens „Verdienen" wenig zu tun haben.

Am wenigstens überzeugt der im straßenseitigen Bereich angesiedelte Sektor „Aufführen". Der größte verfügbare Raum des Museums wurde im Grunde verschenkt, denn der Kompromiss, ihn auch als Konzertsaal nützen zu wollen, hat zu einer Verlegenheitslösung geführt, die mittig zwei nachgebaute, bei Konzerten vermutlich beiseite schiebbare Modelle des Lobkowitz-Saales zeigt. Als treue Leser von Theodor Albrechts Untersuchungen zur Aufführungspraxis dieser Zeit können wir nur mit Missfallen konstatieren, dass die Legende von der Uraufführung der *Eroica* bei Lobkowitz, wenn auch unter dem Titel „In privatem Rahmen", fröhlich tradiert wird. Einige Fotos historischer Säle bzw. Theater ergänzen diese eher ärmliche Schau, in der nichts über Beethovens Akademien, die Zusammensetzung der Orchester, die Probenbedingungen etc. zu erfahren ist.

Das Resümee des Besuchs fällt gemischt aus. Das Konzept der sechs voneinander räumlich unabhängigen, thematisch jedoch verwandten Sektoren erscheint schlüssig. Am fundiertesten wirkt die Ausstellung dort, wo das *Wien Museum* in Form der Präsentation zahlreicher und sehenswerter regionalhistorischen Quellen aus dem eigenen Bestand (Bilder, Stiche, Pläne etc.) seine authentische Stärke ausspielt. Nur hier sind auch Originale (z. B. Mählers Beethoven-Porträt) zu sehen. Alexandra Hönigmann-Tempelmayr als für diesen Subbereich zuständige Kuratorin hat eine geschmackvolle und informative Zusammenstellung geschaffen, die es ermöglicht, optional abseits Beethovens auch eine Schau „*Wien und Umgebung um 1800*" besichtigen. Die von Noggler-Gürtler im Raum platzierten, meist überflüssigen Visualisierungen – vom Übersiedlungskoffer und einem verpackten Klavier bis zu einem mit einem Briefzitat bedruckten Badetuch – erfüllen die Funktion des „Parcours", muss man sie doch slalomartig umgehen. Positiv ist zu



vermerken, dass konsequent vermieden wird, das verbrauchte Titanen-Klischee Beethovens zu bedienen. Anlass zu Kritik gibt jedoch vor allem der Umstand, dass Beethovens Leben nicht bloß aus Ankunft, Erholen, Komponieren und Tod bestand und die Chance ungenutzt blieb, gerade den von Musikwissenschaftlern als „Sattelzeit“ definierten Zeitraum seines Heiligenstädter Aufenthalts 1802, in dessen Verlauf er, mit seinen bisherigen Kompositionen unzufrieden, einen „neuen Stil“ suchte, ins Zentrum der Schau zu rücken. Eine akustische Dokumentation der in diesem Sommer komponierten Werke fehlt, wie man überhaupt den Eindruck gewinnt, dass Beethovens Musik ein relativ geringer Stellenwert zukommt. Wichtige Stationen der äußeren Biografie wie z. B. die Erfolge beim Wiener Kongress bleiben ebenso unberücksichtigt wie Beethovens republikanische Gesinnung, die ihn gerade zur Jahrhundertwende zur aufmerksamen und leidenschaftlichen Beobachtung der Geschehnisse in Frankreich führte. Die politisch und gesellschaftlich dramatische Umbruchsituation dieser Jahre wird nur kursorisch behandelt, die Entstehung des bürgerlichen Konzertwesens und der allmähliche Bedeutungsverlust adeliger Patronage zu Gunsten eines sich marktförmig entfaltenden Musikbetriebs werden bestenfalls gestreift. Es ist verständlich, dass das *Wien Museum* diese Schau größtenteils aus Eigenbeständen bespielt. Doch angesichts des reichhaltigen musikzentrierten Archivmaterials zu Beethoven, das andere Institutionen (vor allem, aber nicht nur das Musikvereinsarchiv) bieten und dessen musikhistorischer Wert jenen der im *Wien Museum* befindlichen Quellen wohl bedeutend übertrifft, ist es schade, dass z. B. an Stelle der ohnehin nur oberflächlich dokumentierten Rezeptionsgeschichte im letzten Sektor nicht ein Raum für Wechselausstellungen reserviert wurde, in dem in Kooperation mit anderen Museen oder Archiven auch einmal für wenige Wochen an Stelle der verständlicherweise nur als Kopien permanent zu zeigenden Dokumente wertvolle Originale ausgestellt bzw. spezielle thematische Schwerpunkte gesetzt werden könnten. Dies ist wohl an finanziellen, logistischen und sicherheitstechnischen Zusatzanforderungen gescheitert, vermindert aber entscheidend die Motivation, das Museum ein zweites Mal zu besuchen.

Was bedeutet uns Beethoven heute? Wie hat sich sein Bild im Lauf zweier Jahrhunderte gewandelt? Diese im Grunde fundamentalen Fragen, welche erst den europäischen Erinnerungsort dieser singulären Lebensgeschichte zur Quelle der Reflexion über unser aktuelles Selbstverständnis machen würden, klingen nur kurz in abrufbaren Videobeispielen von Filmproduktionen an, die sich Beethoven in unterschiedlicher Weise nähern (oder sich auch von ihm entfernen). Das neue Beethoven-Museum ist sauber gestaltet, bedient aber weitgehend kulinarisch die Erwartungen der vom Wien Museum definierten Zielgruppe: „*Neben Wienerinnen und Wiener erwarten wir im Beethoven Museum viele internationale Gäste, nicht zuletzt aufgrund der idealen Lage in unmittelbarer Nähe zu den Heurigenlokalen im 19. Bezirk*.“

Da umgekehrt die Heurigenlokale in unmittelbarer Nähe des Beethoven-Museums liegen, ist die entscheidende Frage, ob letzteres im Anschluss an einen Heurigenbesuch besucht werden sollte oder vorher. Die Empfehlung lautet: dazwischen.

Ernst Kobau

KLASSENABENDE OBOE, FAGOTT

HARALD HÖRTH

Oboenabend

Dienstag, 12. Dezember 2017, 18 Uhr

Universität für Musik

Hauptgebäude, Bauteil C/Fanny Hensel-Saal

Anton-von-Webern-Platz 1, 1030 Wien

MARCELO PADILLA

Konzertnachmittag

Freitag, Fr, 15.12.2017, 15 Uhr

Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien
MUK.podium

Johannesgasse 4a, 1010 Wien

OBOE-FAGOTT 2.0

Doppelrohrblattabend

Montag, 15. Jänner 2018, 18 Uhr

Universität für Musik

Rennweg, Bauteil B/Neuer Konzertsaal

Rennweg 8, 1030 Wien

Zum 2. Mal kommen Oboisten/innen aus der MS Ottensheim, OÖ, Klasse Andrea Glaser, und Fagottisten/innen der mdw, Studierende von Barbara Loewe, in einer Kooperation zusammen, um Kammermusik von Bach, Mozart, Gounod, Powning, Williams ua. im Original und auch in Bearbeitungen für Doublereed Ensemble zu spielen.

RICHARD GALLER

Fagottabend

Dienstag, 16. Jänner 2018, 18:30 Uhr

Universität für Musik

Hauptgebäude, Bauteil C/Fanny Hensel-Saal
Anton-von-Webern-Platz 1, 1030 Wien

GOTTFRIED POKORNY

Bläserkammermusikabend

Donnerstag, 18. Jänner 2018, 18 Uhr

Universität für Musik

Hauptgebäude, Bauteil C/Fanny Hensel-Saal

Anton-von-Webern-Platz 1, 1030 Wien

THOMAS HÖNIGER

Konzertabend

Donnerstag, 25. Jänner.2018, 19 Uhr

Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien,
MUK.podium

Johannesgasse 4a, 1010 Wien

Weinbau
Elisabeth & Karl Sommerbauer
GUGA
Semlergasse 4
2380 Perchtoldsdorf
Tel.: 0699/11 32 35 90, 0664/215 35 45
E-Mail: sommerbauer.guga@gmx.at

Ausg'steckt ist vom

1. - 17. Dezember 2017

13. - 28. Jänner 2018

Die nächste Ausgabe des Journals der Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe erscheint im März 2018. Wir bitten wieder um zahlreiche Mitarbeit in Form von Artikeln, Infos, Annoncen, Berichten, Mitteilungen, Konzertterminen usw., zu richten an unseren Obmann Josef Bednarik.

Redaktionsschluss: 25. Februar 2018

Mitgliedsbeiträge:

Ordentliche O (ordentlich)	€ 32,-
Unterstützende Ao (ausserordentlich) €	€ 20,-
Studenten, Schüler Oe (ordentlich ermäßigt)	€ 17,-
Journal-Abonnement (ohne Mitgliedschaft)	€ 14,-

Unsere Kontoverbindung:

Raiffeisen Regionalbank Mödling
IBAN: AT33 3225 0000 0193 4165
BIC: RLNWATWWGTD

Karl Radovanovic in der Votruba-Zeit (2001)

Österreichische Post AG
Info.Mail Entgelt bezahlt

Impressum:

Medieninhaber, Herausgeber und Verleger:
Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe
Obmann und für den Druck verantwortlich:
Josef Bednarik
A 1230 Wien, Lastenstraße 13
Handy: +43/(0)664/215 35 44
E-Mail: bednarik@wieneroboe.at

Instrumentenbeauftragter: Sebastian Frese
Tel.: +43/1/712 73 54
Handy: +43/(0)650/712 73 54
E-Mail: s.frese@gmx.at

Internethomepage:

http://www.wieneroboe.at

Layout: Ernst Kobau

(E-Mail: kobau@aon.at)

Digital-Druck: FBDS Copy Center
1230 Wien

Grundlegende Richtung:
Das „Journal Wiener Oboe“ ist die Zeitschrift der Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe. Sie erscheint vierteljährlich und dient als Plattform des Dialoges.
Für namentlich gezeichnete Artikel ist der jeweilige Verfasser verantwortlich und gibt seine persönliche Meinung wieder.

danner.
MUSIKINSTRUMENTE
MEISTERWERKSTATT
Harrachstraße 42 · A-4020 Linz
FON 0732-78 39 14 · FAX 77 38 92
www.danner.at